

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ARQUITECTURA



TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
ARQUITECTA

PRESENTA
BEATRIZ ELENA DÍAZ RUZ

PLAMA “CENTRO DE ÚLTIMO ARTE” EN LA CIUDAD DE MÉXICO



ASESOR
ARQ. HUMBERTO RICALDE GONZÁLEZ

SINODALES
ARQ. FERNANDO CAMPOS SANTOYO
ARQ. ARMANDO PELCASTRE VILLAFUERTE
ARQ. CARMEN HUESCA RODRÍGUEZ

TALLER MAX CETTO
ENERO 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central

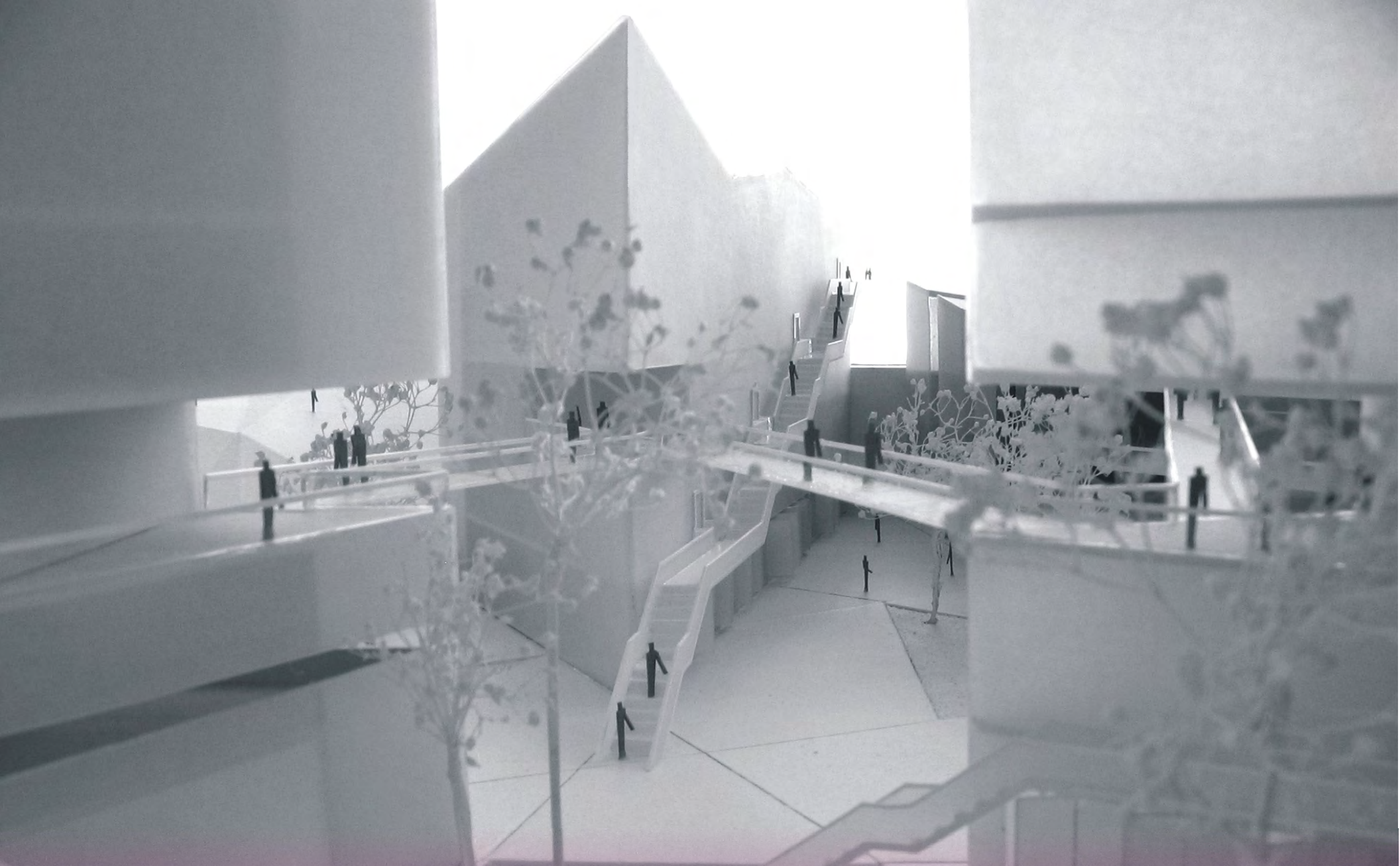


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

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.



PLAMA CENTRO DE ÚLTIMO ARTE

BEATRIZ ELENA DÍAZ RUZ

NOVIEMBRE 2005

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

9.....CAPÍTULO UNO LA RELACIÓN DE LA OBRA Y SU ENTORNO ESPACIAL EN LA ANTIGÜEDAD

- 1.1 ANTIGUAS CIVILIZACIONES
- 1.2 EL RENACIMIENTO
- 1.3 EL BARROCO. COMIENZO DE LA RELACIÓN ENTRE LA OBRA Y EL ESPACIO
- 1.4 LA ILUSTRACIÓN. ETAPA POLÉMICA DE LAS TENDENCIAS EN EL MUSEO
- 1.5 SIGLO XIX. LA UNIÓN DE LAS TRES POSTURAS
- 1.6 DEL ALMACÉN A LAS NUEVAS IDEAS EXPOSITIVAS
- 1.7 LA INTERVENCIÓN DEL ESPECTADOR

17.....CAPÍTULO DOS MARCEL DUCHAMP, EL CAMBIO DEFINITIVO

- 2.1 PRIMERA ETAPA. EL ESPACIO PLANO
- 2.2 SEGUNDA ETAPA. EXPERIMENTANDO CON EL ESPACIO
- 2.3 TERCERA ETAPA. LA INCORPORACIÓN DE OTROS MEDIOS
- 2.4 CUARTA ETAPA. LA INCITACIÓN A IRSE DEL ESPACIO ARGUMENTATIVO

23.....CAPÍTULO TRES EL ARTE FRENTE AL ESPACIO DESPUÉS DE MARCEL DUCHAMP

- 3.1 LA ABSTRACCIÓN POST-PICTORICA
- 3.2 LA FUSIÓN DE LA PINTURA Y LA ESCULTURA
- 3.3 LA PINTURA MÍNIMAL
- 3.4 EL MOVIMIENTO POP
- 3.5 EL MOVIMIENTO OP
- 3.6 LA ESCULTURA MODERNISTA INGLESA
- 3.7 LA ESCULTURA VERISTA
- 3.8 EL ARTE PROCESUAL
- 3.9 EL ARTE POVERA
- 3.10 EL ARTE TERRESTRE Y ECOLÓGICO
- 3.11 LOS GRAFITIS Y LA EXPRESIÓN CORPORAL

31.....CAPÍTULO CUATRO LA RESPUESTA DE LA NUEVA ARQUITECTURA EXPOSITIVA

- 4.1 EL ESPACIO DE TIPOLOGÍA TRADICIONAL
- 4.2 EL ESPACIO UN ELEMENTO MÁS
- 4.3 EL ESPACIO COMO UN PROCESO CONCEPTUAL
- 4.4 LOS ESPACIOS DE ALTA TECNOLOGÍA
- 4.5 EN CUANTO AL MONTAJE

- ¡ A LA CALLE FUERA DEL MUSEO ! 4.6
- LA CONSECUENCIA DEL ANTI-MUSEO 4.7
- LA POSTURA DE LA ARQUITECTURA EXPOSITIVA EN LA ACTUALIDAD 4.8

CAPÍTULO CINCO.....39 EL ARTE DE INSTALACIÓN

- ANTECEDENTES 5.1
- LOS LÍMITES DEL ARTE Y LA VIDA 5.2
- LOS TÉRMINOS DE LA INSTALACIÓN 5.3
- ENTRE LA CREACIÓN Y LA PROFESIÓN 5.4

CAPÍTULO SEIS.....47 ALGUNOS ARTISTAS DEL ARTE DE INSTALACIÓN

- MARIKO MORI 6.1
- MATTHEW BARNEY 6.2
- ANGELA BULLOCH 6.3
- FELIX GONZÁLEZ TORRES 6.4
- DOUGLAS GORDON 6.5
- PAUL MCCARTHY 6.6
- GABRIEL OROZCO 6.7
- PIPILOTTI RIST 6.8
- MIKE KELLY 6.9
- VANESSA BEECROFT 6.10
- JAKE & DINOS CHAPMAN 6.11
- CHARLES RAY 6.12
- BARBARA KRUGER 6.13
- JASON RHOADES 6.14
- DIANA THATER 6.15
- CONCLUSIÓN 6.16

CAPÍTULO SIETE.....57 CASOS ANÁLOGOS DE ESPACIOS DE EXPOSICIÓN PARA ARTE ALTERNATIVO E INSTALACIONES EN LA CIUDAD DE MÉXICO Y EN LONDRES.

LABORATORIO DE ARTE ALAMEDA, EN MÉXICO 7.1

- ANTECEDENTES HISTÓRICOS DEL LABORATORIO 7.1.1
- SALA PRINCIPAL 7.1.2
- SALA DOS 7.1.3
- SALA TRES 7.1.4
- SALA CUATRO 7.1.5
- OTROS ESPACIOS DE EXHIBICIÓN Y DE TRANSICIÓN 7.1.6
- SALA CINCO, EL CORO 7.1.7

- 7.1.8 OTRO TIPO DE DIFICULTADES
- 7.1.9 LAS EXPOSICIONES

7.2 MUSEO TATE DE ARTE MODERNO, EN LONDRES

- 7.2.1 ANTECEDENTES HISTÓRICOS DEL MUSEO TATE DE ARTE MODERNO
- 7.2.2 LOS DIVERSOS ESPACIOS Y ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS DEL MUSEO TATE DE ARTE MODERNO
- 7.2.3 LAS EXPOSICIONES
- 7.2.4 CONCLUSIÓN (PROPUESTA DE ESPACIOS PARA EL CENTRO DE EXPOSICIÓN)

69.....CAPÍTULO OCHO
PROGRAMA ARQUITECTÓNICO PARA EL “CENTRO DE ÚLTIMO ARTE”

- 8.1 PROGRAMA ARQUITECTÓNICO PARA EL “CENTRO DE ÚLTIMO ARTE”

73.....CAPÍTULO NUEVE
POSIBLES TERRENOS PARA LA UBICACIÓN DEL “CENTRO DE ÚLTIMO ARTE”

- 9.1.1 UBICACIÓN DEL PRIMER TERRENO
- 9.1.2 DIMENSIÓN DEL TERRENO
- 9.1.3 ACCESIBILIDAD PEATONAL AL TERRENO
- 9.1.4 ACCESIBILIDAD VIAL AL TERRENO
- 9.1.5 USO DE SUELO EN EL ÁREA DE ESTUDIO
- 9.1.6 LUGARES PÚBLICOS CON LOS QUE SE RELACIONA EL TERRENO
- 9.1.7 CONCLUSIONES
- 9.2.1 UBICACIÓN DEL SEGUNDO TERRENO
- 9.2.2 DIMENSIÓN DEL TERRENO
- 9.2.3 ACCESIBILIDAD PEATONAL AL TERRENO
- 9.2.4 ACCESIBILIDAD VIAL AL TERRENO
- 9.2.5 USO DE SUELO EN EL ÁREA DE ESTUDIO
- 9.2.6 LUGARES PÚBLICOS CON LOS QUE SE RELACIONA EL TERRENO
- 9.2.7 CONCLUSIONES
- 9.3.1 UBICACIÓN DEL SEGUNDO TERRENO
- 9.3.2 DIMENSIÓN DEL TERRENO
- 9.3.3 ACCESIBILIDAD PEATONAL AL TERRENO
- 9.3.4 ACCESIBILIDAD VIAL AL TERRENO
- 9.3.5 USO DE SUELO EN EL ÁREA DE ESTUDIO
- 9.3.6 LUGARES PÚBLICOS CON LOS QUE SE RELACIONA EL TERRENO
- 9.3.7 CONCLUSIONES

CAPÍTULO DIEZ.....81
ANÁLISIS URBANO DE LA ZONA DONDE SE UBICA EL TERRENO DE LA CALLE DE “DAKOTA”

- UBICACIÓN DEL TERRENO 10.1
- DIMENSIÓN 10.2
- UBICACIÓN DEL TERRENO DENTRO DE LA COLONIA NÁPOLES Y LAS COLONIAS ALEDAÑAS 10.3
- ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA COLONIA NÁPOLES 10.3.1
- ANTECEDENTES HISTÓRICOS DEL TERRENO DE DAKOTA 10.4
- EL PLAN MAESTRO PARA EL WORDL TRADE CENTER EN MÉXICO 10.4.1
- ACCESIBILIDAD VIAL AL TERRENO 10.5
- PRINCIPALES RUTAS Y MEDIOS DE TRANSPORTE PÚBLICO RELACIONADOS CON EL TERRENO 10.6
- USOS DE SUELO DENTRO DEL ÁREA DE ESTUDIO 10.7
- LUGARES PÚBLICOS CON LOS QUE SE RELACIONA EL TERRENO 10.8
- IMAGEN URBANA DE LAS CUADRAS QUE RODEAN EL TERRENO 10.9
- CONCLUSIONES 10.10

CAPÍTULO ONCE.....93
PROCESO DE DISEÑO DEL “CENTRO DE ÚLTIMO ARTE”

- PROPUESTA UNO 11.1
- PROPUESTA DOS 11.2
- PROPUESTA TRES 11.3
- PROPUESTA CUATRO (A PARTIR DE LA QUE SE GENERÓ EL PROYECTO DESARROLLADO EN LA TESIS) 11.4

CAPÍTULO DOCE.....103
PROGRAMA ARQUITECTÓNICO FINAL DEL “CENTRO DE ÚLTIMO ARTE” Y SU DISTRIBUCIÓN DENTRO DEL CONJUNTO

- PROGRAMA ARQUITECTÓNICO FINAL DEL “CENTRO DE ÚLTIMO ARTE” Y SU DISTRIBUCIÓN DENTRO DEL CONJUNTO 12.1

CAPÍTULO TRECE.....109
FUNCIONAMIENTO DEL “CENTRO DE ÚLTIMO ARTE”

- DESCRIPCIÓN GENERAL DEL PROYECTO DEL “CENTRO DE ÚLTIMO ARTE” 13.1
- EL ESPACIO COMERCIAL 13.2
- EL ESPACIO DE EXPOSICIÓN 13.3
- EDIFICIO DE OFICINAS GENERALES Y SERVICIOS DEL “CENTRO DE ÚLTIMO ARTE” 13.4
- EL ESTACIONAMIENTO, EL VESTÍBULO PRINCIPAL, LA PLAZA DE ACCESO Y LA PLAZA CENTRAL 13.5
- CONCLUSIÓN 13.6

117.....CAPÍTULO CATORCE
PROYECTO PLAMA “CENTRO DE ÚLTIMO ARTE”

14.1 MEMORIA DESCRIPTIVA DEL PROYECTO (PRIMERA PARTE)

14.2 RELACIÓN DE PLANOS

14.3 EL CONJUNTO

14.3.1 PLANTAS ARQUITECTÓNICAS DE CONJUNTO

14.3.2 PLANTAS ARQUITECTÓNICAS VOLUMEN 2

14.3.3 PLANTAS ARQUITECTÓNICAS VOLUMEN 3

**14.2.4 PLANTAS ARQUITECTÓNICAS DEL EDIFICIO DE OFICINAS Y SERVICIOS
DEL “CUA”**

14.3.5 CORTES GENERALES DEL CONJUNTO

14.3.6 IMÁGENES DEL CONJUNTO ARQUITECTÓNICO DEL “CUA”

14.4 MEMORIA DESCRIPTIVA DEL PROYECTO (SEGUNDA PARTE)

14.5 VOLUMEN UNO (DESARROLLO)

14.5.1 PLANTAS ARQUITECTÓNICAS V1

14.5.2 CORTES V1

14.5.3 FACHADAS V1

14.5.4 CRITERIO DE INSTALACIÓN HIDRÁULICA V1

14.5.5 CRITERIO DE INSTALACIÓN SANITARIA V1

14.5.6 CRITERIO DE INSTALACIÓN ELÉCTRICA V1

14.5.7 CRITERIO DE INSTALACIÓN DE AIRE ACONDICIONADO V1

14.5.8 ACABADOS V1

14.5.9 CIMENTACIÓN Y ESTRUCTURA V1

14.5.10 DETALLES DE CIMENTACIÓN, CONSTRUCTIVOS Y ESTRUCTURALES V1

14.5.11 CORTES POR FACHADA V1

14.5.12 IMÁGENES DEL V1

14.6 PRESUPUESTO GENERAL DEL PROYECTO

202.....CAPÍTULO QUINCE
CONCLUSIÓN

15.1 IMAGEN DEL CONJUNTO EN LA CIUDAD

BIBLIOGRAFÍA



Los avances de la ciencia y la tecnología son un aspecto fundamental para el desarrollo de la vida del ser humano, estos dos aspectos van marcando rumbo por su aportación e importancia en todos los demás campos de estudio; y el Arte no es la excepción. La expresión artística se ha vuelto un ejercicio multidisciplinario; ya no solo se trabaja de manera bidimensional como lo establecía la pintura, o tridimensional como lo sugería la escultura; ahora gracias a los avances de la tecnología los artistas han desarrollado nuevas formas de expresión como la fotografía, el video, elementos mecánicos, impresiones láser, el sonido, etc; un sin número de herramientas que han ampliado el campo de expresión artística. Partiendo de este interesante suceso, el propósito fundamental de esta tesis es generar un espacio de exhibición, para las nuevas tendencias artísticas. Pero para llegar a un planteamiento sólido del Proyecto Arquitectónico es necesario conocer los antecedentes de este nuevo arte, sus necesidades y sus significados. Es por eso que los primeros seis capítulos de esta Tesis hablan sobre la evolución del arte y su espacio expositivo; desde las pinturas rupestres, que son prácticamente la primer muestra que se conoce de una obra de arte que se relaciona con el espacio; se expondrán las aportaciones de Marcel Duchamp, puesto que fue un personaje trascendental que revolucionó y cambió radicalmente muchas de las actitudes ante la creación plástica, resaltando su importante relación con el espacio; para concluir con el reciente trabajo de quince de los artistas más importantes y representativos de las nuevas tendencias artísticas de nuestro tiempo.

Como una segunda parte, se desarrollan temas que ayudaron a la consolidación del Proyecto Arquitectónico; como el análisis de dos casos análogos, uno ubicado en la Ciudad de México y otro en Londres; a partir de este estudio, se hizo el primer planteamiento del Programa Arquitectónico del Proyecto, ya que en México no existe un espacio especializado en este tipo de montajes, que nos diera un programa arquitectónico preciso.

Después de conocer las dimensiones necesarias para el Proyecto, se estudiaron tres terrenos de dimensiones y características urbanas favorables para su elaboración. Concluyendo que el terreno de la calle Dakota ubicado en la colonia Nápoles era el sitio favorable para desarrollar la propuesta del Proyecto del "Centro de último Arte".

Este terreno perteneció al Plan Maestro del WTC, y en él se proponía un hotel y un centro comercial; sin embargo el proyecto nunca se llevó a cabo pero la intención se mantuvo latente durante varias administraciones. Parte de la propuesta de esta tesis es retomar estos dos usos del hotel y el centro comercial para el enriquecimiento del proyecto original.

Durante el desarrollo de los antecedentes históricos del terreno, se explica como antes de formar parte del Plan Maestro del WTC, este terreno fue un bello parque llamado "Parque de la Lama", haciendo alusión al apellido de su dueño en aquellos tiempos, por lo que el proyecto también retoma aquella idea de ser un espacio abierto y de recreación al servicio de los habitantes de la colonia, con el propósito de lograr un equilibrio entre un espacio público lleno de movimiento como un centro comercial y un espacio de exposición; y un espacio de esparcimiento y recreación. A partir de esta idea también se genera el nombre del proyecto con el prefijo **PLAMA**, **P** de parque y **LAMA** su nombre, siendo el nombre final del Proyecto "**PLAMA Centro de último Arte**". Detrás del proyecto arquitectónico final de esta tesis, existieron varios anteproyectos, que ayudaron a madurar la idea y la estrategia de funcionamiento del Centro de último Arte; donde su forma y funcionamiento corresponde a la disposición del terreno dentro de la traza urbana y los diferentes usos del conjunto están claramente divididos por la propuesta de recorrido.

El proyecto **PLAMA** Centro de último Arte, debe de entenderse como un núcleo, como una ubicación puntual, para todas aquellas propuestas que se definan como Instalaciones y proyectos artísticos de vanguardia.

1.1 / ANTIGUAS CIVILIZACIONES. DE LA ORDENACIÓN ICONOGRÁFICA A LA PROPAGANDA.

Las primeras muestras que se conocen de una obra que se relacione con su espacio, son las pinturas rupestres, puesto que se realizaban directamente sobre las paredes y techos de las cuevas donde habitaban sus creadores, además de que para su elaboración se buscaba dentro del espacio un relieve adecuado.

Todas las Antiguas Civilizaciones posteriores, hasta el mundo griego tuvieron un concepto más independiente de la conexión artística con el espacio; desde los babilónicos a los egipcios, relacionaron los objetos plásticos con el poder terrestre-divino, que se vinculaba al mismo tiempo con la figura del Rey o del Sacerdote, por lo que el Arte se ubicaba en el Templos y en los Palacios.

Fue en Roma donde se dio una primera etapa de “prestigio social” y de ordenación Iconográfica; el ejemplo más claro de este hecho, es la ordenación de las piezas en los palacios y en la vivienda de los Patricios. Quienes posteriormente preferirían la propaganda y los trofeos de guerra expuestos en lugares públicos, tales como los foros.



PINTURAS RUPESTRES / CUEVAS DE ALTAMIRA - CUEVA DE JUAN MONTERO / 350 A.C

Para el Cristianismo, el fin era el mismo: la propaganda, pero con la variante del lugar y la ubicación de las piezas; ahora el lugar sería el templo y se ordenarían de acuerdo a la liturgia. En la Baja Edad Media, comenzaron las características propias del Renacimiento: El prestigio social aplicará toda la iconografía romana, tanto en el interior de los palacios y villas, como en los espacios urbanos.



LA ESTATUA DE ZEUS QUE FIDIAS HIZO PARA OLIMPIA HACIA EL 435 A.C., FUE QUIZÁS LA ESCULTURA MÁS FAMOSA DE LA ANTIGÜEDAD GRIEGA. LA TOGA DEL DIOS Y SUS ORNAMENTOS FUERON REALIZADOS EN ORO Y LA ESCULTURA SE ESCULPIÓ EN MARFIL. HOY DÍA LA ESTATUA SE CONOCE ÚNICAMENTE POR LOS ESCRITOS QUE DEJARON LOS CONTEMPORÁNEOS DE FIDIAS. ESTE GRABADO MUESTRA UNA RECONSTRUCCIÓN IMAGINARIA DE LA ESTATUA QUE MEDÍA 12 M DE ALTURA.



LA VENUS DE MILO (C. 150-100 A.C.), DESCUBIERTA EN MELOS EN 1820, ESTÁ CONSIDERADA COMO LA ESCULTURA CLÁSICA REALIZADA EN MÁRMOL MÁS CONOCIDA DEL MUNDO ANTIGUO. MIDE 2,05 M DE ALTURA Y REPRESENTA A AFRODITA (VENUS EN LA MITOLOGÍA ROMANA), LA DIOSA GRIEGA DEL AMOR Y LA BELLEZA.



LA VILLA ADRIANA EN TÍVOLI, CONSTRUIDA ENTRE EL 118 Y EL 134, CONSTITUYE LA VILLA ROMANA MÁS GRANDE JAMÁS EDIFICADA. ESTUVO RODEADA POR UN GRAN JARDÍN CON UN ESTANQUE, DENOMINADO CANOPE EN HONOR AL CANAL QUE CONECTABA ALEJANDRÍA CON LA CIUDAD EGIPCIA DE CANOPE. EL ESTANQUE ESTABA RODEADO POR COLUMNAS CLÁSICAS Y ARCOS CON COPIAS DE ESCULTURAS GRIEGAS.



LOS MOSAICOS DECORARON LOS SUELOS Y PAREDES DE LAS CASAS, TEMPLOS Y EDIFICIOS PÚBLICOS ROMANOS. LOS TEMAS REPRESENTADOS ESTÁN TOMADOS DE LA MITOLOGÍA Y LA HISTORIA, O SE REFIEREN A LA VIDA COTIDIANA. ESTE MOSAICO SOBRE SUELO, PROCEDENTE DE OSTIA, EL MAYOR PUERTO ROMANO, REPRESENTA QUIZÁS UNA ESCENA DE CAZA.

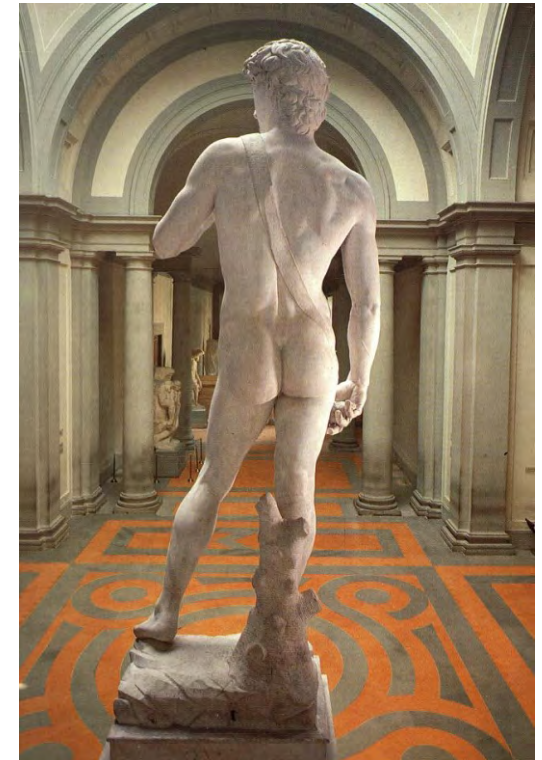
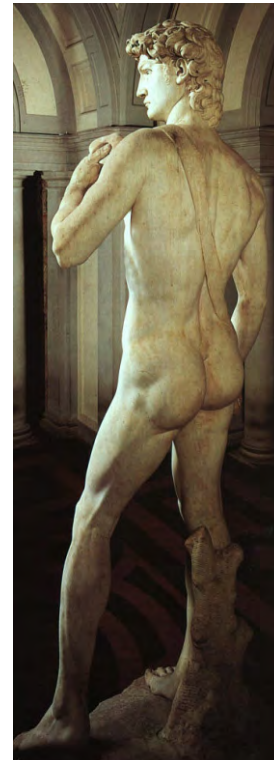


AL ATARDECER DEL 7 DE JUNIO DE 1099 LOS CRUZADOS ACAMPARON A LA VISTA DE LAS MURALLAS DE LA CIUDAD DE JERUSALÉN, QUE SE HALLABA BAJO CONTROL EGIPCIO. EL 15 DE JULIO, AQUÉLLOS LA TOMARON POR ASALTO Y MASACRARON A CASI TODOS SUS HABITANTES. LA FOTOGRAFÍA REPRODUCE UNA ILUSTRACIÓN UN TANTO EDULCORADA, POSTERIOR AL HECHO REPRESENTADO, QUE NO ES OTRO QUE EL SAQUEO DE LA CIUDAD DE JERUSALÉN A CARGO DE LOS CRUZADOS CRISTIANOS.

1.2 / EL RENACIMIENTO.

Ya en el Renacimiento, el aumento de las colecciones privadas (solo de la clase privilegiada) irá evolucionando su estructura, para acoplarse a las nuevas necesidades como: corredores, pasillos y luego galerías plenamente establecidas en los palacios, en las que ya la obra de arte se ordenará geométrica, secuencial y cronológicamente.

Se puede decir que la ubicación geométrica tiene tres etapas: en la primera, se pasa del uso del almacenamiento irregular al uso del orden geométrico que genera la arquitectura, de manera que en los corredores de los palacios (que es lo que se conoce como las primeras galerías) las piezas se colocan frente a las ventanas y en sus intervalos. En la segunda etapa, se quiere además de amenizar el paseo, que las piezas se vean mejor, para lo cual la obra se divide en: la principal y en la secundaria.



DAVID / 1504 / MIGUEL ANGEL BOUNAROTTI.
GALERÍA DE LA ACADEMIA, FLORENCIA - ITALIA

La principal se pone frente a la ventana y la secundaria en los intervalos. Y finalmente en la tercera etapa se cambia la situación, la principal a los intervalos y la secundaria frente a la ventana, por considerar la luz indirecta la mejor. Y aunque en esta etapa comienza el uso de la cronología y las obras emblemáticas empezaban a aparecer en los llamados “salones” todavía no era tan abierto el tema de la “Exposición”.



TUMBA DE GIULLANO DE MEDECI - 1525
MIGUEL ANGEL BOUNAROTTI.
SACRISTIA NUEVA, SAN
LORENZO, FLORENCIA, ITALIA



TUMBA DE JULIO II - 1545 / MIGUEL ANGEL
B O U N A R O T T I .
S A N P E D R O , R O M A

1.3 / EL BARROCO. COMIENZO DE LA RELACIÓN ENTRE LA OBRA Y EL ESPACIO.

Es hasta el Barroco cuando se empieza a plantear la posibilidad de exponer el Arte en espacios arquitectónicos ideados para este fin. Durante este periodo, la decoración de los muros buscaba resaltar la estructura del edificio, su forma arquitectónica y constructiva. Hablando del museo, su trabajo de decoración y ornamentación, tenía como objetivo relacionar la obra artística con la arquitectura. Y en una segunda fase, la ornamentación se diseñaba en función de la obra, que era como una pieza más dentro de los juegos de la luz y el color.

Por otro lado, la colocación de la obra intentaba la relación de la pieza con el espacio arquitectónico; entonces durante el Barroco se da la primera muestra de montaje expositivo integrado.



EXTASIS DE SANTA TERESA
1 6 4 5 .
PARA LA CAPILLA DE
"CARNARO DE SANTA MARIA
DELLA VITTORIA EN ROMA.
GIAN LORENZO BERNINI.
ENTODAS SUS FIGURAS DE
MARMOL SE APRECIA TODO
EL ESPÍRITU DE LA
ESCULTURA BARROCA, CON
SU PROFUNDO DRAMATISMO
Y SU SENTIDO DEL
MOVIMIENTO



LA PORTADA DE LOS ARCÁNGELES DE LA IGLESIA DEL CARMEN,
CONSTRUIDA EN EL SIGLO XVII, ES UNA DE LAS OBRAS MÁS
ADMIRABLES DEL BARROCO VIRREINAL EN LA CIUDAD MEXICANA
DE SAN LUIS DE POTOSÍ



DAVID TENIERS EL JOVEN INMORTALIZÓ EN VARIOS CUADROS LA COLECCIÓN DE ARTE DEL
ARCHIDUQUE LEOPOLDO GUILLERMO DE AUSTRIA, PARA QUIEN TRABAJÓ COMO PINTOR DE
CÁMARA. UNO DE ELLOS ES EL DE ESTA IMAGEN, PINTADO EN 1651, QUE SE CONSERVA EN EL REAL
MUSEO DE BELLAS ARTES DE BRUSELAS, BÉLGICA



ESTA TALLA POLÍCROMA DE AUTOR DESCONOCIDO, FECHADA HACIA EL 1650, REPRESENTA A SAN FELIPE DE JESÚS Y ES UNA DE LAS PIEZAS MÁS HERMOSAS DE LA ESCULTURA MEXICANA DEL SIGLO XVII. ACTUALMENTE SE ENCUENTRA EN LA CATEDRAL DE MÉXICO



SENSIBLE A LA LECCIÓN DE CARAVAGGIO, SIMON VOUET DESARROLLÓ UN MANIERISMO MONUMENTAL QUE TUVO GRAN INFLUENCIA EN LOS ARTISTAS DE LA GENERACIÓN SIGUIENTE (LE BRUN, LE SUEUR, MIGNARD). EN LA IMAGEN SE PUEDE CONTEMPLAR SU OBRA LE TRIOMPHE DE L'AMOUR, DE LA BEAUTÉ ET DE L'ESPÉRANCE SUR LE TEMPS (C. 1646, ÓLEO SOBRE LIENZO, 184×134 CM, MUSEO DE BERRY, BOURGES



LA FACHADA BARROCA DE LA CATEDRAL DE ZACATECAS, MÉXICO, DE ESTILO CHURRIGUERESCO, MUESTRA UNA EXUBERANTE Y RICA DECORACIÓN, Y CONSTITUYE UN CLARO EJEMPLO DEL BARROCO COLONIAL



EL MAGISTRAL TRATAMIENTO DE LA LUZ EN LOS PAISAJES DEL PINTOR FRANCÉS DEL SIGLO XVII CLAUDIO DE LORENA HA INFLUIDO EN MUCHOS ARTISTAS POSTERIORES, ESPECIALMENTE EN LOS MAESTROS PAISAJISTAS INGLESES. SU OBRA PUERTO AL ATARDECER, PINTADA EN 1639, SE ENCUENTRA EN EL MUSEO DEL LOUVRE EN PARÍS, FRANCIA

1.4 / LA ILUSTRACIÓN, ETAPA POLÉMICA DE LAS TENDENCIAS EN EL MUSEO.

Más adelante, en la Ilustración, se consolidó la existencia del Museo, bajo el concepto de que sería como la "Enciclopedia de los pobres", para despertar la memoria y la imaginación. Bajo esta idea, se fortaleció la necesidad de un espacio de exposición para todos. Solo que ahora la discusión se centraba en el tipo de arquitectura y en la manera de ordenar la obra que se exhibiría.

En realidad esta decisión no le correspondía a una sola persona, ni a un núcleo que fuera experto en el tema; sino lo que esta polémica causó tendencias.

Unos optaban por la existencia de Rotondas y que en ellas la disposición de la obra se diera mediante la Iconografía.

Otros preferían la construcción de Galerías y que la obra se exhibiera cronológicamente.

Entonces, debido a la existencia de las diferentes concepciones respecto al espacio de exposición, su contenido y su orden; surgieron a principios del siglo XIX, varios museos con distintas tendencias, de los que algunos de los más representativos son:

La Gliptoteca de Munich. Realizada tras una ardua discusión entre historiadores, quienes defendían la iconografía y la separación de la obra principal y la secundaria dentro de una asepsia expositiva, y los arquitectos, quienes opinaban que la obra se dispusiera cronológicamente y la creación de diferentes diseños de espacios para cada etapa expuesta.



LA PLAZA REAL ABIERTA EN EL MUNICH ROMÁNTICO SE INICIÓ CON LA CONSTRUCCIÓN DE LA GLIPTOTECA. KLENZE SE INSPIRÓ EN LAS TIPOLOGÍAS DE GALERÍAS DE EXPOSICIÓN DE DURAND PARA REALIZAR ESTE EDIFICIO DOMINADO EN SU EXTERIOR POR UN PÓRTICO DE TEMPLO DE ORDEN JÓNICO Y POR UN ASPECTO COMPACTO, PROPIO DE LA SEVERIDAD NEOGRIEGA. LA GLIPTOTECA HABÍA DE SERVIR DE MARCO PARA UNA EXTRAORDINARIA COLECCIÓN DE ESCULTURA ANTIGUA QUE FUE INSTALADA POR THORVALDSEN. EL MUSEO DISTRIBUYE SUS SALAS ABOVEDADAS EN TORNO A UN PATIO CUADRADO. SE CUIDÓ MUCHO LA DECORACIÓN DE LAS BÓVEDAS Y EL EMBELLECIMIENTO DE LOS MUROS, PERO ESTOS ELEMENTOS NO SE RECONSTRUYERON DESPUÉS DE LOS ENORMES DESTROZOS DE LA II GUERRA MUNDIAL EN EL EDIFICIO

La Alte Pinakothek de Munich. Donde predominaba la idea de la Galería, en donde expusieran las distintas escuelas de arte, utilizando la simetría en estilos y autores. De tal manera de que la gente se diera cuenta de la situación actual y general del arte, en sustitución de la cronología.



SALAS DE EXPOSICIÓN EN LA PINACOTECA DE MUNICH



VISTAS EXTERIORES / PINACOTECA DE MUNICH

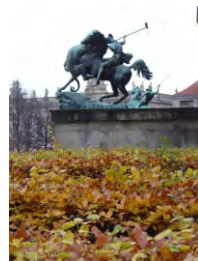


Y finalmente se encuentra:

El Altes Museum de Berlín. Que es quizá el resumen de todas las contradicciones de la Ilustración. Puesto que en él se concentraron varios profesionales de distintas procedencias que defendían todas las opciones: la iconografía, la cronología, el orden formativo que completara la obra que faltara, la separación de las piezas buenas de las malas, la decoración, la asepsia, etc. Se puede decir que este edificio es el resultado final de toda esta polémica de estilos, puesto que en él existe una rotonda, con exposición icnográfica y unas galerías con un recorrido cronológico y por estilos.



EL ALTES MUSEUM DE BERLÍN



1.5 / SIGLO XIX. LA UNIÓN DE LAS TRES PROPUESTAS.

La segunda mitad del siglo XIX fue una etapa de cambios y reestructuraciones que ayudaron al fortalecimiento del Museo como Espacio de Exposición.

Como primer punto, tenemos que además de la complejidad que representaba la unión de las tres propuestas expositivas, es decir, la iconografía, la cronología y las escuelas, y sus tipologías arquitectónicas, se añade la opción de la escenografía o ambientación histórica.

Por otra parte se sustituye la imagen del Museo como "Templo" por la de Museo como "Almacén"; en donde se continuarían utilizando todas las superficies de las paredes para la exposición de la obra.

1.6 / DEL ALMACÉN A LAS NUEVAS IDEAS EXPOSITIVAS.

Ya con la idea del almacén aceptada, la sociedad norteamericana, aporta al mundo expositivo una idea que aún trasciende hasta nuestros días; que es: "El carácter formativo y didáctico, respaldado por la ciencia". Lo que trajo como consecuencia que los profesionales de diversas especialidades científicas se incorporaran a los museos y a las galerías. En el campo arquitectónico se comienza a manejar la idea de los patios de esculturas; y por otra parte, surgen por primera vez las exposiciones temporales e itinerantes.

Los grandes museos de enormes colecciones, ordenaron su obra por civilizaciones, mezclando la cronología y los estilos. Por otra parte, todas las vanguardias establecieron sus criterios respecto al orden de su obra. Se discutía constantemente sobre la relación de la obra principal con la secundaria; sobre la asepsia (limpieza y neutralidad del espacio expositivo) o la escenografía; en síntesis se puede decir que existía una flexibilidad tanto en el interior del museo, como en el exterior. Sin embargo, la complejidad que representaba el montaje de una exposición hizo que muchos profesionales plantearan diversas formas de trabajo:

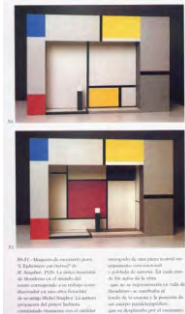
Globalmente: es decir, utilizando todas las formas posibles de presentación según cada objeto.

Unitariamente: cuando un mismo autor o equipo diseña toda la concepción, desde la arquitectura hasta la colocación de piezas y muebles.

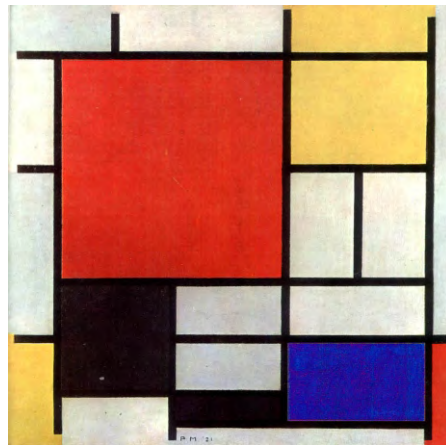
Y en Equipo: se da cuando trabajan los diferentes autores y profesionales de manera coordinada; sería el caso de los trabajos del movimiento Stijil, del Constructivista o los de la Bauhaus.



LA CAMBIANTE Y ESTRECHA RELACIÓN ENTRE EL ARTE, EL DISEÑO Y LA ARQUITECTURA, COMENZÓ A TOMAR OTRO RUMBO A FINALES DE MARZO DE 1919, CUANDO EL ARQUITECTO BERLINÉS WALTER GROPIUS DECIDIÓ DARLE VIDA A UN NUEVO MOVIMIENTO A TRAVÉS DE LA CREACIÓN DE UNA ESCUELA LLAMADA "BAUHAUSESTATAL DE WEIMAR".



PIET MONDRIAN: "KOMPOZICIJA" 1921



MAQUETA DE ESCENARIO - 1926. LA ÚNICA INCURSIÓN DE MONDRIAN EN EL MUNDO DEL TEATRO. LA MAQUETA CORRESPONDE A OBRA FUTURISTA DE SU AMIGO MICHAEL SCOPHER. LA PROPUESTA DE MONDRIAN ERA SOLO CAMBIAR EL FONDO DE LA OBRA MEDIANTE DISTINTAS POSICIONES DE CUERPO EN EL ESCENARIO

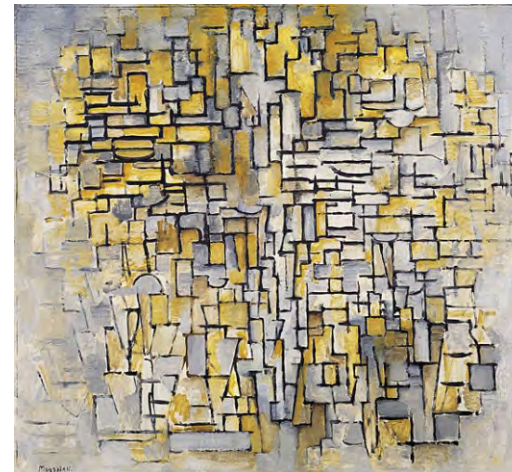


CASA SCHROEDER, EN UTRECHT, 1924 REALIZADA POR GERRIT RIETVELT

A partir del siglo XX la discusión se generaliza con los montajes de todas las vanguardias, todos se cuestionaban el uso del enmarcado y planteaban diversas opiniones sobre su valor. Por ejemplo, Monet, opinaba que a los cuadros no se les debía bloquear, por lo tanto encerrar en un marco, sino considerarlos un elemento móvil, convirtiendo el marco en una sencilla moldura blanca.

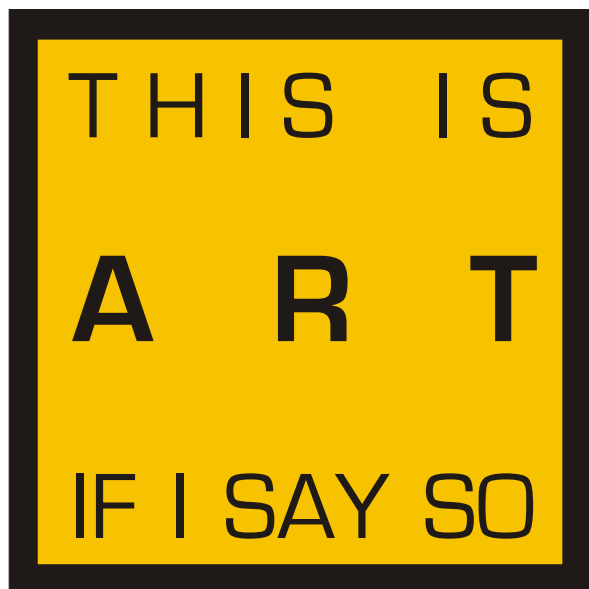
El Cubismo, intentó llevar a la relación cuadro-muro los diferentes y múltiples puntos de vista que defendía en sus expresiones plásticas. Por otra parte Mondrian, creía que había que debilitar el límite de la tela. Y decía: "He sido el primero de disponer el cuadro delante del marco, en ligar desde dentro".

Finalmente, el espacio y la obra están al mismo nivel, desaparece la idea del marco como frontera o límite. Un ejemplo de esto, fue cuando Peggy Guggenheim, para el diseño de la exposición que inaugurara su galería "Art of this Century", pone como única condición a los trabajos del diseñador Kiesler, que los cuadros irían sin marco.



1.7 / LA INTERVENCIÓN DEL ESPECTADOR.

La nuevas creaciones plásticas, van a exigir cada vez más la intervención del espectador. El objeto poco a poco se hace más libre y más dependiente del espacio que ocupa. Se dará una etapa de reflexión sobre la relación del objeto con el entorno, como un todo unido; y el espectador entrará a formar parte de todas las investigaciones plásticas. Y las nuevas opciones espaciales de las tipologías expositivas, recogerán esta preocupación.



Este capítulo es un espacio elegido para Marcel Duchamp, puesto que es un personaje trascendental en la Historia del Arte que revolucionó y cambió radicalmente muchas de las actitudes ante la creación plástica, hecho que aún tiene consecuencias en nuestro tiempo, puesto que a partir de su trabajo surgieron los principios de lo que hoy conocemos como “Instalación”; además de manera natural y paralela su obra demandaba un nuevo espacio de exposición, que fue surgiendo poco a poco por lo que se dice que Marcel Duchamp es la base de todos los trabajos no ortodoxos que se desarrollaron a partir de sus propuestas.

Para la estructura de este Capítulo, sus trabajos se dividirán en cuatro etapas, en función del diálogo con el espacio y su relación directa con experiencias posteriores; siendo siempre una constante su teoría donde propone que: “El arte lo hace en realidad el público, en la relación del objeto con el espacio, por medio de la exposición, lo que le da el verdadero sentido plástico”.

Esta teoría convirtió en el siglo XX, al espacio en una preocupación constante y despertó una nueva forma de entender la exposición.

Creando una interacción entre Autor, Obra y Espectador; no hay obra de arte fuera de la interpretación del individuo.

A continuación se expondrá el trabajo de Marcel Duchamp en cuatro etapas con el fin de explicar de manera breve y general su aportación a la evolución del arte y su relación con el espacio.

2.1 / PRIMERA ETAPA. EL ESPACIO PLANO.

En esta primera Etapa, Marcel Duchamp pinta obras como “El Desnudo Descendiendo una Escalera” y “El Pasaje de la Virgen María” donde comienza a introducir el tema del espacio, según los criterios de Picasso y Braque, que se basan en distintos puntos de observación para la percepción de un objeto plano. Con el ejercicio de los análisis geométricos que realizó en sus trabajos, afianza la preocupación de la tercera dimensión, por lo que comienza a trabajar la perspectiva, ejemplo de esto es su obra “El Molino de Café” y la “Broyeuse de Chocolat”.

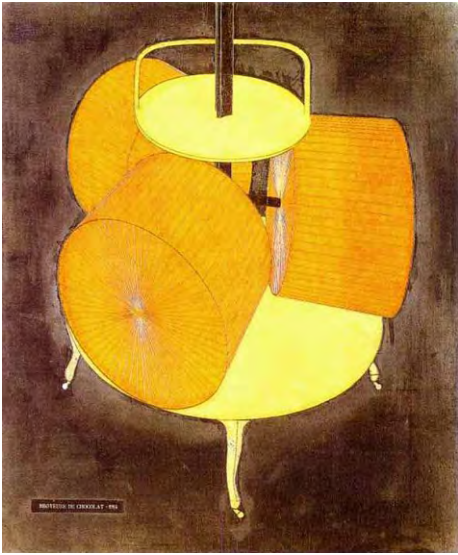


MARCEL DUCHAMP / DESNUDO BAJANDO UNA ESCALERA, 1912. RETIRADO DE LOS INDEPENDIENTES DE 1912 Y ACLAMADO EL AÑO SIGUIENTE EN NUEVA YORK, ESTE CUADRO ESTABLECE YA CLARAS DISTANCIAS ENTRE DUCHAMP Y EL CUBISMO



MARCEL DUCHAMP / PASAJE DE LA VIRGEN 1912. MUSEO DE ARTE MODERNO, NUEVA YORK, ESTADOS UNIDOS.

LOS DUCHAMP ERAN UNA FAMILIA BURGUESA Y AFICIONADA A LAS ARTES. NO ES CASUAL QUE SUS TRES HIJOS VARONES -GASTON (CONOCIDO COMO JACQUES VILLON), RAYMOND Y MARCEL ACABARÁN SIENDO FAMOSOS ARTISTAS DECANTADOS. ADEMÁS, POR LAS INCIPIENTES CORRIENTES VANGUARDISTAS QUE IRRUMPIERON CON FUERZA EN LA ESCENA FRANCESA DE LA SEGUNDA DÉCADA DEL SIGLO. MARCEL, EL MENOR, NACIÓ EN BLAINVILLE-CREVEON, CERCA DE ROUEN, Y EN 1906, ANTES DE CUMPLIR LOS VEINTE AÑOS, YA ESTÁ EN MONTLLIARTRE, EN PLENO MEOLLO DEL PARÍS ARTÍSTICO. AL TIEMPO QUE EMPIEZA A PINTAR, PUBLICA CARICATURAS Y DIBUJOS HUMORÍSTICOS EN LA PRENSA, AVANZANDO ASÍ UNA VETA DECISIVA EN TODA SU INSÓLITA OBRA POSTERIOR: EL HUMOR Y LA IRONÍA.



BROYEUSE DE CHOCOLAT. 1914, 65 X 54 CM.
THE PHILADELPHIA MUSEUM OF ART,
PHILADELPHIA, PA, USA

2.2. / SEGUNDA ETAPA. EXPERIMENTANDO CON EL ESPACIO.

En esta etapa se incluyen todas las obras de Marcel Duchamp que utilizan el espacio de una manera definitiva. Por ejemplo, los trabajos donde incluye el vidrio, material que además de separarse del muro, ofrece una transparencia que permite a los elementos pintados incorporarse al espacio como si estuvieran flotando. “Los Bajo Relieves”, hechos con material de desecho y fotografiados por su amigo y fotógrafo personal Man Ray, implican un inicio de volumen de manera real; y con su obra “Las Ventanas” se abre definitivamente al espacio por medio de tres tipos de trabajo:

Las esculturas: donde utiliza yeso, masa de pan e insectos.

Las máquinas ópticas: relacionadas con el futurismo y el constructivismo.

Y por último los “Ready Mades”: representados por sus famosas ruedas de bicicletas y la “fuente”, con ellos de manera contundente se olvida del criterio representativo del arte, que se había mantenido desde el renacimiento. Ya no se necesita una destreza manual o artesana, ni una belleza estética concreta; así que la idea de la relación ojo cerebro se desintegra. El arte pasa de la factura y de la belleza a manifestar pensamientos, intuiciones y sueños, empleando el medio que considere más apropiado, incluso con los “Ready Mades” que es

un objeto previamente construido; los cuales también significan varias cosas y se refieren a distintos niveles de actividad cultural; los objetivos principales de un “Ready Made” son: poner en crisis el criterio solemne representativo de la obra de arte y revelar la artísticidad del objeto de fabricación industrial. Los objetos descontextualizados, proporcionan una estética muy diferente a la habitual, en consecuencia significados mucho más ricos y en muchos casos contradictorios; es posible decir que con los “Ready Mades” el gusto y el placer de observar abarca zonas insospechadas y nunca antes experimentadas.

Para finalizar esta etapa, es importante tomar en cuenta: la relación de esa obra con su entorno espacial, su título, su colocación, su información, ya que de todo esto depende que la obra de arte “la haga siempre el espectador”.



MARCEL DUCHAMP / THE WIDOWS. 1920. VENTANA MINIATURA PINTADA DE AZUL, DE 77.5 X 45 CM MUSEO DE ARTE MODERNO, NUEVA YORK, ESTADOS UNIDOS



MARCEL DUCHAMP / MAQUINA ÓPTICA, 1920. YALE CENTRO DE ARTE BRITANICO, NEW HAVEN, ESTADOS UNIDOS.



MARCEL DUCHAMP / FOUNTAIN. 1917 READYMADE: MINGITORIO DE PORCELANA. 23.5 X 18 CM X 60 CM DE ALTO, PIEZA ORIGINAL, COLECCIÓN PRIVADA.



MARCEL DUCHAMP / ROUE DE BICYCLETTE. 1913 READYMADE: RUEDA DE BICICLETA, DIÁMETRO 64.8 CM, MONTADA EN UN BANCO DE 60.2 CM DE ALTO. PIEZA ORIGINAL, COLECCIÓN PRIVADA.

2.3 / TERCERA ETAPA. LA INCORPORACIÓN DE OTROS MEDIOS.

Otra de las actitudes que más influirán posteriormente en el arte, sería la multiplicidad de medios que Duchamp utilizó, habitualmente ajenos a la obra plástica tradicional, como: la fotografía, el cine, la publicidad y el diseño.

La Fotografía. Su íntima relación con el fotógrafo Man Ray, que hizo que muchas de sus obras quedaran impresas en este medio, como los bajorrelieves “Elevage de opusiere”.

El Cine. Varias experiencias con los cineastas René Clair y Hans Richtert, en sketches y películas, así como su participación en el movimiento de cine llamado “Anemic Cinema” con Man Ray y Marc Allegret, lo llevaron a familiarizarse con este medio, hasta adoptarlo como una herramienta de expresión para algunas de sus obras.

El Sonido. En casi todas sus experiencias expositivas, utilizó este medio. La Publicidad. Marcel Duchamp tuvo la oportunidad de participar en algunas portadas de catálogos y de revistas como en “Vieu” en 1945, donde participó con diversos escritos, como el relacionado con la “Ruleta de Montecarlo”.

El Diseño. Marcel Duchamp, realizó algunos diseños surrealistas, como la “Puerta de la Galería de Gradiva” y la estantería de la librería Brentano en Nueva York.

En conclusión se puede decir que el trabajo de Marcel Duchamp es parte de los antecedentes de la últimas experiencias multidisciplinarias que se realizan actualmente en los museos, en los que el uso de la tecnología y de los medios audiovisuales tuvieron un claro precedente.

2.4 / CUARTA ETAPA. LA INCITACIÓN A IRSE DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO.

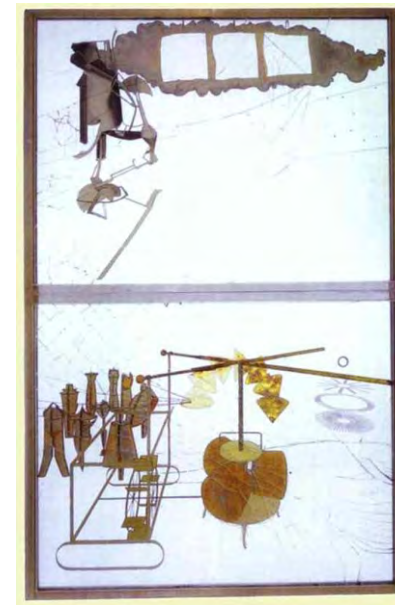
Junto a la presentación de 1917 de su “Urinario”, Marcel Duchamp, declara el edificio Woolworth en Manhattan, construido en 1913, como un “Ready Made”, en homenaje a la racionalidad y a la técnica, frente al trabajo artesanal; lo cual supone una primera propuesta de arte fuera del entorno expositivo tradicional y de clara utilización de la ciudad.

Después de hablar sobre las cuatro etapas de Duchamp; como resumen de todas sus obras plásticas y conceptuales, se puede decir, que sus obras: “La chute d' eau” y “La gaz déclairage”, realizadas entre 1946 y 1966 en Nueva York he instaladas en el “Philadelphia Museum of Art”, junto a su propia colección que incluía “El Gran Vidrio”, crearon

un acontecimiento que espacial y conceptualmente, generó una gran pieza artística, por la intervención de la pintura, la escultura, la iluminación, el sonido, el diseño y su relación con el espacio.



FOTO DEL EDIFICIO WOOLWORTH , CON SUS 241,50 METROS SOBRE EL PAVIMENTO Y UNA ALTURA TOTAL DESDE LOS CIMIENTOS DE 276 METROS , CON 60 PISOS , CON UN SERVICIO DE ASCENSORES DIRECTOS , EN CUYA CONSTRUCCIÓN SE EMPLEARON 30.000 TONELADAS DE ACERO ERA EL EDIFICIO MAS ALTO DEL MUNDO EN ESOS TIEMPOS.



MARCEL DUCHAMP / EL GRAN VIDRIO, 1915 -1923. MUSEO DE ARTE DE FILADELFIA, FILADELFIA, ESTADOS UNIDOS

El trabajo de Marcel Duchamp, es tan importante, que se puede hablar en el Arte, de una manera de relacionarse con el Espacio post-Duchamp. Todas las dudas planteadas insipientemente por las vanguardias, él las desarrolló y amplió en un abanico que recorre todas las actitudes de nuestros días. De manera que el objetivo de este capítulo es mencionar que camino siguió el Arte frente al Espacio después de Duchamp, tema que servirá de introducción al siguiente capítulo que hablará sobre la "Instalación".

3.1 / LA ABSTRACCIÓN POST-PICTÓRICA

En la Abstracción Post-pictórica, existió un profundo análisis del espacio por medio del plano; ejemplo de esto son las obras de Newman, basadas en planos de colores en los que aparecen unas perfectas líneas o franjas de colores; las pinturas de Rothko y Olitski las cuales están hechas con texturas que tienen presencia volumétrica; las piezas de análisis geométricos de Stella, que en algunos casos las separa de la pared para introducirlas en el espacio y finalmente las obras geométricas de Noland.

3.2 / LA FUSIÓN DE LA PINTURA Y LA ESCULTURA

Posteriormente en los años sesenta se experimenta sobre la fusión de la pintura y la escultura, cuando en la pintura se comenzó a trabajar con formas "volumétricas" que se salían del plano; como ejemplo de esto, son los comienzos de la obra de Richard Smith y Sam Gillian, que desenrolla tela y la suspende del techo en diferentes posiciones. Por otro lado la escultura, deja su pedestal y se derrama por el suelo, tal es el caso de la obra "pieza dispersa" de Carl André y las instalaciones de Serra. También se utilizan estridentes y fuertes colores que cambian la percepción volumétrica, confundiéndola con un plano, si se observa la obra guardando cierta distancia. Ejemplo de este tipo de piezas es la producción de la "New Generation" británica. Finalmente en este ámbito existen un tipo de obras llamadas "Esculturas Blandas" y como ejemplo de ellas se pueden observar las obras de Oldenburg, en las cuales usaba fieltro, lino, lana, o sogas que colgaban de los techos y paredes. Tiempo después de esta experimentación, surgen los "Nuevos Informalistas", quienes comenzaron a utilizar grandes formatos y a montar plano sobre plano, donde su único límite era el tamaño del muro, ejemplo de esta tendencia informalista se encuentra en la obra de John Walker.



MARK ROTHKO - 1953 / SIN TÍTULO,
COLECCIÓN PRIVADA



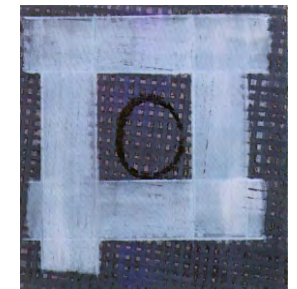
JULES OLITSKI - 1962 / PATUTSZKIJ HERCEG-VÖRÖS
COLECCIÓN PRIVADA



FRANK STELLA - 1954 / SIN
TÍTULO, COLECCIÓN
PRIVADA.



KENNETH NOLAND - 1963
SZÚRÁS VÁSZNON.



RICHARD SMITH - 1971
ALREDEDORES.



CARL ANDRÉ - 1967
ALTSTADT RECTANGLE



CLAES OLDENBURG - 1962 / HAMBURGUESA SOBRE
PISO

3.3 / LA PINTURA MÍNIMAL

Después se conoce la "Pintura Mínimal", donde surge la valoración de las texturas de los materiales y de los matices pictóricos, también se utilizan telas monocromáticas y la pintura blanca sobre el fondo blanco, como ejemplo de esto, se puede observar la obra de Robert Ryman.

Como conclusión se puede decir que todos estos trabajos analizan el espacio dentro de sus características plásticas tradicionales; los pintores en las dos dimensiones y los escultores con tres intentan expresar superficies planas. Otros movimientos prefirieron introducirse en el espacio de una manera más directa, desde la pintura o desde la escultura utilizándolas de diferentes maneras, pero sin mezclar sus concepciones plásticas.

3.4 / EL MOVIMIENTO POP

El "Movimiento Pop" para su estudio se puede dividir en dos etapas, una, la del objeto dentro del plano que utilizaba exclusivamente la pintura en su sentido más tradicional, representando al objeto de consumo en perspectiva, así como, introduciendo formas y trucos como lo hacía David Hockney en las cajas de té, con un formato plano que seguía a la perspectiva; por otro lado se aplicaban técnicas fotográficas sobre superficies pulidas, como lo hacía Pistoletto o con los juegos geométricos de Richard Smith. La segunda etapa del movimiento pop, sería el objeto en la tercera dimensión, donde se añadían elementos reales al lienzo, es decir no se pintaban, se incrustaban. Ejemplo de esta tendencia son los primeros trabajos de Rauschenberg; las esculturas colgadas de Oldenburg y sus instalaciones; los objetos envueltos de Cristo; las estructuras móviles de Fahlström y finalmente los diseños de muebles de Allen Jones. En síntesis se puede decir que el arte pop buscaba resaltar la presencia del objeto en el espacio.

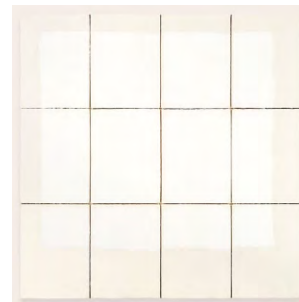
3.5 / EL MOVIMIENTO OP

Posteriormente se origino el "Movimiento Op", este movimiento fue muy importante por la interpretación que le daba a la actitud del visitante como elemento activo de la obra de arte, este gesto hace que este movimiento sea muy importante en la comprensión de los montajes actuales. El arte Op, incorpora a su expresión movimientos geométricos y de color, así como la integración de la figura en el fondo.

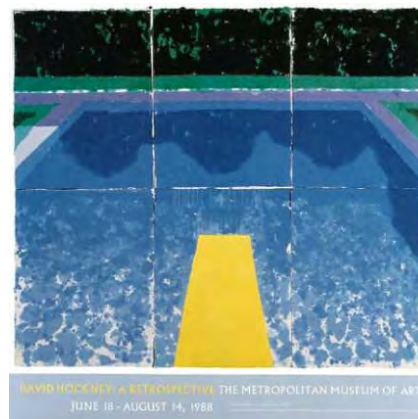
La relación de este movimiento artístico en con el espectador es mucho más dinámica que el Pop, además de que trabaja adentro del espacio y del tiempo; y si a esto le añadimos el movimiento, es decir el arte Cinético, la incorporación al espacio es mucho mayor. Como ejemplo de este movimiento artístico se encuentra los móviles de Calder y las instalaciones de Soto las cuales tienen una incorporación plena en el espacio.



ROBERT RYMAN - 1970
VELO SUPERFICIAL
GUGGENHEIM MUSEUM,
COLECCIÓN DE PANZA



ROBERT RYMAN - 1968
CLASSICO IV
GUGGENHEIM MUSEUM,
COLECCIÓN DE
P A N Z A



RICHARD SMITH - 1971 / SOBRE EL SUELO



DAVID HOCKNEY - 1959 / DE DÍA
THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART



ROY LICHTENSTEIN - 1963
DENTRO DEL COCHE



ROBERT RAUSCHENBERG
1 9 7 7
H O G C H O W



CHRISTO - 1999, ÁRBOLES ENVUELTOS



3.6 / LA ESCULTURA MODERNISTA INGLESA

Como siguiente paso se dio la "Escultura Modernista Inglesa", la cual tenía el propósito de integrar la escultura al espacio de exposición, de tal manera que parece que la obra sale del suelo en un sentido de continuidad, los materiales utilizados para llevar a cabo estas piezas fueron: acero, aluminio y chapas laminadas entre otros, estos materiales se engranaban o soldaban creando el concepto conocido como geometría del miedo, provocando en el espectador la necesidad de moverse para verla desde distintos puntos de observación.

3.7 / LA ESCULTURA VERISTA

Como uno de los últimos movimientos que experimentaron más su relación con el espacio se encuentra la "Escultura Verista", que trataba de reproducir objetos y personas por medio de fibras de vidrio y resinas de poliéster en tamaño y actitudes realistas, que se situaban en el espacio expositivo como si fueran un visitante más. La confusión que creaban entre lo real y lo ficticio, es muy utilizada en las instalaciones actuales; ejemplo, las Esculturas Veristas de Duane Hanson.



CHRISTO - 1995, ROCAS ENVUELTAS



CHRISTO - 1995 ISLA RODEADA



CALDER - 1975 MÓVIL DE GATO



CALDER - 1968, SIN TÍTULO (SU MÓVIL FAVORITO)



DUANE HANSON - 1970 / COLECCIÓN TURISTAS ESCULTURA: DE TAMAÑO NATURAL HECHA A BASE DE POLYESTER Y FIBRA DE VIDRIO EDINBURGH, NAT GALLERY

Posterior a éste periodo de movimientos artísticos surge la inquietud de trabajar con el espacio, como un elemento más de la obra de arte, es decir, ya no solo se trata de integrar la obra o las producciones artísticas en él, sino de trabajarlo, como un elemento más de la creación plástica, al mismo nivel que otro componente cualquiera.

Ya no se trata de entenderlo desde la pintura o la escultura, ni de plantear un diálogo entre las diferentes dimensiones, sino por el contrario se utiliza el camino de la coordinación. Dicho lo anterior, es necesario mencionar que se manejaba el concepto de espacio con la noción de la luz, el volumen y los matices del límite arquitectónico. A partir de esta expectativa, se crean los “Espacios de Demostración”, concebidos para la exposición de obras abstractas, donde la estructura era totalmente visible y se disponga de elementos móviles, que facilitaban el montaje de la exposición. A partir de este hecho la Bauhaus, institucionalizó, el trabajo coordinado, para el montaje de una exposición mediante un taller llamado “Técnicas de Montaje”. Posteriormente fue Mies Van Der Rohe quien propuso espacios neutros capaces de poder presentar en su interior cualquier pieza, no solo piezas abstractas; lo que ocasiono que a partir de ese momento se estableciera una relación muy estrecha entre el arte y la arquitectura moderna.

El “Arte Minimal”, fue el primer movimiento artístico que acepta aprovechar para sus concepciones exclusivas el espacio arquitectónico; desarrollo un lenguaje geométrico muy comprensible, donde sus principales características eran: el orden, la simplicidad, la claridad y el alto nivel de acabado de las obras. Creando espacios, donde el espectador intervenía, se movía y reflexionaba. Dentro de este movimiento, Dan Flavin utilizó como ningún otro artista el espacio arquitectónico, al emplear tubos de luz (que fabricaban otros), para incluir a la iluminación como un elemento plástico fundamental que creaba penumbras, atmósferas de color, luces y sombras en una obra estática integrada.

3.8 / EL ARTE PROCESUAL

Siguiendo las directivas del Minimal, el “Arte Procesual”, se detiene en el camino de la elaboración de la obra, olvidando los resultados finales y el concepto del buen gusto de la obra acabada, para estudiar las leyes de la naturaleza y sus procesos de construcción, los cuales quedan expuestos en el resultado final de la obra, que es elaborada por materiales blandos y orgánicos, donde la arquitectura se convierte directamente en su soporte plástico.

3.9 / EL ARTE POVERA

Finalmente uno de los movimientos artísticos que incorpora el



IMAGEN 01 / ARTE MINIMAL, DAN FLAVIN - 1960 Y 1970 INSTALACIONES

IMAGEN 02 / ARTE MINIMAL, DAN FLAVIN - 1967, NEW USES FOR FLOURESCENT LIGHT WITH



IMAGEN 01 / ARTE POVERA, MARIO MERZ - 2002, MOVIMIENTOS DE LA TIERRA Y DE LA LUNA SOBRE UNA TABLA. IMAGEN 02 / ARTE POVERA, MARIO MERZ - 1997-2000, SIN TÍTULO. TÉCNICA MIXTA SOBRE PAPEL. IMAGEN 03 / ARTE POVERA, MARIO MERZ - 1971, FIBONACCI NÁPOLES. ESTRUCTURA METÁLICA, FIERRO, VIDRIO, NEÓN, Y ACRILICO



espacio para la creación de sus obras es el “Arte Povera”, la cual en su concepción plástica rinde culto a lo insignificante, a la pobreza de los materiales, y a la duración efímera de la obra, le es indispensable la intervención del espectador, e incorpora directamente al espacio en sus composiciones.

Por otro lado la continua aplicación de materiales que nunca antes se habían utilizado para la creación artística como: textiles, grasa, grafito, carbón, plásticos, hierbas, arenas, materiales orgánicas y los metales en todas sus facetas constructivas; aunado a los complejos medios de construcción como: la construcción especializada, fotografía, cine, sonido, iluminación sofisticada y video en los últimos años transformaron aún más la relación con el espacio. Ejemplo de esto es la fotografía, que en algunos casos llega a establecerse como auténtico rival de la pintura.

La utilización de todos estos elementos, tanto en su faceta filosófica como técnica se relaciona muy directamente con las “Instalaciones” de todo tipo, actuación que es dependiente del espacio, y acepta tanto una sala convencional como los nuevos entornos.

3.10 / EL ARTE TERRESTRE Y ECOLÓGICO

Para puntualizar un poco más sobre las nuevas referencias espaciales es necesario hablar sobre el “Arte Terrestre y Ecológico”.

Que surge a partir de que los artistas empiezan a estudiar el potencial escultórico de las excavaciones de donde obtenían materiales como: arena, piedras y tierra que utilizaban para realizar piezas que colocaban en las galerías. Un ejemplo de este tipo de arte es la obra de Morris, quien realizó el “Observatory” una plataforma de setenta metros de diámetro en forma de espiral arrojando rocas en una longitud de quinientos metros.

3.11 / LOS GRAFITIS Y LA EXPRESIÓN CORPORAL

Por otro lado, en la ciudad; parte de la cultura “Freak”, basada en la imagen gráfica, el contenido y una audiencia más amplia y menos exclusiva utiliza el entorno urbano para sus grafitis, fachadas ficticias y el muralismo.

Otro es el caso de los artistas que trabajan la expresión corporal, es decir, los que utilizan su cuerpo como medio de expresión; este género de artistas amplió el mundo de la exposición a otros ámbitos fuera del museo como: galerías, teatros, edificios abandonados, universidades,

etc. Provocando en algunos casos su reutilización definitiva a tal grado que se convirtieron en museos permanentes.



ARTE TERRESTRE, UNA DE LAS OBRAS EJEMPLARES DE ESTA CORRIENTE ARTÍSTICA FUE SPIRAL JETTY (1970) DE ROBERT SMITHSON, UNA GRAN ESPIRAL HECHA A PARTIR DE ROCAS, TIERRA Y CRISTALES DE SALES EN LAS COSTAS DEL GREAT SALT LAKE (GRAN LAGO SALADO) EN EL ESTADO DE UTAH, ESTADOS UNIDOS



QUIZÁ EL MÁS RECONOCIDO DE LOS ARTISTAS DEL ARTE TERRESTRE SEA EL INGLÉS RICHARD LONG, QUE TRABAJA TANTO DIRECTAMENTE EN EL MEDIO NATURAL COMO FUERA DE ÉL. PARA SUS CREACIONES “INTERIORES”, LONG ACARREA MATERIALES NATURALES A LOS ESPACIOS CERRADOS DE MUSEOS Y GALERÍAS E INSTALA ALLÍ SU OBRA, GENERALMENTE CONSISTENTE EN UN SENCILLO DISEÑO COLOCADO SOBRE EL SUELO.

IMAGEN 01 / ARTE TERRESTRE, RICHARD LONG 1988 SAHARA LINE
IMAGEN 02 / ARTE TERRESTRE, RICHARD LONG 1988 SAHARA CIRCLE



MORRIS - 1968, “THE OBSERVATORY”. UNA PLATAFORMA DE SETENTA METROS DE DIÁMETRO EN FORMA DE ESPIRAL ARROJANDO ROCAS EN UNA LONGITUD DE QUINIENTOS METROS

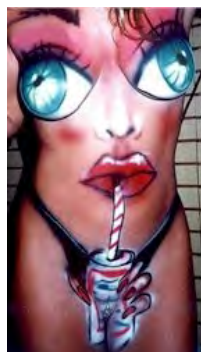


01

02



IMAGENES DE GRAFITIS / NICOLE MARSHALL - 2000 / SIN TÍTULO



IMAGENES DE ARTE CORPORAL / EN LOS NOVENTAS, TRABAJO ANÓNIMO REALIZADO PARA UNA FERIA DE ARTE CORPORAL BARCELONA 1988



En el Capítulo anterior se vió cómo a partir de la aportación de Marcel Duchamp en la Historia del Arte, evolucionó la concepción plástica, volviendo fundamental la relación del la pieza artística con el espectador, y finalmente la relación de la obra y espectador con el “Espacio”. Dicho lo anterior, el siguiente paso es explicar las características de los principales espacios de exposición que de alguna manera se han ido transformado debido a las demandas de las nuevas expresiones plásticas.

Existen: los espacios de “Tipología Tradicional”; así como los espacios que trabajan coordinadamente con elementos plásticos; otros que utilizan el “Proceso conceptual”; otros la “Alta Tecnología” y por último se hablará sobre la tendencia de exponer fuera de una Institución museística.

4.1 / EL ESPACIO DE TIPOLOGÍA TRADICIONAL.

Entendiendo por tradicional : la galerías, la sala de exhibición y la rotonda. La Galería, analiza en sus composiciones espaciales: el eje lineal puro, eje compartimentado, la sucesión de salas y eventualmente el uso de atajos. Sin embargo la Galería también ha intentado retomar las tres ideas de Le Corbusier respecto al hecho expositivo que son: el espacio de exposición y circulación muy bien definidos, así como un espacio que de lugar a la reflexión y a la información.

Por otra parte en las Salas de Exposición, es muy fácil descuidar la transición entre una y otra, es decir se dan conexiones a través de una circulación de geometría irregular, curvas o formas libres. Que en muchos casos dificultan la museología, es decir la información o el mensaje que se pretende dar en la exposición.

Finalmente la Rotonda, mejor conocido como el espacio expositivo continuo, se ha ido explorando después de un periodo que quedó prácticamente sujeto a la Galería.

4.2 / EL ESPACIO UN ELEMENTO MÁS.

Este punto hace referencia a cuando el espacio arquitectónico, colabora como un elemento más de la obra artística. Situaciones donde la arquitectura excede su papel de contenedor expositivo y da un paso adelante creando un espacio que no es neutro sino que

interviene directamente en la plástica de la obra. Así como los espacios que permiten a los propios artistas, crear la atmósfera conveniente para su obra. Unos de los espacios que más han dado libertad a este gesto son el Museo de Artes Aplicadas de Viena y el Centro de Exposiciones Bregenz.



MUSEO DE ARTES APLICADAS DE VIENA



KUNSTHAUS BREGENZ / ARQUITECTO PETER ZUMTHOR (1990-1997)

4.3 / EL ESPACIO CON UN PROCESO CONCEPTUAL.

Se refiere a cuando el espacio está diseñado para que el visitante sea sometido a un recorrido en el que tendrá que interactuar, con el fin de llevarse consigo determinada información. Ejemplo de esta tendencia es el Museo del Holocausto en Washington, donde el visitante sigue el mismo proceso de un condenado en el campo de concentración Nazi, escuchará voces militares, llantos, pasará a través de un vagón de traslado de presos y estará en un contacto muy cercano con los hornos crematorios.



MUSEO DEL
HOLOCAUSTO EN
WASHINGTON

4.4 / LOS ESPACIOS DE ALTA TECNOLOGÍA.

Actualmente la Tecnología es un elemento muy importante de la Arquitectura, por lo tanto no está fuera del campo expositivo y ha sido utilizada de diferente forma por ejemplo; la Arquitectura expositiva de Stirling o de Meier, están rodeadas por toda una piel que contiene todas estas instalaciones, detrás del muro convencional.

En otros casos la estructura del montaje sirve para introducir la parafernalia tecnológica incluyéndose como una parte más del diseño de soporte; el Museo de Orsay sirve de ejemplo para este manejo de la Tecnología.

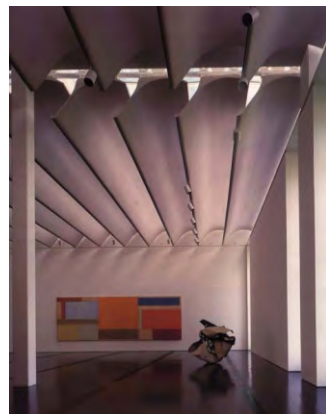
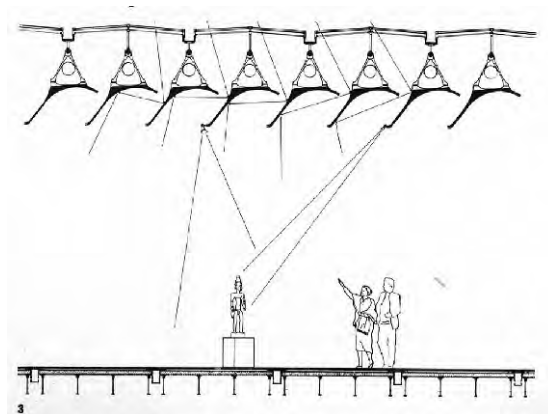
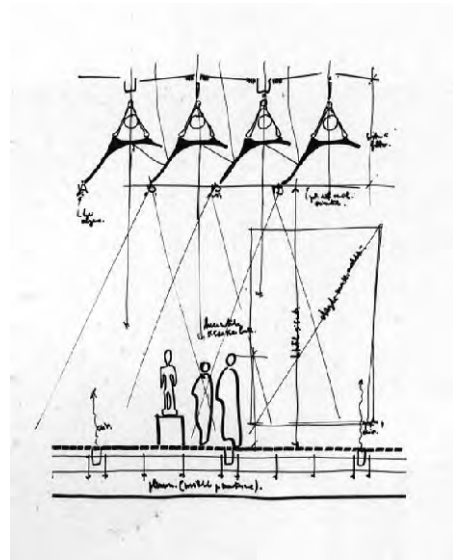
El trabajo de Renzo Piano, es mucho más minucioso y sutil, puesto que rediseña la estética de la Tecnología sin esconderla ni disimularla y a la vez no agrede a la neutralidad que el espacio sugiere. Es una especie de operación de acabado de los elementos técnicos para ordenarlos armoniosamente, un ejemplo de esta propuesta es la Fundación Menil.



MUSEO DE ORSAY / LA TRANSFORMACIÓN DE LA ESTACIÓN EN MUSEO FUE LA OBRA DE LOS ARQUITECTOS DEL GRUPO ACT ARCHITECTURE, SRES. BARDON, COLBOC Y PHILIPPON. SU PROYECTO, SELECCIONADO ENTRE SEIS PROPUESTAS EN 1979, DEBÍA RESPETAR LA ARQUITECTURA DE VÍCTOR LALOUX A LA VEZ QUE REINTERPRETARLA EN FUNCIÓN DE SU NUEVA VOCACIÓN. ÉSTE PERMITÍA HACER RESALTAR LA GRAN NAVE, UTILIZÁNDOLA COMO EJE PRINCIPAL DEL RECORRIDO Y TRANSFORMAR LA MARQUESA EN ENTRADA PRINCIPAL. TRES NIVELES DELINEAN EL RECORRIDO DEL MUSEO: EN LA PLANTA BAJA, LAS SALAS ESTÁN DISTRIBUIDAS A AMBOS LADOS DEL PATIO CENTRAL. EN EL NIVEL INTERMEDIO, LAS TERRAZAS DOMINAN EL PATIO E INTRODUCEN A LAS SALAS DE EXPOSICIÓN. EL PISO SUPERIOR ESTÁ ACONDICIONADO ENCIMA DEL VESTÍBULO QUE BORDEA EL MUELLE Y QUE SE PROLONGA EN LA PARTE MÁS ALTA DEL HOTEL QUE DA A LA CALLE DE BELLECHASSE. LOS DISTINTOS ESPACIOS SON ACCESIBLES A PARTIR DE ESTOS TRES NIVELES PRINCIPALES DE EXPOSICIÓN: EL PABELLÓN ANTERIOR, LOS PASAJES CON CRISTALES DEL GRAN TÍMPANO OESTE DE LA ESTACIÓN, EL RESTAURANTE DEL MUSEO (ACONDICIONADO EN EL ANTIGUO COMEDOR DEL HOTEL), EL CAFÉ DE HAUTEURS, LA LIBRERÍA Y EL AUDITORIO.



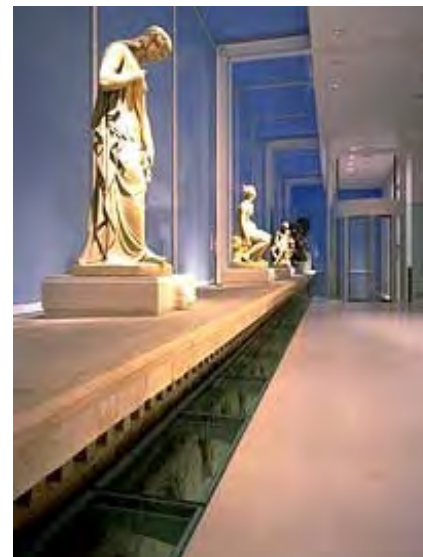
IMAGEN DE LA FUNDACIÓN MENIL DEL ARQUITECTO RENZO PIANO / 1982



IMÁGENES DE LA FUNDACIÓN MENIL / ARQUITECTO RENZO PIANO - 1982

Cuando la tecnología se acepta como un elemento más dentro de la conformación del espacio y se expresa sin más limitaciones que la propia sensibilidad del arquitecto existe una especie de armonía en el espacio, como un diálogo, tal es el caso de las Galerias Sackler de Norman Foster que ilustran muy bien esta manera de abordar la Tecnología. Últimamente las nuevas tendencias artísticas, son la causa de que la tecnología sea ineludible, por otra parte la Arquitectura se va haciendo más específica en ese aspecto en

determinadas exhibiciones que requieren tal característica. Se puede concluir que al tiempo que la expresión artística evoluciona requiere la participación tecnológica que la arquitectura ha ido incorporando en la creación de sus espacios.



GALERIAS SACKLER / ARQUITECTO NORMAN FOSTER - 1972

4.5 / EN CUANTO AL MONTAJE.

De la misma manera que la Arquitectura interviene en la obra, también la forma de presentarla influye en el impacto final, es decir en la impresión general que el espectador tiene al contemplar una obra de arte. Algunos profesionales del montaje son partidarios de no despreciar el espacio tradicional, trabajando dentro de el con el fin de analizar y encontrar una nueva propuesta que responda a los cambios que se van generando.

Sin embargo existen varias formas de trabajo; algunos son partidarios de la “Asepsia”, quienes defienden una separación con el espacio, para que no intervenga y sus alternativas pueden ir desde una desinfección del espacio hasta la indiferencia por el.

Dentro de esta tendencia, existen innumerables grupos y uno de los ejemplos más conocidos serían los de la llamada corriente del Gigantismo: que trabajan con formatos muy grandes, ya que el muro es un plano y el cuadro otro, en este ejemplo el espacio es ignorado, puesto que se esconde detrás de los cuadros. En la tendencia Minimalista; su concepción de elementos repetitivos, geométricos y simplificados modulan el espacio de manera global, como si se tratara de una labor de interiorismo.

Otros son los trabajos que elaboran estructuras invisibles, los cuales intentan alterar lo mínimo la visión del espacio. Relacionada con esta actitud está la “Galería del Cubo Blanco” de Londres, que sigue un criterio de espacio aséptico para facilitar más la relación de la pieza plástica con el espacio.

Otros son aquellos que creen que la relación espacial es totalmente independiente a la obra de arte y así lo manejan. Otros ejercen la manipulación tradicional que consiste en ordenar la obra por criterios geométricos, estéticos o didácticos (Cronología, iconografía, etc.). Es por eso que la Ambientación y la Escenografía, son herramientas importantes en el montaje de la exposición.

Es necesario tomar en cuenta que la imagen formal que da el uso de la Tecnología, no solo ha tentado a los arquitectos y a los creadores plásticos si no que a los profesionales del montaje también. Ahora ya los elementos técnicos son prácticamente imprescindibles para este tipo de trabajo, solo que habría que pensar muy bien cuando es necesaria y cuando es una cuestión de formalidad, y al igual que en el campo arquitectónico se puede camuflajear, esconder, rediseñar de acuerdo al entorno, expresar libremente como un elemento más de la exposición.



GALERÍA EL CUBO BLANCO
EN LONDRES INGLATERRA

4.6 / ¡A LA CALLE, FUERA DEL MUSEO!

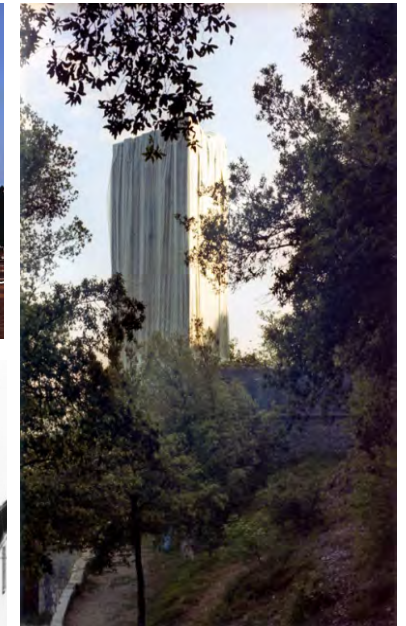
Existe un grupo de autores, que rechazan de una manera muy radical a otra más tolerante el espacio expositivo convencional. Y para explicar esta tendencia se pueden dividir en dos niveles de oposición. El Primer Nivel sería: los que no quieren ningún contenedor arquitectónico y evitan cualquier sustituto espacial. Eligen para sus trabajos entornos de la naturaleza, la ciudad y las vías de comunicación.

El Segundo Nivel son: los que si buscan edificaciones, pero con la condición de que sean “neutros” expositivamente hablando, es decir escogen espacios diseñados para otros usos, como fabricas, iglesias, teatros, etc. Los cuales si son espacios arquitectónicos, pero fueron creados con otra vocación, es como un papel arquitectónico muy inocente que rompe la relación del objeto con el espacio museístico,

Y se lleva la exposición a la cotidianidad de la vida misma. Algunos artistas se implantan en la naturaleza y recrean diversas experiencias en todo tipo de paisajes de aquí se deriva el Land Art, con toda una actitud ecológica en la que la sociedad se ha ido interesando últimamente. Otros autores utilizan las vías rápidas de transporte como autopistas, carreteras, etc., para llevar a cabo sus propuestas aprovechando la singular visión de la velocidad. Otros toman elementos urbanos para desarrollar su creatividad como plazas, jardines, dejando que sea el marco de la ciudad la que configure un espacio ya más especializado. Otros más intrépidos utilizan los elementos urbanos para desarrollar su obra, como por ejemplo las envolturas de Christo, o las más recientes del Museo Groninger proyectando videos en estructuras intercaladas en la trama urbana. A veces solo basta con expresarse fuera de un espacio museístico, preferentemente en desuso, como fabricas, naves industriales, la idea es deslocalizar la cultura.



MUSEO GRONINGER / ARQUITECTO ALLESSANDRO MENDINI, 1988-1994 - ZWAAIKOM, GRONINGEN EN LOS AÑOS OCHENTA, EL MUSEO GRONINGER PODÍA PENSAR EN UN NUEVO EDIFICIO GRACIAS A UN REGALO DE LA COMPAÑÍA LOCAL DE GAS. DESPUÉS DE MUCHOS PROBLEMAS POLÍTICOS SE DECIDIÓ UBICARLO EN UNA ISLA EN LA CUENCA DEL CANAL DE ENLACE, ENFRENTA DE LA ESTACIÓN. LA EMPRESA DE GAS ESPERABA QUE SU DONACIÓN PRODUJERA UN MONUMENTO EJEMPLAR DE RANGO INTERNACIONAL. SIN EMBARGO, EL CONSEJO DESEABA UNA CALIDAD ARQUITECTÓNICA ENORME PERO NADA TAN IMPRESIONANTE QUE CHOCARA CON LOS ALREDEDORES HISTÓRICOS.



EDIFICIOS ENVUELTOS POR CHRISTO EN LA DÉCADA DE LOS NOVENTA

4.7 / LA CONSECUENCIA DEL ANTI-MUSEO.

Cuando la exposición de objetos se traslada a edificios indiferentes se va perdiendo paulatinamente la neutralidad, nuevamente al ser la tendencia se corre el riesgo de caer en un nuevo academicismo y de institucionalizar la actitud.



IMAGENES DE LA OBRA DE CRISTO, EXPUESTA FUERA DEL MUSEO

4.8 / LA POSTURA DE LA ARQUITECTURA EXPOSITIVA EN LA ACTUALIDAD.

Pero esta tendencia Anti-Museo, no ha eliminado la creación de nuevos espacios de exhibición, los arquitectos se encuentran en la búsqueda y creación de espacios para solucionar las demandas de las nuevas corrientes artísticas que se han generado y que seguirán generándose como parte natural de la evolución de la humanidad.

En la actualidad el contenedor espacial es tratado como parte misma del evento, el espacio es tan importante como el contenido artístico y parte de su importancia como institución radica en su labor de investigación del fenómeno cultural para la futura sociedad que se avecina. Pero al sugerir un cambio debe ser claramente diferenciado de los criterios del ocio de un parque de atracciones, se debe tener una relación directa entre la experiencia y el conocimiento; el hecho expositivo debe cumplir con las necesidades sociales, es decir, debe ser un núcleo de información, documentación y educación. Se debe buscar una presentación de piezas diferentes, de libre expresión vengan de donde vengan.

La arquitectura para los espacios de exhibición, se ha propuesto establecer un diálogo directo con cada proyecto expositivo. A la vez, las nuevas concepciones plásticas y sus soportes técnicos han generado el análisis y una nueva serie conocimientos que los han acercando paulatinamente a un nuevo campo de enseñanza e investigación.

Lo mismo ha ocurrido con la transformación del trabajo expositivo, es decir con llevar a cabo el montaje de la exposición, que es ya prácticamente imposible de realizar si no se hace con un equipo multidisciplinar.

El museo tradicional no puede responder a todos estos cambios, y por otra parte cada vez es más difícil conseguir una colección permanente, así como soportar las nuevas necesidades técnicas tan especializadas. Por otra parte los espectadores ahora prefieren tener contacto continuo con las vanguardias, por medio de las sucesivas exposiciones temporales, las itinerantes o las macro exposiciones más que una colección permanente.

Después de haber hecho el estudio, sobre la evolución del Arte, su Espacio de Exhibición y de los factores que intervienen en el hecho expositivo, es muy importante reiterar de la propuesta final que se creó como conclusión a toda la búsqueda y agitación artística de la segunda mitad del siglo XX, destaca:

“Que la relación del OBJETO y el ESPACIO, con la irrevocable participación del ESPECTADOR, genera la verdadera carga emocional y el sentido plástico de la obra de Arte”.

Partiendo de esta idea, la INSTALACIÓN es un medio de expresión artística que utiliza estos conceptos para la elaboración de su obra; que realiza mediante técnicas multidisciplinarias, la tecnología y los medios audiovisuales.

La finalidad de este Capítulo es hablar sobre los antecedentes de este medio de expresión; su evolución, sus necesidades y sus significados. Puesto que de este Arte surge la inquietud de realizar el Proyecto Arquitectónico que desarrolla esta Tesis.

El término INSTALACIÓN irrumpió en el mundo artístico a finales de los años setenta, mostrándose como un término fundamental para denominar el arte de la última mitad del siglo XX, a pesar de la superficialidad con la que en muchas ocasiones fue y ha sido utilizado. A veces da la impresión que cualquier propuesta que se quiera presentar como contemporánea esta obligada a definirse como Instalación, a pesar de la imprecisión que acompaña al término, o precisamente por eso.

Y es que, la INSTALACIÓN es un medio de expresión que apareció en un momento en el que emergieron propuestas artísticas muy disímolas, además de que surgió sin el apoyo de una teoría que la fundamentara o delimitara claramente. Su significado se ha sometido a multitud de interpretaciones, tales como: que tiene un papel similar al de la pintura o a la escultura dentro de las artes plásticas; también se ha dicho que es un género, lo que significaría que dentro del arte cumpliría una función semejante a la de un bodegón, un paisaje o un retrato; se le ha emparentado con la escenografía teatral o con el montaje de exposiciones; se le ha considerado un híbrido entre arquitectura, escultura y pintura; se le ha estimado como un evento que intenta unir las diversas artes; también se considera que podría ser una especie de escultura que se caracteriza principalmente por invadir el espacio.

Las propias propuestas artísticas que se han presentado a lo largo de los años bajo el nombre de INSTALACIÓN son en todos los sentidos tan heterogéneas que difícilmente se puede concebir una definición rigurosa que sirva para la mayoría de ellas.

De manera que la intención de este Capítulo, partiendo de que no existe una definición concreta del término INSTALACIÓN, es darla a conocer con su propia formación, con el resultado de sus confluencias, de sus propósitos y de realizaciones concretas. Hay que tomar en cuenta que la INSTALACIÓN surge para nombrar una determinada manera de proponer arte, y no para definirlo. Siendo una de sus labores principales, promover la colaboración entre diferentes formas artísticas o procesos mediáticos para la composición de una pieza artística.

5.1 / ANTECEDENTES.

La INSTALACIÓN se conformó mediante un conjunto de aportaciones y propuestas que se realizaron en el arte a lo largo de la primera mitad del siglo XX, a la vez que heredó tradiciones artísticas que se remontan hasta tiempos muy lejanos. Por otro lado la INSTALACIÓN replanteó radicalmente la condición y la comprensión del arte de aquel entonces, descartando a la pintura y a la escultura como únicos medios de expresión, a los que hacía una profunda crítica sobre su relación con el espacio de exposición.

Por otro lado hablar de los precedentes artísticos más significativos de la INSTALACIÓN, es recordar una época en la que las alteraciones políticas, sociales, científicas, técnicas y culturales son de tal magnitud que no existe duda de su influencia en la expresión artística de ese momento.

Hasta que en 1912 Pablo Picasso, decidió sustituir la representación pictórica de una rejilla, por el propio material que pegó sobre la superficie, alterando la condición plana de la pintura y anunciando la ruptura de la bidimensionalidad. Tiempo después este tipo de expresión fue llamado “Collages” o “Papiers Collés”.

El resultado de esta nueva experiencia artística, promovió un gran número de obras tridimensionales, que se realizaron para ser colgadas en la pared. Tanto los futuristas italianos como la nueva vanguardia rusa desarrollaron la técnica del collage, realizando construcciones tridimensionales con diversos materiales, elaboraron composiciones de perfiles metálicos, de madera y de cristal a los cuales llamaron “Contrarrelieves”.

Aunque esta expresión no era precisamente una variante de escultura tampoco podía decirse que seguía siendo pintura. En suma los Collages y los Contrarrelieves, proponían una reflexión plástica, que se adentraba a los nuevos soportes del lenguaje plástico, que a su vez exigía una nueva participación del espectador.



FUTURISMO ITALIANO / GINO SEVERINI - 1914
S E A A N D D A N C E R



FUTURISMO ITALIANO / GINO SEVERINI
1915
RED CROSS TRAIN PASSING A VILLAGE



FUTURISMO ITALIANO / GIACOMO BALLA
ABSTRACT SPEED + SOUND - 1913



FUTURISMO ITALIANO / UMBERTO
BOCCIONI, DYNAMISM OF A SPEEDING
HORSE + HOUSES - 1914

Desde el campo de la escultura, Constantin Brancusi en 1957 en Paris, eliminó el pedestal de sus obras para pegarlas al suelo y vincularlas al espacio del espectador. De manera que la relación del arte con el espacio del espectador y sus



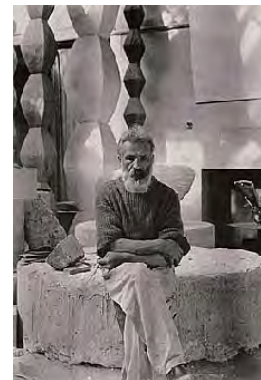
VANGUARDIA RUSA / NADEZHDA UDALTSOVA
1933



VANGUARDIA RUSA / NATALIA
GONCHAROVA - 1933

Sus diferentes formas de relacionarse comenzaron su desarrollo a principios del siglo XX.

En 1942, Marcel Duchamp, ejemplifica esta nueva conexión espacial mediante la construcción de una telaraña que invadía una sala del Whitelaw Reid Mansion de Nueva York, la telaraña se pegaba a los paneles, muebles, objetos y pinturas que estaban en el espacio. A finales de los años setenta, la tradicional división espacial del arte, es decir, la pintura y la escultura en su condición bidimensional y tridimensional, llevaba bastante tiempo mostrando su incapacidad para integrar las nuevas aportaciones plásticas.



CONSTANTIN BRANCUSI - 1933
COLLECTION OF THE CENTRE GEORGES POMPIDOU, PARIS

EL ESCULTOR RUMANO CONSTANTIN BRANCUSI (1876-1957) ERA UNA FIGURA CENTRAL DEL MOVIMIENTO MODERNO Y DE UN PIONERO DE LA ABSTRACCIÓN. SU ESCULTURA SE OBSERVA PARA SU ELEGANCIA VISUAL Y USO SENSIBLE DE MATERIALES, COMBINANDO LA FRANQUEZA DEL CAMPESINO QUE TALLA CON LA SOFISTICACIÓN DEL AVANT-GARDE PARISIENSE.



CONSTANTIN BRANCUSI / HELIX OF THE ENDLESS
1985, ESCULTURA A BASE DE GRANITO Y BASALTO
COLLECTION OF THE ISAMU NOGUCHI FOUNDATION, INC

5.2 / LOS LÍMITES DEL ARTE Y LA VIDA.

La idea de un arte que se vinculara a la vida, un arte sin límites, sin divisiones, sin acotaciones de ningún tipo, un arte festivo y total, que fuera capaz de involucrar cualquier forma de manifestaciones y propuestas utópicas, en espacios arquitectónicos fantásticos, adquiriría gran importancia a comienzos de los años veinte. Por otro lado cabe agregar que las nuevas formas de expresión eran la manifestación más evidente del extraordinario desarrollo tecnológico, científico, social y por supuesto cultural de aquellos años.

“Lissitzky” (Smolensko, 1890-1941) en 1919, propuso la realización de una gran obra tridimensional, un edificio “Utópico/Conceptual”, contruido con paneles ensamblados, que componían figuras basadas en el círculo, el cuadrado y la línea recta. El artista llamó a cada uno de los paneles del edificio “proun”, que significaba “proyecto para la fundación de nuevas formas artísticas”. Esta pieza artística que en realidad era un pequeño edificio, fue un gesto radical, en donde el límite entre la obra de arte y su contenedor espacial fue confuso para los intelectuales de esa época. Puesto que era un objeto artístico que incluía su propio espacio para exponerse a si mismo. De manera burda este ejemplo cae en lo extraordinario, puesto que el espectador es totalmente parte del evento artístico y del espacio. A consecuencia de este gesto los espacios arquitectónicos de representación comienzan a ser lugares que se recorren, formas que pueden tocarse, además que contienen objetos con los que nos podemos relacionar o usar de diferentes maneras.

Otro ejemplo del manejo espacial del artista dentro de la sala de

exhibición, lo tenemos con Salvador Dalí que en 1935, reconstruye el rostro de Mae West, en una especie de departamento surrealista o un espacio teatralizado.



SALVADOR DALÍ / FACE OF MAE WEST 1935

SALVADOR DALÍ / RECONSTRUCCIÓN DEL
ROSTRO DE MAE WEST - 1935, ESPECIE DE
DEPARTAMENTO SURREALISTA O UN
ESPACIO TEATRALIZADO

Pero de lo que no cabe duda es de la voluntad de incorporar al espectador a un espacio que no era solamente un conjunto de escenografías teatrales con actuación incluida, sino la propuesta de un lugar utópico en el que las calles se rehacen, los propios espacios en los que se actúa se reconstruyen, los itinerarios adquieren un sentido que va más allá del tránsito entre una y otra obra, y los diferentes discursos de la exposición se disuelven de tal manera que terminan diluyéndose para plantear una nueva propuesta global espacial, que incluye a quienes la visitan. Así que en la primera mitad del siglo XX, una gran parte de las propuestas para unificar arte y vida confluían en las articulaciones de los nuevos espacios de exhibición, en la participación de los espectadores en la propia representación y en la confrontación de los diferentes lenguajes.

1956, fue un año especialmente importante para la historia del arte del siglo XX, puesto que la unión entre el colectivo francés llamado "Espace" y del "Independent Group" de Londres consiguió que doce grupos de arquitectos, diseñadores y artistas expusieran sus trabajos para un proyecto que proponía la realización de nuevas formas de expresión artística basadas en la ruptura de la "especialización artística" a cambio de su espacialización.

Como resultado de esta convocatoria, hubo suelos pintados, objetos desperdigados o habitaciones construidas con pinturas que estructuraban un espacio artístico que se planteaba como crítica a la modernidad y como ensayo de una nueva interpretación del espacio de arte. El nombre asignado a esta exposición fue "This is Tomorrow" y se dió lugar en la Whitechapel Art Gallery de Londres.



WHITECHAPEL GALLERY ES PROBALEMENTE LA MÁS FAMOSA DE LAS GALERÍAS BRITÁNICAS. THE WHITECHAPEL ART GALLERY FUE DISEÑADA POR CHARLES HARRISON TOWNSEND 1899 - 1901

A partir de esta exposición se puso en marcha un nuevo tipo de exposiciones de arte con dos características fundamentales; por un lado, las que eran proyectadas en su totalidad por los propios artistas, quienes distribuían, coordinaban, agrupaban o articulaban el espacio de la muestra, y por otro lado las exposiciones en las que los artistas proponían solo una lectura global, es decir, planteaban la exposición

como una gran obra que incluía todo lo que se distribuye, creando un juego de significados entre la propuesta general y las diferentes particularidades de las obras, que finalmente generaba una interacción que permitía concebir un nuevo espacio artístico.

A mediados de los años setenta, la pregunta sobre la identidad del arte, el papel del artista en la sociedad y las estrategias para la participación del espectador, se situaban en el centro de cualquier proyecto alternativo y renovador del arte. Todas las propuestas artísticas americanas, europeas o asiáticas que aparecen en esta década apuntaban a la ampliación de los márgenes del arte y a la reconsideración de las condiciones de producción y presentación de la obra, como cuestiones imprescindibles para una nueva comprensión del propio hecho artístico.

Como ejemplo de estas nuevas propuestas tenemos a Yves Klein, que en 1947 en París, escribió "La Sinfonía / Monótona / Silenciosa". Que era una obra en un continuo doble, formado por un único tono y silencio, Klein aparece como director de orquesta dentro del teatro Gelsenkirchen en Alemania, de espaldas a un patio de butacas vacío, una institución cultural sin público. Para mostrar su obra a los que se sitúan del otro lado de la imagen, es decir a sus nuevos espectadores que ya no están dentro del teatro. En octubre de 1955, se realizó la primera exposición Gutai en el Ohara Kaikan de Tokio, prelude de lo que después se llamaría happening, y a comienzo de una fecunda producción de arte de acción en Japón. En esta exposición la participación el artista Saburo Murakami, instaló seis enormes soportes pictóricos de pie, uno tras otro, y con una pequeña distancia entre ellos. Su acción consistía en perforarlos con su cuerpo, para atravesar las sucesivas barreras bidimensionales. La trasgresión de la superficie pictórica y la posibilidad de su interrelación, la implicación del cuerpo y el trabajo del artista así como la apropiación del espacio mediante la acción aparecen de nuevo unidas en los comienzos de las nuevas prácticas artísticas.

Todas estas sucesivas aportaciones artísticas dieron como resultado una ampliación evidente de los espacios del arte que en términos generales se puede decir que se había pasado de la concepción de un espacio donde se incluían los objetos y las personas; a un espacio donde se exponían estos mismos sujetos y sus objetos; y después a un espacio como confluencia y elaboración donde se activaba un espacio como relación.

5.3 / LOS TÉRMINOS DE LA INSTALACIÓN.

En los años setenta, la expresión realizar una INSTALACIÓN estaba ligada a una nueva forma de construir, relacionada con la complejidad técnica y funcional de los edificios urbanos e industriales de la sociedad moderna más avanzada, así como a la necesidad social de equipar tecnológicamente los lugares que se habitaban o que se frecuentaban; y por otro lado a reflexionar sobre las conexiones que generaban este tipo de edificios. La INSTALACIÓN también, pretendía establecer criterios de orden y de distribución en un espacio determinado. Pero en cualquiera de estos casos, hacer una INSTALACIÓN era preparar un lugar para que fuera utilizado por el usuario de manera esencial. Se ponían en movimiento un conjunto de instrumentos, aparatos, equipos o servicios; que activaban una serie de funciones de acuerdo a las necesidades de cada momento.

El que instala posibilita una nueva utilización del espacio en el que actúa, pero conviene tener en cuenta que quien la pone en marcha, quien le da un determinado uso, es quien lo utiliza, el usuario, puesto que se incorpora al proceso de construcción representativa. Por otra parte, si la INSTALACIÓN es un conjunto de mecanismos puestos al servicio del usuario para que éste los ponga en funcionamiento; tanto la comprensión del trabajo del artista, como el contenido del significado y la participación del público en el proceso, da como resultado una obra de arte impredecible.

La INSTALACIÓN artística plantea una modificación radical de sus propios límites y de sus posibilidades generando uno de los problemas más complejos de la última mitad del siglo XX. Puesto que es un problema referente a la concepción del arte, a la relación del objeto con su espacio de exposición; a la construcción representativa y al papel del nuevo espectador. Destacando el papel que ha desarrollado el espacio de exposición en el que se ubica el arte, se puede hablar de proyectos realizados para su adecuación o su alteración; así como la propuesta de espacios fantásticos, que muchas veces son de carácter efímero; y finalmente la colaboración con proyectos arquitectónicos y paisajísticos; han sido un campo de actuación natural de las manifestaciones artísticas de todos los tiempos. Pero no existe un espacio particular de determinadas características, para hacer posible la práctica de la Instalación. Lo que la INSTALACIÓN propone es establecer un diálogo con la problemática del lugar, (que puede ser escogido por el artista o al que el artista pudo ser invitado) en el cual ella se “instalará”, para expresar su mensaje.

El término INSTALACIÓN surge como necesidad, para indicar el trabajo artístico presentado en un espacio, que ya no era un objeto; una forma específica; que ya no consideraba los límites de su expresión, sino por el contrario su búsqueda consiste en sobrepasar siempre esos límites. De manera que el espacio de la Instalación no podría interpretarse, rigurosamente, como un nuevo recipiente en el que se deposita arte; sino por el contrario debe entenderse como un mecanismo adecuado a las nuevas propuestas artísticas. La INSTALACIÓN no se deja presentar por un espacio que no es técnica ni ideológicamente inofensivo, sino por el contrario la Instalación pretende presentar al espacio, señalarlo y adecuarlo a su propia lógica.

En la INSTALACIÓN, el artista, altera el significado del espacio “equipándolo”; para modificar las condiciones del diálogo con el observador, de manera que el discurso se someta a la elaboración de la obra de arte. El lugar desde el que se habla tiene, un peso fundamental en la obra, pero no se encuentra pre-establecido, sino que solamente ha sido preparado, provisto o utilizado para permitir su activación al servicio de una propuesta artística. No es un lugar unidireccional, sino un conjunto de posibilidades con las que el artista trabaja para ponerlas a su disposición de su obra.

5.4 / ENTRE LA CREACIÓN Y LA PROFESIÓN.

El artista que realiza instalaciones esta consciente de la dinámica que debe seguir para llevar a cabo un discurso y también lo fomenta proponiendo un espacio abierto de interacción. Tiene a su alcance un sin número de medios de expresión y una constante propuesta de diálogo.

Por otra parte utiliza referencias, sensaciones e impresiones para presentar una trama, en la que el resultado no esta preestablecido. En consecuencia debe de ser un profesional, alguien que conoce los materiales, los mecanismos, los procesos, los criterios de interrelación o el funcionamiento de sus componentes, alguien que puede prever diversas posibilidades de funcionamiento y que tiene un proyecto claro del universo que pretende poner a disposición del usuario, tanto si éste es un especialista como si es un usuario común, porque lo que el artista presenta es un conjunto de posibilidades alrededor de una determinada poética.

6.1 / MARIKO MORI

1967 Tokio, Japón / reside y trabaja en Tokio, Japón y en Nueva York, Estados Unidos.

“Mi trabajo es una revelación del pensamiento. Para mi es un verdadero placer proyectar la postura esotérica por el mundo interior”

Mariko Mori

A mediados de los años noventa Mariko Mori, comenzó la presentación de sus trabajos fotográficos. En los que representa un mundo futurista demasiado real, incorporando visiones de moda y de arquitectura, que ella misma ha imaginado. Al mismo tiempo Mariko se celebra a sí misma, como un objeto de arte, puesto que aparece su imagen en la mayoría de sus representaciones, como una estrella del mundo de la música o de la moda; se ha dicho que Mariko Mori se ha convertido poco a poco en una especie de ser sobrenatural.

Sus trabajos más recientes son cada vez más complejos; puesto que las fotos se han convertido en imágenes humanas que parecen moverse, también elabora videos con música insistente y animaciones futuristas. El trabajo de Mariko reflexiona sobre la necesidad de la fe en las utopías, a la vez que esta cargado de un ambiente optimista que hace referencia a lo absurdo que puede resultar querer detener el tiempo.

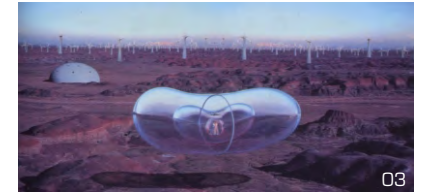


IMAGEN 01 / LAST DEPARTURE - 1996,
MARIKO MORI

IMAGEN 02 / EMPTY DREAM - 1995,
MARIKO MORI

IMAGEN 03 / ENTROPY OF LOVE - 1996,
MARIKO MORI



6.2 / MATTHEW BARNEY

1967 San Francisco, Estados Unidos / reside y trabaja en Nueva York, Estados Unidos.

“Para mi, las formas no tienen realmente vida hasta que no han sido digeridas a través de la estructura narrativa”.

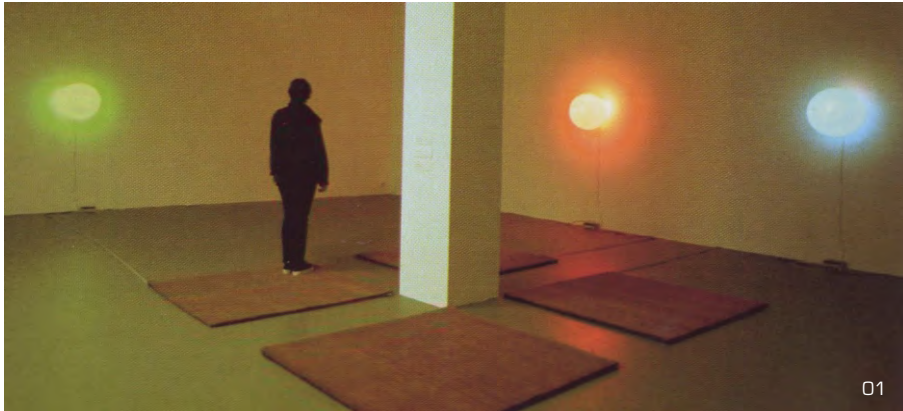
Matthew Barney

Matthew Barney construye instalaciones que representan episodios de ciencia ficción que están fuera de tiempo; también realiza performances sin público y sobre todo videos barrocos, poblados de desnudos mutantes, de objetos cotidianos, esculturas de silicón, sustancias viscosas, formas blancas no identificadas de material sintético, pájaros bramando, elegantes androides y sátiros de piel rojiza. Una de las obras realizadas por Matthew Barney, es una serie de cinco videos llamada “Cremáster”; en cada uno de estos videos Barney se disfraza para asumir diferentes papeles o personajes, que representan a los impulsos que se generan en los músculos cremáster del cuerpo masculino. Estos impulsos hacen que el aparato genital masculino, se contraiga, se mantenga suspendido y mediante los cuales la temperatura de los testículos se controla.



IMAGEN 01 / THE EHRICH WEISS SUITE - 1997
MATTHEW BARNEY

IMAGEN 02 / CREMASTER 4 - 1995
MATTHEW BARNEY



01

IMAGEN 01 / GREEN, RED, BLUE - 1997, ANGELA BULLOCH



02

IMAGEN 02 / BETAVILLE - 1995, ANGELA BULLOCH



03

04



01



02

IMAGEN 01 / UNTILED (AMERICA) - 1995, FELIX GONZALEZ TORRES
 IMAGEN 02 / INTILED - 1991, FELIX GONZALEZ TORRES
 IMAGEN 03 / UNTILED (ROSS) - 19991, FELIX GONZALEXZ TORRES
 IMAGEN 04 / UNTILED (FOR STOCHOLM) - 1992,

6.3 / ANGELA BULLOCH

1966 Fort Frances, Canadá / reside y trabaja en Londres, Inglaterra.

“El observador es un colaborador, en el sentido de que define, experimenta y piensa con sus propias categorías”

Angela Bulloch

En el trabajo que realiza Angela, constantemente se ven grandes esferas luminosas de colores que funcionan como si fueran señales, puesto que se prenden y apagan. Algunas de estas Instalaciones luminosas están controladas por sensores de movimiento, otras por música y algunas obedecen a su propio ritmo. La idea de Angela es que el observador se sienta expuesto a un estímulo y que responda con un reflejo; ya sea dirigiendo su mirada en un determinado momento, a una determinada esfera, o bien repitiendo su movimiento para poner a funcionar otra vez el mecanismo. La recompensa por una pequeña acción es una característica típica de los trabajos de Angela Bulloch. Frecuentemente, el espectador no tiene que hacer nada más que sentarse en un banco para que comiencen a oírse ruidos, o para que una máquina de pintar empiece a dibujar en la pared. Otras instalaciones de Angela funcionan con contactos disimulados en el suelo. Otra de las características importantes del trabajo de Angela, es que en el suelo y en la pared se pueden ver frases con reglas de comportamiento para diferentes momentos de la vida, que parecen estar fuera de todo contexto. Sin embargo, son lo que Angela llama las “Rules Series” y muestran su constante interés por los sistemas que rigen el comportamiento humano. Se puede decir que lo que Bulloch crea una y otra vez en sus instalaciones es un ideal social de armonía.

6.4 / FÉLIX GONZÁLEZ TORRES

1957 Güaimaro, Cuba 1996 Miami, Estados Unidos / residió y trabajó en Nueva York, Estados Unidos.

“Me considero un director de teatro que intenta transmitir algunas ideas, reinterpretando la división de papeles: autor, público y director”.

Félix González Torres

Félix trabajó con la elaboración de imágenes. Para las que utilizaba objetos de uso común como series de luces o caramelos que colocaba en lugares públicos o donde nadie lo esperaba; logrando una imagen de cierta “aura poética” o que invitaba a la reflexión, como la imagen de unas dunas con huellas o la de unos pájaros volando bajo la lluvia. A Félix también le inquietaba representar con imágenes la tristeza o el miedo que la gente siente cuando pierde a un ser querido; por ejemplo, en la imagen de la cama vacía hace referencia a la tristeza que el sintió ante la pérdida de su compañero.



03



04

IMAGEN 01 / TWENTY FOUR HOUR PSYCO - 1993, DOUGLAS GORDON

IMAGEN 02 / TWENTY FOUR HOUR PSYCO - 1993, DOUGLAS GORDON



01



02

IMAGEN 03 / A DIVIDED SELF II 1996, DOUGLAS GORDON

IMAGEN 04 / REMOTE VIEWING 1995, DOUGLAS GORDON

IMAGEN 05 / TOMATOSHOP - 1997
P A U L M C C A R T H Y



05

IMAGEN 01, 02, 03, 04 / SANTA CHOCOLATE SHOP - 1997, PAUL MCCARTHY



01



02



03



04

6.5 / DOUGLAS GORDON

1966 Glasgow, Escocia / reside y trabaja en Glasgow (Escocia) y en Colonia (Alemania).

“El artista, en el papel de conquistador, puede estar contento de quedarse en un segundo plano; si todo sale bien, puede desempeñar un papel anónimo en la ecuación”.

Douglas Gordon

Una de las principales características que existe en los videos que Douglas elabora, es la lentitud. En ellos se puede ver como se dobla un dedo de una mano; como un hombre se deja caer en toda su longitud; o fragmentos de películas médicas de comienzos del siglo XX, transmitidos a cámara lenta.

Una vez presentó la película “Psicosis” a una velocidad tan lenta que duró 24 horas; Douglas, considera que las imágenes transmitidas con tanta lentitud se introducen permanentemente en la memoria del espectador, y se ha dado cuenta que la gente tiene la sensación de haber visto esas imágenes anteriormente y se empieza a preguntar ¿dónde? O ¿con quién? Durante una experiencia absolutamente personal.

6.6 / PAUL MCCARTHY

1945 Salt Lake City UTA, Estados Unidos / reside y trabaja en Los Angeles California, Estados Unidos.

“El cine y la televisión me han producido siempre un sentimiento de fascinación, pero nunca ha querido ser parte de esa industria; me interesa más parodiarla y reírme de ella.”

Paul McCarthy

Desde finales de los años setenta McCarthy, utiliza el performance y la instalación como medio de expresión. Sus performances, representan conflictos y dilemas de personajes híbridos e irreales construidos a base de máscaras y disfraces. Es importante mencionar que las acciones que McCarthy elabora tienen una fuerte carga sexual, puesto que hacen referencia a la sodomía, al acto sexual degenerado y a la masturbación. El tema sexual, es una manera de representar un tema que a McCarthy le inquieta mucho, que es el miedo que la sociedad tiene de los comportamientos individuales catalogados como inmorales.

Otros de sus performances, proponen el mundo de Disneylandia, o el de una serie de televisión para niños, o el de un comic, como el ideal de un mundo feliz, en el que a la vez ocurren situaciones sadomasoquistas o totalmente grotescas, en el que el resultado de la tragedia es una gran cantidad de catsup o de mayonesa desparramadas por todo el lugar en el que se desarrolló el performance.

6.7 / GABRIEL OROZCO

1962 Jalapa - Veracruz, México / reside y trabaja en México y en Nueva York, Estados Unidos.

“Ante todo soy un recipiente, y después un productor. La escultura es eso, un recipiente”.

Gabriel Orozco

El trabajo de Gabriel Orozco, se basa en Instalaciones, objetos y fotografías que señalan la desaparición del espacio y del tiempo. Uno de los trabajos más conocidos de Gabriel, es la obra llamada “La D.S.” de 1993, y se trata de un coche Citroën que cortó a lo largo en tres partes, después quitó la parte central y unió las otras dos. Esta “cura de adelgazamiento” como él la llama, hizo que el Citroën adquiriera un gran aerodinamismo y elegancia aunque no funcione.

El movimiento y el espacio son elementos fundamentales en la obra de Gabriel Orozco. Otra de sus obras es “Until you find another yellow schwable” de 1995, en donde una serie de fotografías muestran como el artista se paseaba por las calles de Berlín en una moto amarilla marca “Schwable”, y cuando se encontraba otra moto igual, colocaba la suya a su lado y las fotografiaba. Y así es como en la mayoría de sus trabajos fotografícos muestra, que lo estático y lo dinámico tienen un diálogo relacionado con el lugar. Otro ejemplo se muestra en la obra llamada “Leaves on car” de 1992, en donde las hojas que caen de los árboles durante el otoño, tapan el parabrisas de un coche abandonado.

IMAGEN 02 / LA D.S. - 1993, GABRIEL OROZCO



IMAGEN 01 / OVAL BILLARD TABLE - 1996, GABRIEL OROZCO

6.8 / PIPILOTTI RIST

1962 Grabs, Suiza / reside y trabaja en Zúrich y en Neuenburg, Suiza.

“Lo que se ha transmitido de un modo emocional y sensible puede terminar con más prejuicios y comportamientos preconcebidos que cualquier panfleto y tratado intelectual”.

Pipilotti Rist

Pipilotti Rist, elabora videos en los que expresa la existencia de problemas sin resolver, pero sin caer en la angustia o en la desesperación. Por ejemplo; en su video llamado “Ever is over all” de 1997, aparece una joven paseando por la calle, mientras que va rompiendo, con mucha alegría, las ventanas de los coches estacionados, y en eso aparece una mujer policía que la saluda amistosamente. Como este tipo de situaciones existen muchas, en los videos de Pipilotti, y es así como ella propone alianzas entre las personas, para crear un mundo más armonioso y en consecuencia más feliz.



IMAGEN 01 / EVER IS OVER ALL - 1997, PIPILOTTI RIST



IMAGEN 02 / SELFLESS IN THE BATH OF LAVA - 1994 PIPILOTTI RIST



IMAGEN 03 / SIP MY OCEAN - 1996, PIPILOTTI RIST

6.9 / MIKE KELLEY

1954 Detroit Michigan, Estados Unidos / reside y trabaja en Los Ángeles California, Estados Unidos.

“Los artistas son gente a la que cierto privilegio social les permite actuar de modo que no se espera de los adultos”.

Mike Kelley

En las instalaciones, performances, dibujos y textos que elabora Mike Kelley, existe un gran número de influencias, que van desde la iconografía cristiana, el surrealismo, el psicoanálisis, el arte conceptual, el movimiento hippie, el punk, la cultura trash, el folklore y la caricatura. Una de las obras más importantes de Mike Kelley es la instalación llamada “Half a Man”, de 1991, que costaba de muñecas desgastadas, animales de peluche sucios, colchas tejidas y radios entre otras cosas; en esta instalación cada uno de los objetos, formaba parte de un recuerdo de la infancia de Mike.

Así en otra instalación llamada “Educational Complex” de 1995, elaboró maquetas de todos los centros educativos por los que pasó cuando era niño, con el fin de señalar los problemas que vivió durante su niñez. De esta forma historiográfica Mike Kelly refleja los procesos del recuerdo, en cada una de sus obras.

IMAGEN 01 / METRO PICTURES - 1990
MIKE KELLY



IMAGEN 02 / JABLONKA - 1992
MIKE KELLY

6.10 / VANESSA BEECROFT

1969 Génova, Italia / reside y trabaja en Nueva York, Estados Unidos.

“Me interesa la diferencia entre lo que había previsto y lo que realmente sucede”.

Vanessa Beecroft

Vanessa Beecroft, desde mediados de los años noventa, realiza performances en los que siempre aparecen mujeres desnudas o con muy poca ropa. Estos conjuntos de chicas silenciosas que se muestran vulnerables o respetablemente fuertes, están vestidas idénticamente hasta el punto en que su individualidad se desvanece. Y cuando aparecen semejan, un desfile de moda, o escenas de cine y de teatro. Por otro lado, el ambiente creado por Vanessa oscila entre la ruptura de tabúes e ideales clásicos de belleza, entre la provocación erótica y el encanto de los maniquíes desnudos de los aparadores.

Cuando se llevan a cabo los performances de Vanessa ni las modelos ni el público muestran sus sentimientos, entonces no está claro lo que sucede en su imaginación, puesto que guardan sus emociones para sí mismos. En su mayoría, los performances de Vanessa se han visto en las inauguraciones de exposiciones y todo el trabajo realizado ha quedado registrado en fotografías y en videos, sin embargo es lo que a Vanessa menos le interesa.

IMAGEN 01, 02
PERFORMANCE
DETAILS - 1996
VANESSA BEECROFT



IMAGEN 03, 04
PERFORMANCE DETAILS
1996, VANESSA
BEECROFT





IMAGEN 01 / ZYGOTIC ACCELERATION, BIOGENETIC, DE-SUBLIMATED LIBIDINAL MODEL 1996, JAKE & DINOS CHAPMAN

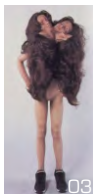


IMAGEN 02 / FOREHEAD 1997 JAKE & DINOS CHAPMAN

IMAGEN 03 / TRAGIC ANATOMIES 1996



02

6.11 / JAKE & DINOS CHAPMAN

Jake Chapman 1962 Londres, Inglaterra. Dinos Chapman 1966 Cheltenham, Inglaterra
Ambos residen y trabajan en Londres, Inglaterra.

“Somos oxímoros escopofiliacos que hieren los ojos... Somos artistas”

Jake & Dinos Chapman

Los hermanos Chapman modelan figuras realistas, de tamaño natural, hechas a base de resina sintética y fibra de vidrio. Sus figuras representan hermafroditas que acumulan todas las anomalías genéticas imaginables y que multiplican las más absurdas variaciones de brazos, piernas, cabezas y troncos; sus elementos de unión son anos, vaginas o penes erectos, que ocupan el lugar de la nariz, las orejas o la boca. Esta reproducción biológica falsa, desconcierta y ejerce una inconfesable fascinación. La misma multiplicación de sus órganos sexuales excluye a todos estos cuerpos de todo principio de procreación. Los hermanos Chapman siempre están intentando hacer una infinidad de variaciones con partes del cuerpo humano. Finalmente se puede decir que la dimensión verdaderamente trágica de la obra afecta al cinismo de la ambición explícita de conseguir un “valor cultural nulo”.



IMAGEN 01 / INSTALACIÓN SIN TÍTULO 1991, BARBARA KRUGER

IMAGEN 02 / YOU CAN'T DRAG - 1991 BARBARA KRUGER

IMAGEN 03 / POWER PLEASURE DESIRE DISGUST - 1997 BARBARA KRUGER



01



03

6.12 / BARBARA KRUGER

1945 Newark Nueva Jersey, Estados Unidos / reside y trabaja en los Ángeles y en Nueva York.

“Intento tratar las complejidades del poder y de la vida social, pero por lo que se refiere a la presentación visual, me esfuerzo por evitar un mayor grado de dificultad. Pretendo que la gente se sienta atraída a la obra”.

Barbara Kruger

El trabajo de Barbara Kruger se basa en la elaboración de textos de gran tamaño que hacen referencia a los mensajes publicitarios y a discursos políticos. Frases como “Reza como nosotros”, “Teme como nosotros”, “Cree como nosotros”, están siempre presentes en la obra de Barbara, escritas con enormes letras blancas y en fondo rojo, así como la tipografía y la fotografía en blanco y negro, como el símbolo del esquema positivo y negativo, se han convertido en su característica principal. Entre las cosas que ha hecho Barbara también se encuentran carteles, playeras y bolsas para ir de compras. En 1989, se ocupó del proyecto de un cartel para una manifestación feminista celebrada en Washington, donde la frase principal fue “Your body is a Battleground”; se ha encargado de el diseño de las portadas de libros sobre la discriminación de minorías y del sida. Últimamente el trabajo de Kruger se ha complementado con trabajos acústicos, con la fotografía y con la proyección de videos.

IMAGEN 01 / OH ! CHARLEY, CHARLEY,
CHARLEY ... - 1992
CHARLES RAY



01



02

IMAGEN 02 / FIRETRUCK - 1993
CHARLES RAY

IMAGEN 01 / MY BROTHER-BRANCUZI - 1995
JASON RHOADES



01



02

IMAGEN 02 / UNO MOMENTO - 1996
JASON RHOADES

6.13 / CHARLES RAY

1953 Chicago Illinois, Estados Unidos / reside y trabaja en los Ángeles California, Estados Unidos.

Con mayor evidencia que cualquier otra obra en la actualidad, las figuras de Charles Ray manifiestan el regreso de lo real al arte. Sus esculturas causan un efecto psicótico y alarmante, puesto que son figuras distorsionadas de personas que uno cree familiares como: una mujer muy guapa, una familia simpática, y por supuesto la de un hombre como de cuarenta años, de estatura media y de rasgos comunes que es nada más y nada menos Charles Ray, quien gusta de representarse a si mismo en algunas de sus obras.

Sus figuras están demasiado pulidas y estereotipadas para ser reales; por ejemplo en su obra llamada "Fall" de 1990, representa a una mujer tan hermosa que convierte a los hombres en niños cuando se le acercan. En su obra "Family Romance" de 1993, elabora a cuatro miembros de una familia, con la particularidad de que todos son del mismo tamaño, de manera que las padres parecen enanos y los niños monstruos. El obsesivo realismo de Ray incluye objetos cotidianos como un juguete de niño, una tina, unos cubiertos, etc, pero siempre con una particularidad inolvidable. Puesto que en sus trabajos despierta asociaciones con características de miedo y crea referencias sociales actuales.

6.14 / JASON RHOADES

1965 Newcastle California, Estados Unidos / reside y trabaja en los Ángeles California, Estados Unidos.

"Todas las buenas ideas, y también todas las obras de arte andan solas, como un perpetuum mobile, mental y a veces también físicamente; están llenas de vida".

Jason Rhoades

Jason Rhoades, realiza instalaciones muy grandes que se extienden por todo el suelo del espacio donde expone y en ocasiones hasta es posible que utilice salas enteras. En sus montajes se encienden luces, se oye música y en también es posible que funcione un video en una televisión. Lo que Jason Rhoades propone con sus instalaciones, es crear sistemas de relaciones entre la realidad, la experiencia y los medios de comunicación; se puede decir que su trabajo es el resultado de miles de impresiones cotidianas, las que sean, y las que todos percibimos cada día, en la calle, en la publicidad, en las noticias, etc. Es decir en sus Instalaciones podemos ver, cualquier referencia a un acontecimiento mundial o a una oferta publicitaria, como cepillos, mangueras, escobas, pintura, cubetas, computadoras, lámparas, aparatos, mesas, sillas, calculadoras etc. Todo lo que ya hemos visto antes, pero a veces sin ningún orden o a veces con una colocación estratégica llena de reflexión con el fin de transmitirnos un mensaje.

6.15 / DIANA THATER

1962 San Francisco California, Estados Unidos / reside y trabaja en Los Ángeles California, Estados Unidos.

“Me interesa, expresamente, que mis obras sean grandes, llenas de color e interesantes, pero no espectaculares. No resultan espectaculares”.

Diana Thater

Diana Thater realiza, proyecciones de gran escala; sus imágenes se proyectan sobre volúmenes que salen de la pared, o en pantallas dispuestas en las salas, puesto que pocas veces se logra el ángulo correcto que se necesita de la imagen sobre la propia pared. Los videos de Diana dan la sensación de que tienen un problema con el color o que el proyector se esta descomponiendo, porque las imágenes se ven violetas, azules, rojas, amarillas o verdes, sobrepuestas unas de otras o se pueden ver varias imágenes sin relación en una sala. Sin embargo lo que parece un fallo, es en realidad un enfrentamiento muy exacto con el con el video como medio, porque las superposiciones son el resultado de una complicada mezcla de imágenes. En las imágenes que proyecta predominan los animales, que en algunos casos son animales entrenados para películas, como un papagayo, un mono, dos lobos y un tropel de caballos. Lo que sucede en el momento de la transmisión, es que los animales toman diferentes posiciones con respecto ala observador. No se sabe si la loba esta detrás de él o enfrente, si la manada de caballos galopa por encima o por debajo, etc. En las obras de Thater se plantea una y otra vez la cuestión de quien domina a quien si los hombres a los animales o al contrario; si el medio al hombre o el hombre al medio.

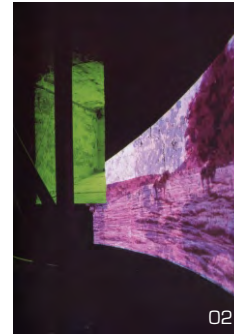


IMAGEN 02 / BROKEN CIRCLE - 1997, DIANA THATER



IMAGEN 01 / CHINA - 1995, DIANA THATER

6.16 / CONCLUSIÓN

Este capítulo muestra el reciente trabajo de algunos de los artistas más importantes y representativos del Arte de Instalación en la actualidad; y sirve de conclusión de todos los capítulos anteriores donde se explicó la evolución del arte y su espacio de exposición; ya que estos trabajos muestran la situación en la que se encuentra la experimentación y el desarrollo artístico de nuestro tiempo.

Este capítulo es de suma importancia para conocer el nuevo lenguaje del arte, y sensibilizarnos respecto a las nuevas propuestas espaciales e ideológicas que plantea; ya que estas impresiones fueron fundamentales para la elaboración de los espacios del proyecto arquitectónico que propone en esta Tesis.

Por otro lado, la idea de llevar a cabo un “Centro de Exposición de Último Arte” surge debido a la deficiencia que existe en la ciudad de México respecto a espacios especializados para la exposición de Instalaciones, es decir, espacios que desde su creación hayan sido concebidos con este fin. En el siguiente capítulo se analizaran dos casos análogos, uno en la ciudad de Mexico donde predominan los inconvenientes para la óptima interpretación de la obra y otro en Londres donde las características del espacio favorecen a la expresión artística.

LABORATORIO ARTE ALAMEDA

FUNDADO EN EL AÑO 2000

7.1.1 / ANTECEDENTES HISTÓRICOS DEL LABORATORIO.

Las obras del ex-templo de San Diego se iniciaron en 1591; los patronos fueron, Mateo Mandeón y su esposa, Juana Arellano. Treinta años más tarde, siendo un 12 de septiembre, los dieguinos dejaron la Ermita de la Trinidad y la "Casa de Convalecientes" del Convento de San Cosme y se trasladaron a su flamante Iglesia.

Frente al nuevo templo, un edificio barroco, quedaba una amplia plazuela que, en un principio, fue usada como mercado; más tarde en 1596, se transformó en el Quemadero de la Inquisición. Esto fue suprimido por el cuadragésimo quinto virrey Don Carlos Francisco, Marqués de Croix, con el objeto de ampliar al doble el Paseo de la Alameda.

Cabe señalar que entre los monjes célebres que formaban parte de la orden de los dieguinos se encontraban: San Felipe de Jesús, promártir mexicano; el lego Fray Vicente de San José que fue quemado en 1622, en el Japón; el Dr. José María Belaunzarán y Ureña que fue obispo de Linares y famoso predicador, entre otros.

En 1861, en tiempos de la Reforma, se ordenó la suspensión de los conventos y la excomunión de los frailes; pasando el inmueble por parentesco a los Mariscales de Castilla y después por enlace familiar a Doña Josefa de Liera y Arellano Hurtado de Mendoza, heredera de Don Mateo. Años más tarde Doña Josefa testó sus bienes a su hijo quien años más tarde vendió el valioso inmueble. Con el devenir del tiempo se fraccionó y se formó lo que en nuestros días son las calles de Colón, Balderas y Dr. Mora.

El convento fue sufriendo modificaciones y ampliaciones: una de ellas fue la construcción de la Iglesia en el siglo XVIII a la cual se le agregó en 1778 la Capilla de Dolores. A mediados del siglo XIX, el templo padeció una gran reforma en la cual se destruyeron los altares churriguerescos que poseía y es reddecorada al estilo neoclásico, como se acostumbraba en la época. En 1964, el presidente Adolfo López Mateos inauguró la Pinacoteca Virreinal de San Diego, que albergaba una maravillosa colección de obras coloniales provenientes fundamentalmente de la Academia de San Carlos. En el 2000 se transformó en el Laboratorio Arte Alameda, dedicado a exposiciones y actividades de arte contemporáneo con un enfoque especial en las expresiones producidas en medios electrónicos.

Las obras que formaban parte de la colección de la Pinacoteca Virreinal fueron integradas al Museo Nacional de Arte, espacio que contiene pintura mexicana del Siglo XVI hasta el año de 1954.

Hoy en día el Laboratorio Arte Alameda consta de cinco elementos francamente definidos: el atrio, la nave principal, la capilla de Dolores, una sala para proyectos especiales y el patio antiguo que data del siglo XVI y que hoy en día se encuentra fragmentado.



FACHADA PRINCIPAL DEL LABORATORIO DE ARTE ALAMEDA

7.1.2 / SALA PRINCIPAL.

La nave principal de ex Templo de San Diego, es ahora uno de los principales espacios de exposición del Laboratorio Arte Alameda. Es un espacio de 150m² de superficie x 12m de altura aproximadamente (ver IMAGEN 1 / SALA PRINCIPAL), por lo tanto se trata de un espacio generosamente amplio, con la posibilidad de montar piezas de grandes proporciones; sin embargo sus limitaciones radican en la penumbra que aún se conserva del espacio original.

Las entradas de luz natural son las que se muestran en la IMAGEN 04 ILUMINACIÓN NATURAL, provenientes de la cúpula del ex Templo de San Diego.

Por otro lado, el acceso a contactos eléctricos en esta sala, no es una actividad imposible pero si de un proceso muy elaborado que no genera óptimos resultados (ver IMAGEN 3 /ILUMINACIÓN ARTIFICIAL). Vale la pena mencionar que el Laboratorio es patrimonio nacional, que cuenta con un gran valor histórico y arquitectónico virtud que trae como consecuencia muchas limitantes de intervención por pequeñas que éstas sean, como la perforación de los muros para adecuar instalaciones eléctricas, para mayor entrada de luz natural, etc.



IMAGEN 01 / SALA PRINCIPAL
 IMAGEN 02 / VISTA DESDE EL CORO DE LA SALA PRINCIPAL



IMAGEN 03 / ILUMINACIÓN ARTIFICIAL DE LA SALA PRINCIPAL
 IMAGEN 04 / ILUMINACIÓN NATURAL DE LA SALA PRINCIPAL

7.1.3 / SALA DOS

Esta sala es de 50m² de superficie X 8m de altura aproximadamente (ver IMAGEN 5 /SALA 2), con las mismas restricciones de entradas de luz natural que la sala principal y las limitaciones de intervención.

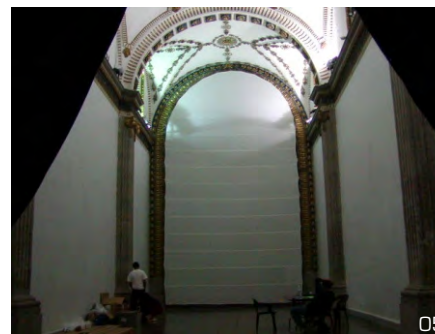
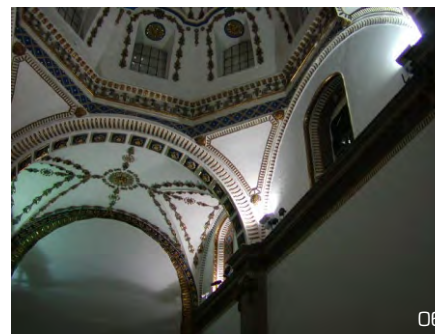


IMAGEN 05 / SALA 2

IMAGEN 06 / ILUMINACIÓN ARTIFICIAL DE LA SALA 2

IMAGEN 07 / OTRO EJEMPLO DE LA ILUMINACIÓN ARTIFICIAL SALA 2



7.1.4 / SALA TRES

De superficie más reducida que las dos salas anteriores (32m²) esta sala de características más convencionales, es de techo plano, no tiene entradas de luz natural pero la luz artificial se da de manera más libre, tiene accesos eléctricos suficientes; es el espacio de transición a la sala 4 y a los demás espacios de exposición que no son unas salas formales.

7.1.5 / SALA CUATRO

Aproximadamente de 70m² de superficie x 5m de altura, la sala cuatro es un espacio accesible a objetos o proyecciones que requieran un espacio amplio para su apreciación, sin entradas de luz

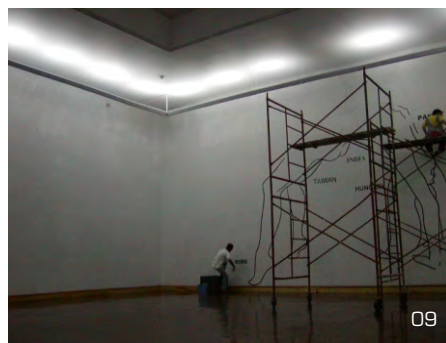


IMAGEN 08 / SALA 3 IMAGEN 09 / SALA 4



IMAGEN 10 Y 11 / EJEMPLOS DE ILUMINACIÓN ARTIFICIAL

natural, la luz artificial se vuelve suficiente y en ocasiones excesiva, por lo que es totalmente modificable según lo requiera el caso.

7.1.6 / OTROS ESPACIOS DE EXHIBICIÓN Y DE TRANSICIÓN

En la mayoría de las exposiciones estos hermosos espacios cargados de valor arquitectónico, se convierten solo en espacios de transición, a causa de las limitantes que representan la serie de arcos aquí dispuestos desde 1591; puesto que reducen el espacio de manera trascendental. Lo que no significa que nunca hayan tenido la oportunidad, de contener una exhibición.

La luz artificial en esta sección desvanece la penumbra otorgando una placida claridad que exalta para este maravilloso espacio.

7.1.7 / SALA CINCO, EL CORO

La vista de esta sala hacia la sala principal, realmente es una vista privilegiada para cualquier espectador, para apreciar desde distintos ángulos un objeto artístico o una proyección audiovisual, las cuales habitualmente se proyectan en el muro donde originalmente se encontraría el altar de la nave principal. [ver IMAGEN 17 / VISTA DESDE EL CORO HACIA LA SALA PRINCIPAL]

Se trata de una sala de 28m² de superficie x 3.50m de altura aproximadamente [IMAGEN 16 / SALA 5, EL CORO]; aquí la luz natural es muy favorable y a veces es sacrificada si la exposición lo requiere.

Es importante señalar que ninguna de las salas antes mencionadas tiene una adecuada estructura, móvil o flexible, que facilite la disposición de las piezas o el montaje, por lo contrario, este hecho se ha convertido en un proceso difícil montaje tras montaje.

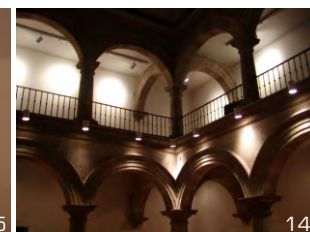
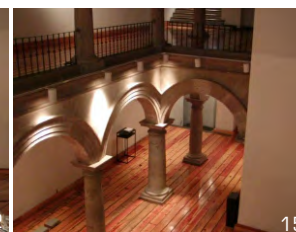
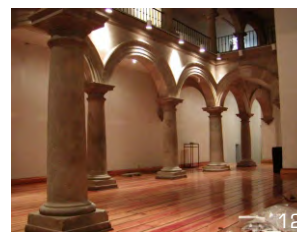


IMAGEN 12 / ESPACIO DE TRANSICIÓN Y SU ILUMINACIÓN, IMAGEN 13 / CORREDOR SOBRE LA ARCADA, IMAGEN 14 / VISTA DE LA ARCADA, IMAGEN 15 / VISTA DE LA ARCADA 2

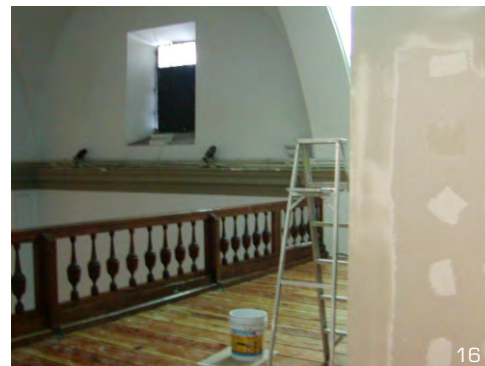


IMAGEN 16 / SALA 5, EL CORO



IMAGEN 17 / LA VISTA DESDE EL CORO HACIA LA SALA PRINCIPAL

IMAGEN 18 / LOCKERS DE LOS EMPLEADOS UBICADOS EN LA CIRCULACIÓN DEL ÁREA ADMINISTRATIVA



IMAGEN 20 / ACCESO A LA BODEGA DEL MOBILIARIO MUSEOGRÁFICO QUE SUFRE DE INUNDACIONES POR SU NIVEL



IMAGEN 22 / MOBILIARIO DEL SALÓN DE USOS MÚLTIPLES SIN BODEGA



IMAGEN 19 / COMEDOR DE LOS EMPLEADOS CON ÁREAS SUMAMENTE REDUCIDAS E INSUFICIENTES PARA TODO EL PERSONAL

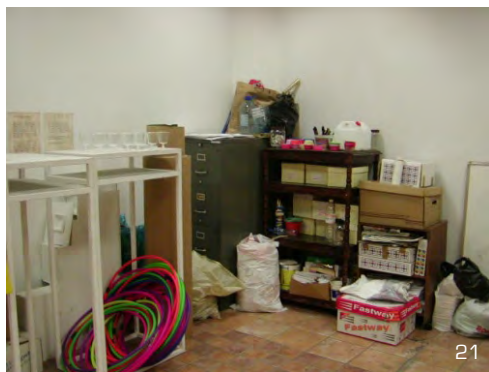


IMAGEN 21 / MATERIAL SIN BODEGA DE LOS TALLERES EDUCATIVOS



IMAGEN 23 / ESTACIONAMIENTO DE VISITANTES CON ÁREAS INSUFICIENTES PARA CUBRIR LAS NECESIDADES DE AFORO

7.1.8 / OTRO TIPO DE DIFICULTADES

Estas imágenes muestran, como la falta de una adecuada intervención en un edificio que no fue planeado para este tipo de actividades, trae graves consecuencias de funcionamiento, de distribución y áreas de los espacios.

7.1.9 / LAS EXPOSICIONES

En el Laboratorio Arte Alameda (LAA) fue fundado en el año 2000 por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes, como un espacio dedicado a proyectos transdisciplinarios con un enfoque sobre las expresiones en medios electrónicos, como el video, la video instalación, el arte red y las obras interactivas.

Es un espacio enfocado a la investigación, producción y promoción del arte electrónico, que fomenta la creación artística a través de la realización de obras concebidas ex profeso para este espacio. Su programa anual incluye exposiciones, ciclos de cine experimental y video, conciertos, talleres, cursos, conferencias y visitas guiadas, entre otras actividades.

MUSEO TATE DE ARTE MODERNO

7.2.1 / ANTECEDENTES HISTÓRICOS DEL MUSEO TATE DE ARTE MODERNO

Tate Modern se localiza en el corazón de Londres, comunicado con la Catedral de San Paul por el puente peatonal New Millenium. Este edificio es una remarcable combinación de lo nuevo y lo viejo. La planta de luz original fue diseñada por Sir Giles Gilbert Scott, que también fue el arquitecto que hizo la planta de luz de Battersea, la Catedral Anglicana de Liverpool y las famosas cabinas telefónicas rojas de Londres. El edificio consiste en una estructura de acero y ladrillos, construido con más de cuatro millones doscientos mil ladrillos. La altura de la chimenea central fue limitada a trescientos veinticinco pies (99mts), ya que no debía ser más alta que el domo de la Catedral de San Paul.

El edificio fue remodelado por los mejores arquitectos suizos del momento Herzog y de Meuron, en cuyos planes se ha resaltado la nueva función de este edificio así como respetado la integridad del diseño original. El cambio más notable en el exterior, es la nueva estructura de vidrio de dos pisos que se localiza a lo largo del techo del

edificio, que aparte de proveer luz natural a las galerías localizadas en los pisos de arriba, alberga un asombroso café que ofrece una maravillosa vista de Londres.

7.2.2 / LOS DIVERSOS ESPACIOS Y ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS DEL MUSEO TATE DE ARTE MODERNO

En la parte alta del edificio se encuentra la estructura de vidrio de dos pisos donde se localiza el café, la iluminación de esta estructura fue diseñada por Michael Craig-Martin en colaboración con los arquitectos Herzog y de Meuron, ilumina la parte alta del edificio así como la chimenea, un liviano panel luminoso fabricado de paneles traslucidos, de noche este lugar es una nueva joya para el cielo londinense. El museo de llevo a cabo en una estructura dada, por lo que requirió un tipo especial de energía creativa. En el futuro, este será un tema cada vez más importante en las ciudades europeas. No siempre se puede empezar de cero.

Este es el reto de la Tate Modern, un híbrido entre tradición, Art Deco y súper modernidad: un edificio contemporáneo, un edificio para todo el mundo, un edificio del siglo veintiuno cuando no se empieza desde cero, es necesario encontrar unas estrategias arquitectónicas específicas, que ante todo no estén motivadas por el gusto o por las preferencias estilísticas. Este tipo de preferencias tiende a la exclusión más que a la inclusión. La estrategia de Herzog y de Meuron, fue aceptar la fuerza física del edificio de ladrillo de Bankside, macizo como una montaña, realizándolo más que fracturándolo o intentando minimizar su presencia; se toma toda la nueva energía y se le da una nueva forma inesperada.

LA EXPLANADA DEL ACCESO NORTE / El acceso norte es algo más que una simple zona de paso. Su techo inclinado se extiende entre dos vigorosos elementos arquitectónicos: la torre de ladrillo a un lado y la sala de turbinas a la otro. El fuste de vidrio de las escaleras mecánicas es un cuerpo de luz que baña el suelo y el techo, similar al haz de luz que hay sobre la cubierta del museo y a los miradores de la sala de turbinas.

Las características de esta zona, tan próxima a uno de los accesos principales de la Tate, la convierten en un espacio de exposición ideal y multiuso que funciona como el complemento perfecto para el resto de las galerías, y que lógicamente se ha convertido en el campamento base de la exposición.



IMAGEN 01 / VISTA DEL MUSEO TATE DONDE SE APRECIA LA ESTRUCTURA DE VIDRIO DE DOS PISOS QUE CORRESPONDE AL ÁREA DEL CAFÉ

LA RAMPA / La rampa es una de las modificaciones arquitectónicas más importantes llevadas a cabo para la conservación de este edificio industrial en un museo capaz de atraer diariamente a miles de visitantes. Antes de entrar en el edificio, la rampa comienza su descenso penetrando en el terreno, de forma que los visitantes la reconocen inmediatamente como el acceso oeste. Y no solo es un acceso, sino también un importante punto de encuentro; y esta función se debe a la estrategia arquitectónica de no considerar al gigantesco complejo, construido por Giles Gilbert Scott, como un caparazón hermético. En lugar de eso se ha transformado en un paisaje de topografías diferentes al que los visitantes pueden acceder y utilizar desde las cuatro direcciones. En lugar de eso se ha transformado en un paisaje de topografías diferentes al que los visitantes pueden acceder y utilizar desde las cuatro direcciones. La rampa, como una más de estas topografías, conduce a los visitantes hasta la base del edificio: la planta de turbinas, situada bajo el nivel de las aguas del río Támesis. La sala de turbinas es al área donde se establece la conexión entre el interior y el exterior. Es como una calle que recorre el edificio a lo largo y alto. La nueva fachada del museo se alza a la izquierda, revelando su estructura interior como una simple ojeada: entrada, tienda, cafetería, equipamientos educativos, auditorio, explanadas y espacios de exposición.

LA PLATAFORMA / La plataforma es un vestigio de la pavimentación que antes cubría todo el suelo de la sala de turbinas. La eliminación de esta pavimentación permite a los visitantes experimentar la extraordinaria escala y las dimensiones de la sala en su totalidad. Hoy la plataforma es como un puente tendido entre la antigua sala de calderas situada al norte que contiene las galerías- y la sala de conmutadores situada al sur que será convertida en espacio adicional para exposiciones en una segunda fase constructiva. La plataforma se concibe no solo como un puente entre dos alas del edificio, sino también como un instrumento que aborda y organiza el entorno urbano de manera explícita y efectiva. La avenida que recorre la orilla del Támesis penetra a través del acceso norte y llega hasta el centro de la Tate Modern. Desde aquí, la ruta cruza la plataforma, atraviesa la puerta de la sala de conmutadores y conduce al nuevo Tate Garden, desde donde continua por Southwark. Esto convierte a la plataforma en un importante cruce de caminos, no solo para el mismo edificio, sino también para toda la zona. La plataforma es un fragmento de topografía urbana y, por tanto, un punto de encuentro idóneo al igual que la rampa situada al oeste de la sala de turbinas.

LA SALA DE TURBINAS / Desde la plataforma, los visitantes dominan el amplio espacio de la sala de turbinas. A manera de plaza o galería cubierta, este es un espacio abierto a todo el mundo: a la gente que ha venido a visitar las galerías, o a echar un vistazo a las instalaciones semestrales ideadas por artistas específicamente para este espacio, o simplemente a compartir la animación de este ambiente. La fachada del actual museo se eleva en el lado norte de la sala de turbinas. Sus siete plantas ocupan el solar de lo que antes fue una estructura de acero vista, sin suelos ni techos, y que contenía numerosas calderas y otra máquinas.

Su fachada, contigua a la sala de turbinas, mira hacia los visitantes como una pantalla gigante que muestra el variado programa de eventos y exposiciones de la Tate Modern.

LA CHIMENEA / La chimenea desempeñó un importante papel en la antigua central eléctrica, ya que todos los cañones de las calderas confluían en ella. La estructura portante de la chimenea, centrada en la parte de la central donde se encuentra la sala de calderas, está separada del resto del edificio. En una segunda fase constructiva, la chimenea será convertida en una torre de observación, con dos calderas y dos ascensores. Con una altura de 93 metros, proporcionará una importante vista de toda la ciudad de Londres. Mirando a la chimenea desde el exterior, una se da cuenta de que los

requerimientos técnicos y funcionales no explican por completo su arquitectura. La chimenea fue primariamente diseñada como un hito urbano que trasciende los objetivos exclusivamente funcionales y establece un diálogo con San Pablo, situado en la orilla opuesta del Támesis. La simetría vertical de la chimenea es una respuesta directa a la cúpula central de la catedral.

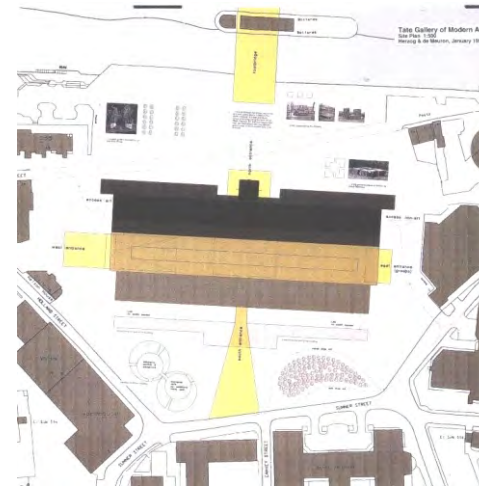


IMAGEN 02 / PLANTA DE CONJUNTO, EN LA QUE SE PUEDE APRECIAR LA EXPLANADA NORTE DE ACCESO

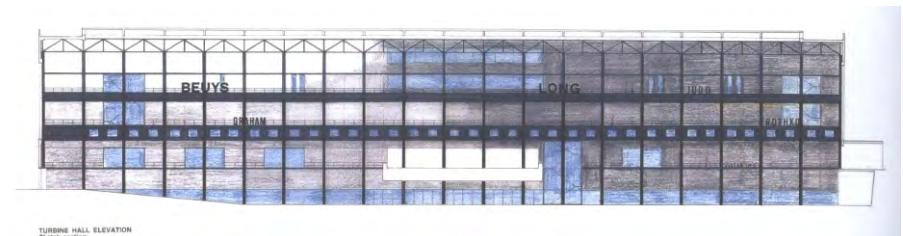


IMAGEN 03 / SECCIÓN "A" DE LA SALA DE TURBINAS



IMAGEN 04 / SECCIÓN "B" DE LA SALA DE TURBINAS

AJARDINAMIENTO / Dada la estrategia de transformar la central eléctrica de Bankside en un paisaje accesible y abierto al público desde todas las direcciones, los jardines se convierten en importantes elementos topográficos que median entre la ciudad y el edificio, difuminando la distinción entre interior y exterior. Los amplios jardines de Bankside quedan divididos en tres áreas: una plaza frente la entrada norte, flanqueada por abeludes foráneos, la arboleda, una pradera salpicada de abeludes que proporciona un lugar de descanso y reposo; y el jardín del lado este de la plaza, que con su pequeño grupo de abeludes representa la transición hacia la escala doméstica de los edificios vecinos. La grava, profusamente utilizada para recubrir el suelo, ha sido escogida para entonar con el color de la fachada de ladrillo del edificio, y se utiliza suelta o como árido mezclado en distintos grados con el asfalto. La rampa que conduce a la sala de turbinas domina el espacio de mediación entre el ámbito más abierto de los jardines de Bankside y el más acotado de las terrazas del lado sur. Estas se dividen en dos jardines bien diferenciados rodeados de setos compuestos de tejos, membrillos y manzanos de flores blancas, que florecerán en distintas épocas del año reflejando el transcurso de las estaciones. Arces jóvenes y maduros, tilos y plátanos bordean el lado sur y, junto con el diseño Topográfico de las praderas de césped, intensifican el efecto espacial de los jardines.



IMAGEN 05 / VISTA DE LA CHIMENEA DE LA TATE, DESDE EL RÍO TAMESÍ

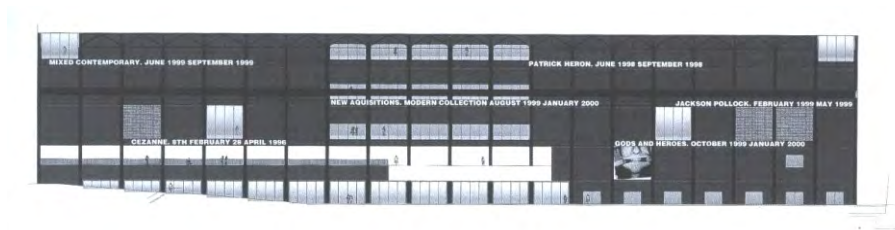


IMAGEN 06 / CORTE LONGITUDINAL 1 DEL ESPACIO CENTRAL DE EXHIBICIÓN

LOS MIRADORES / Los miradores, unos cuerpos alargados de vidrio, permiten contemplar el interior del museo y sus actividades, funcionando también como elementos arquitectónicos que interrumpen los poderosos soportes verticales de acero de la fachada y como generadores de inestabilidad óptica. Dependiendo de las condiciones de iluminación, estos relucientes cuerpos de vidrio parecen quedar suspendidos frente a la fachada, amortiguando en gran medida la monumentalidad de la arquitectura industrial. Son unos espacios arquitectónicos independientes, con unas proporciones más íntimas y una escala diferente a la de las galerías o las explanadas adyacentes. Proporcionan momentos de descanso y contemplación o simplemente un lugar donde detenerse entre las visitas a las galerías. También resultan ser puntos de encuentro idóneos, con sus magníficas vistas sobre el público y las obras que hay en la sala de turbinas. Vistos desde la sala de turbinas, los miradores parecen volúmenes flotantes de luz, o vitrinas con gente sentada en los bancos, descansando, esperando a alguien o justo a punto de ir a la siguiente exposición. Los miradores pertenecen a la misma familia arquitectónica que el haz de luz que corona el pesado volumen de ladrillo de la antigua central eléctrica: un hito arquitectónico visible desde la distancia.

LA ESCALERA / La escalera que conecta las siete plantas del trazado del museo complementa funcionalmente a los otros dos sistemas de transporte vertical: los ascensores y las escaleras mecánicas. Sin embargo, también desempeña un papel completamente diferente.

La pesada construcción de acero representa una pieza arquitectónica de entidad propia. Los rellenos a modo de miradores ofrecen a los visitantes unas vistas y unas impresiones espaciales entre plantas sorprendentes.

En su itinerario por las escaleras, uno se siente desvinculado de la corriente general de los visitantes.

El ritmo del caminar cambia y se ralentiza en función de la altura de las pisadas y de la disposición de los rellenos.

LAS GALERÍAS / En el diseño de las salas de exposición hay dos tendencias contrapuestas: por un lado, está la galería sumamente especializada; que normalmente tiende a ser demasiado espectacular, escultural e individualista. Y por otro, está el supermercado, pensado más para que el público tenga una buena orientación y una visión de conjunto, y donde todo queda bajo la misma luz.

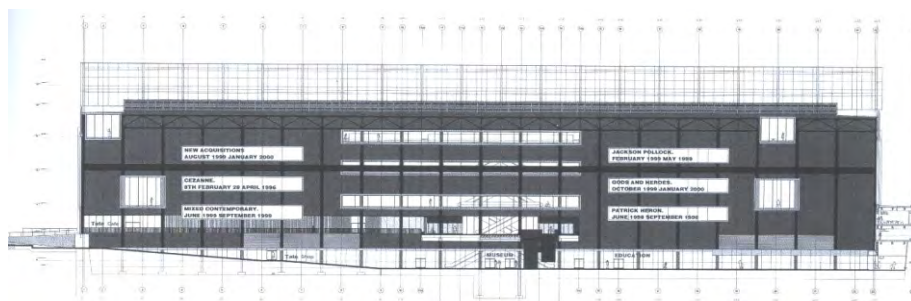


IMAGEN 06 / CORTE LONGITUDINAL 1
DEL ESPACIO CENTRAL DE EXHIBICIÓN

DIMENSIONES Y ESCALA / Hay tres plantas de espacios de exposición, ninguna de la cuales disfruta de privilegios sobre las otras. Todos los espacios tienen al menos cinco metros de altura, y algunos mucho más, como es el caso de las galerías con iluminación cenital de la quinta planta y de la galería de doble altura del tercer piso, cuyo techo alcanza la altura de doce metros de la antigua vidriera del caparazón de ladrillo de Scott. Esta sala vertical, con sus imponentes dimensiones, no es solo una experiencia apasionante para los visitantes fatigados; también ofrece unas posibilidades de instalaciones impensables y sin precedentes en un contexto museístico. La variedad espacial es considerable; casi todas las salas son de tamaños y proporciones diferentes. Además, los tabiques pueden ser añadidos o eliminados en ciertos lugares, permitiendo que las dimensiones y la escala puedan ser ajustadas a las necesidades de las instalaciones especiales. La construcción de estos tabiques temporales no es diferente a la del resto.

LA ILUMINACIÓN / La iluminación es un factor decisivo en la percepción en las obras de arte. Con ligeras diferencias en cada una de las salas, aquí se alterna la luz natural, la iluminación artificial y una mezcla de ambas. La iluminación artificial procede de unos plafones de vidrio instalados a ras del techo; las posibles variaciones en el ajuste del color y la intensidad son casi ilimitadas. Esto requiere una considerable presencia de maquinaria y de instalaciones técnicas que deben permanecer ocultas tras el plafón. Lo único visible es la luz, el espacio, y, las obras de arte expuestas. La disposición de suelos y muros ha sido diseñada con el objetivo de establecer un contacto directo entre las enormes ventanas y las galerías, para proporcionar una conexión directa entre el interior y el exterior. En las salas donde

entra la luz lateralmente, los visitantes pueden contemplar el telón de fondo de la ciudad de Londres y también orientarse por el edificio. En el quinto nivel no hay ventanas laterales porque el suelo queda justo por encima de las vidrieras. La luz natural resbala directamente desde arriba a través de los plafones de vidrio colocados a ras del techo, de modo que los visitantes a penas notaran la diferencia a primera vista. En las amplias y altas galerías de esta quinta planta, los muros quedan rematados en su parte superior por unas anchas franjas de vidrio que permiten que las salas queden inundadas de luz natural. La luz entra en los espacios de exhibición a través del frente de vidrio del haz de luz que puede ser visto desde lejos, flotando en la parte superior de la Tate Modern. En el interior, los visitantes pueden percibir la calidad de la luz cuando ésta penetra a través luminosas y opacas bandas de vidrio sin interferir con la percepción de las obras de arte.

DISEÑO / Aunque las galerías varían en tamaño y proporción, son básicamente uniformes. Todas ellas son simples salas rectangulares y discretas, pero de un impacto espectacular. Las sorprendentes vistas de Londres; la franqueza de los procedimientos arquitectónicos que producen la impresión de que siempre han formado parte del edificio. No hay elemento de conexión entre los muros y los suelos o entre los suelos y el techo.

Los techos son planos y sin articulaciones. Los suelos son de roble sin tratar, lo que añade una inesperada sensualidad a las salas, mientras que el oscuro suelo de concreto del quinto nivel con trastea de manera inusual con las obras de arte. En conjunto, uno tiene la impresión de que los espacios de exposición siempre han estado allí, al igual que las fachadas de ladrillo, la chimenea o la sala de turbinas. Sin embargo, en el interior del edificio todo ha sido re-inventado y re-concebido, pero los elementos constructivos viejos y nuevos han sido interrelacionados y armonizados entre sí hasta hacerlos indistinguibles.

LAS ANTESALAS / Las antesalas de los niveles de exposición son una importante fuente de orientación, en ellas se sitúan los sistemas de transporte vertical, las escaleras y los ascensores; y facilitan el acceso a cada una de las galerías. De acuerdo con su función, se encuentran claramente diferenciadas de las galerías y están diseñadas como espacios abiertos. El sistema de ventilación, oculto bajo los falsos techos de las salas de exposición, es visible en estas zonas, como si los techos se hubieran retirado para permitir las vistas hacia arriba. Aunque las antesalas son casi idénticas en tamaño, cada una de ellas posee un carácter propio. La del tercer piso flota directamente sobre la plataforma de la sala de turbinas. En la cuarta planta, la antesala

permite el paso de las guías de la grúa; y en la quinta planta, parte de este espacio se agacha bajo las poderosas vigas de acero de la sala de turbinas.

EL CLERESTORIO / Las galerías de esta planta quedan situadas sobre las enormes cristalerías de Scott, así que la luz natural solo es capaz de penetrar desde arriba a través del haz de luz.

La conservación y las diferentes necesidades de cada obra de arte requieren una máxima precisión en el control lumínico. Por ese motivo, el acristalamiento del clerestorio debía satisfacer ciertos requerimientos: debía ser traslucido, para impedir la entrada de la luz solar directa y de las sombras sin reducir inapropiadamente su intensidad o distorsionar su color. Dos juegos de pantallas, situadas entre los paneles de vidrio, permiten ajustar la intensidad de la luz y oscurecer completamente las salas.



IMAGEN 07 / VISTA DEL ESPACIO DE LA SALA DE TURBINAS DE LA TATE GALERY



IMAGEN 08 / VISTA 2 DE LA SALA DE TURBINAS

7.2.3 / LAS EXPOSICIONES

Tate Modern exhibe una colección de arte moderno internacional con obras que comprende de 1900 a la fecha, incluyendo obras de las más importantes de Dalí, Picasso, Matisse, Rothko así como de Warhol, así como trabajos contemporáneos como el de Dorothy Cross, Gilbert & George y Susan Hiller.

Hay también un vasto número de exhibiciones especiales así como eventos públicos programados durante el año.

El espacio que antes constituía la sala de turbinas que se extiende por toda la longitud del edificio ahora enmarca la asombrosa entrada a la galería. De aquí los visitantes son guiados por las escaleras a través de dos pisos, que entre otras cosas tienen un café, tiendas y auditorio para completar los tres niveles de galerías.

7.2.4 / CONCLUSIÓN (PROPUESTA DE ESPACIOS PARA EL CENTRO DE EXPOSICIÓN)

En la investigación realizada sobre el arte de Instalación, el arte alternativo, y de sus espacios de exposición; se determina que este tipo de expresiones artísticas tienen una postura anti-museo debido a la formalidad que representa y a las restricciones que rigen la Institución. Las instalaciones y el arte alternativo demandan un espacio de exposición libre, que pueda ser intervenido y modificado por ellos mismos. Tomando en cuenta estos conceptos y a partir del análisis de los casos análogos, se desarrolló una propuesta de espacios para el Centro de Exposición que se propone en esta Tesis.

ESPACIO DE EXPOSICIÓN

Debe de ser un espacio amplio, en el que exista la posibilidad de montar obras desde 4 m hasta los 12 m de altura aproximadamente. De estructura regular, que facilite la división de espacios mediante estrategias museográficas y con iluminación natural la mayor parte del tiempo.

VESTÍBULO DE ACCESO AL CENTRO DE EXPOSICIÓN

En el vestíbulo de acceso se ubicaran las taquillas, el guardarropa y los sanitarios.

SERVICIOS DEL CENTRO DE EXPOSICIÓN

Talleres donde se desarrollen actividades artísticas relacionadas con el arte de instalación y el arte alternativo.

Una Mediateca, que tendrá un acervo de videos de las instalaciones que se hallan expuesto en el centro de exposición, ya que las instalaciones son de carácter efímero y el video es la única manera de preservarlas; y finalmente la tienda con artículos relacionados al Centro de Exposición y una cafetería.

ÁREA DE TRABAJO MUSEOGRÁFICO

Para el desarrollo del trabajo museográfico, generalmente es necesario un Vestíbulo de empaque y desempaque de piezas; es decir, un espacio en el cual se reciban o se expidan obras. Pero para la exposición de Instalaciones esto casi no ocurre, ya que este tipo de expresión artística se comienza a crear en el espacio, no es un pieza existente; así que el vestíbulo de empaque y desempaque sería utilizado para maniobrar con los materiales necesarios de cualquier montaje, no de piezas artísticas.

También es necesario un Taller de Museografía, en el que se lleven a cabo diseños museográficos, y también se construyan, por lo que es Necesario un área de trabajo, equipado con una bodega de mobiliario museográfico (láminas de acrílico, madera, cristales, etc.) y una bodega de materiales consumibles (solventes, pinturas, etc.).

ÁREA DE OFICINAS ADMINISTRATIVAS DEL CENTRO DE EXPOSICIÓN

Las oficinas administrativas se dividen en tres departamentos: oficinas de dirección, oficinas de difusión cultural y oficinas administrativas.

Oficinas de Dirección:

Con control de acceso, zona secretarial para dos personas, vestíbulo de espera para cinco personas, oficina de dirección, oficina para tres subdirectores, sala de juntas con mesa para diez personas y posibilidad de conferencias con medios electrónicos, sala de juntas con mesa para cinco personas, dos oficinas para jefes de departamento y sanitarios con dos muebles por sexo y lavabos.

Oficinas de Difusión Cultural:

Con control de acceso, zona secretarial para dos personas, vestíbulo de espera para cinco personas, una oficina para jefe de difusión, una oficina para prensa, una oficina para diseño gráfico con espacio para tres personas en mesas para computadora, un restirador y una mesa de trabajo, un espacio para juntas con capacidad de cinco personas y una bodega de 10 m².

Oficinas Administrativas:

Control de acceso, zona secretarial para dos personas, vestíbulo de,

espera para cinco personas, oficina de jefe de unidad administrativa, oficina de jefe de contabilidad, oficina de jefe de personal, oficina de jefe de servicios generales, oficina para responsable de inventarios y fotocopista, oficina para delegado sindical con mesa de juntas para cinco personas.

ESTACIONAMIENTO

Es necesario un área de estacionamiento que de servicio a los visitantes del centro de exposición, y a los usuarios del edificio administrativo.

Con esta selección de espacios el Centro de Exposición que se propone en esta Tesis funcionaría ordenadamente, y tendría un carácter más libre que el de un museo; sin embargo el programa arquitectónico final podría tener algunas variables, que correspondan a la ubicación, dimensión u otras características del terreno.

Después de realizar el análisis de los distintos espacios de exposición que existen en el Laboratorio de Arte Alameda y en La Tate Galery de Londres, quedaron establecidas las deficiencias y virtudes de algunos de sus espacios, en cuanto iluminación, dimensión, y a las posibilidades que ofrecen para llevar a cabo casi cualquier tipo de montaje, que es uno de los temas más importantes que el proyecto del “Centro de Último Arte” que se propone en esta Tesis intenta resolver; ya que el Laboratorio de Arte Alameda, es uno de los lugares más importantes y representativos en la Ciudad de México para la exhibición de Instalaciones y Arte Alternativo, y lamentablemente tiene muchas deficiencias en sus espacios. Por lo que el capítulo anterior concluye con una serie de propuestas de espacios que enriquecerían el proyecto arquitectónico del “Centro de Último Arte” que se propone en esta Tesis.

Partiendo de estas propuestas, en este capítulo se elabora el Programa Arquitectónico para el “Centro de Último Arte” con dimensiones óptimas, con la idea de que este tipo de exposiciones no se vean restringidas por el espacio de exhibición.

Es necesario señalar que en este punto de la Tesis aún no se elige el terreno en el que se llevará a cabo el proyecto arquitectónico, por lo que el programa no está restringido por las características del terreno, y solo está enfocado en proponer espacios óptimos para su buen funcionamiento.

8.1 / PROGRAMA ARQUITECTÓNICO DEL “CENTRO DE ÚLTIMO ARTE”.

ÁREA TOTAL DEL TERRENO.....12,000 m2 aprox.

ESPACIO DE EXPOSICIÓN.....5,500 m2
En el cual, el acceso de obra debe permitir que acceda un objeto de 6 m de alto por 4 m de ancho como mínimo.

VESTÍBULO DE ACCESO AL ESPACIO DE EXHIBICIÓN.....250 m2

Espacio para que por lo menos 100 personas puedan estar cómodamente paradas.....100 m2

Modulo de información.....5 m2

Área para 5 taquillas.....30 m2

Guardarropa..... 80 m2
Con espacio para 100 lockers aprox.

Sanitarios.....60 m2
20 lavabos y 20 excusados por cada sexo.

VESTÍBULO DE EMPAQUE Y DESEMPAQUE500 m2
Espacio en el cual se reciben o se expiden piezas.

ÁREA DE DIRECCIÓN MUSEOGRÁFICA.....180 m2

Taller de Planeación Museográfica.....30 m2

Taller de medios audiovisuales.....50 m2
Con espacio para que dos personas realicen trabajos en computadoras y video.

Bodega de mobiliario museográfico.....100 m2
Se trata de un espacio donde sea posible almacenar cualquier tipo de material que se utilice para la elaboración de montajes museográficos; ejemplo: laminas de madera, acrílico, metales, pintura, cables, focos, etc.

ÁREA DE OFICINAS GENERALES DEL CENTRO DE EXPOSICIÓN700 m2

OFICINAS DE DIRECCIÓN.....250 m2

Control de acceso.....5 m2

Zona secretarial para dos personas.....40 m2

Vestíbulo de espera para 5 personas.....20 m2

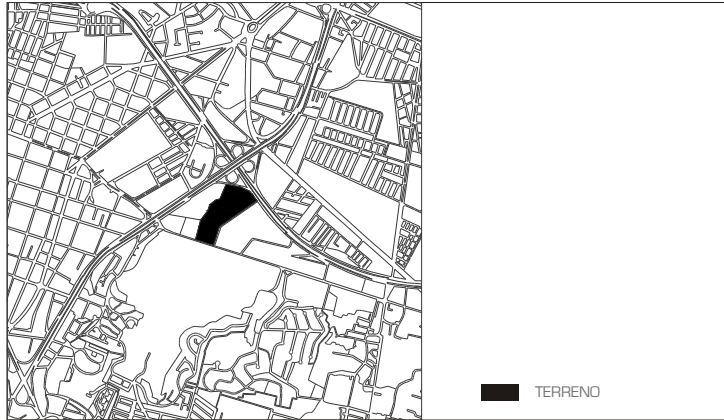
Oficina de dirección.....30 m2

Oficina para tres subdirectores.....45 m2

Sala de juntas con mesa para 10 personas con posibilidad de Conferencias con medios electrónicos.....35 m2

Sala de junta con mesas para cinco personas.....	20 m ²	Oficina de jefe de personal.....	20 m ²
Dos oficinas para jefes de departamento.....	40 m ²	Oficina de jefe de servicios generales.....	20 m ²
Sanitarios con cuatro muebles por sexo.....	30 m ²	Oficina para responsable de inventarios.....	20 m ²
OFICINAS DE DIFUSIÓN CULTURAL.....	200 m ²	Cubículo de fotocopias.....	10 m ²
Zona secretarial para dos personas.....	40 m ²	Oficina para delegado sindical con mesa de juntas para cinco personas.....	30 m ²
Oficina para jefe de difusión.....	20 m ²	ÁREA DE ESTACIONAMIENTO.....	2320 m²
Oficina para prensa.....	20 m ²	Capacidad de estacionamiento para el Área de Exposición (1 auto x cada 40 m ² construidos) = 137 cajones de estacionamiento	1750 m ²
Oficina para diseño gráfico, con espacio para tres personas en mesas para computadora, un restirador y una mesa de trabajo.	50 m ²	Capacidad de estacionamiento para el Área de Oficinas Administrativas de Centro de Exposición (1 auto x cada 30 m ² construidos) = 30 cajones de estacionamiento	375 m ²
Espacio para juntas con capacidad de cinco personas.....	20 m ²	Patio de maniobras.....	150 m ²
Bodega de difusión cultural.....	10 m ²	Cabina de vigilancia.....	5 m ²
OFICINAS DE INFORMÁTICA.....	30 m ²	SERVICIOS.....	250 m²
Espacio para taller de mantenimiento de equipo informático	20 m ²	4 Talleres de actividades artísticas (75 m ² c/u).....	300 m ²
Bodega.....	10 m ²	Mediateca	150 m ²
OFICINA DE REGISTRO Y CONTROL DE OBRA.....	20 m ²	Tienda del Museo.....	100 m ²
OFICINAS ADMINISTRATIVAS.....	200 m ²	Cafetería.....	150 m ²
Vestíbulo con sala de espera para cinco personas.....	20 m ²	Teléfonos Públicos.....	30 m ²
Espacio secretarial par dos personas.....	40 m ²		
Oficina de jefe de unidad administrativa.....	20 m ²		
Oficina de jefe de contabilidad.....	20 m ²		

Nota: Una vez establecidos los espacios necesarios y sus dimensiones, el paso siguiente será estudiar algunos terrenos donde sea posible llevarlos a cabo y donde las características de la zona sean favorables para esta propuesta.

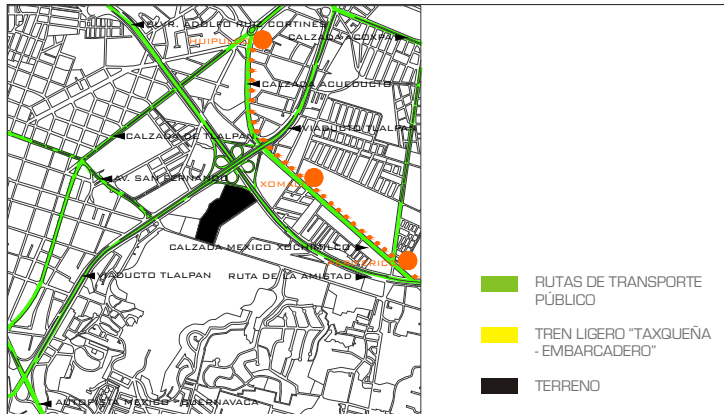


9.1.1 / UBICACIÓN DEL PRIMER TERRENO

**ARENAL # 203, ENTRE VIADUCTO TLALPAN Y RUTA DE LA AMISTAD.
DELEGACIÓN XOCHIMILCO.
COLONIA “EL ARENAL DE TLALPAN”.**

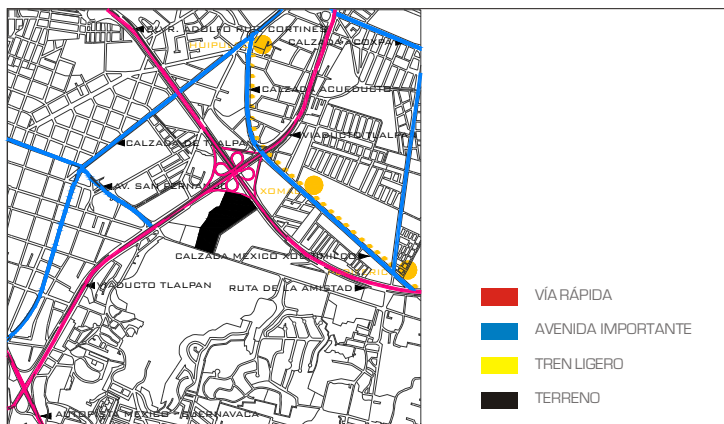
9.1.2 / DIMENSIÓN DEL TERRENO

60,000 M2



9.1.3 / ACCESIBILIDAD PEATONAL AL TERRENO

De las avenidas mencionadas en el punto anterior, solo Viaducto Tlalpan, Calzada de Tlalpan, San Fernando, Calzada Acoxa, Calzada Acueducto y Calzada México - Xochimilco, poseen un constante flujo de transporte público, debido a la importancia que representan en el intercambio vial diario de la ciudad. Aunado a este servicio, considerablemente cerca del terreno, se encuentra el Tren Ligero “Taxqueña - Embarcadero”, con sus estaciones Xomali y Periférico, como las más cercanas al sitio.



9.1.4 / ACCESIBILIDAD VIAL AL TERRENO

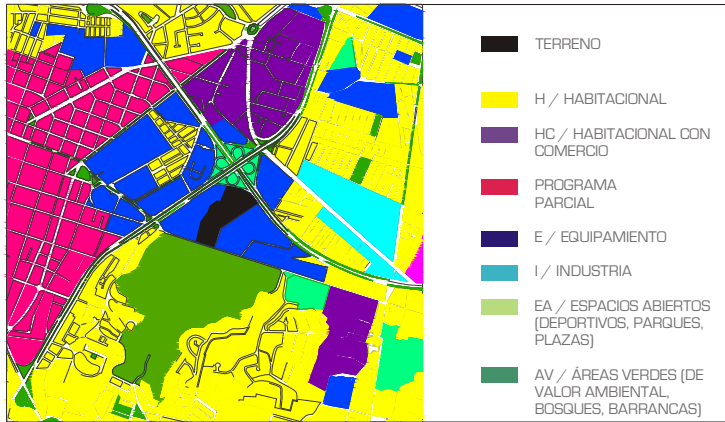
En dirección Norte, el terreno colinda con: Viaducto Tlalpan y con Adolfo Ruiz Cortines que comparte el mismo eje vial con Ruta de la Amistad; hacia el Sur, con calle Arenal; hacia el Este, con la continuación de Viaducto Tlalpan; y finalmente hacia el Oeste con la calle Kioto. De todos estos ejes viales, Viaducto Tlalpan, Bv. Adolfo Ruiz Cortines y Ruta de la Amistad son ejes vehiculares de alta velocidad, que se comunican con calles secundarias, e inmediatas al sitio. Así como también con otras vialidades importantes, provenientes de puntos más alejados de este punto de la ciudad, lo que permite el fácil acceso vehicular al sitio.

En dirección Norte, el terreno colinda con: Viaducto Tlalpan y con Adolfo Ruiz Cortines que comparte el mismo eje vial con Ruta de la Amistad; hacia el Sur, con calle Arenal; hacia el Este, con la continuación de Viaducto Tlalpan; y finalmente hacia el Oeste con la calle Kioto. De todos estos ejes viales, Viaducto Tlalpan, Bv. Adolfo Ruiz Cortines y Ruta de la Amistad son ejes vehiculares de alta velocidad, que se comunican con calles secundarias, e inmediatas al sitio. Así como también con otras vialidades importantes, provenientes de puntos más alejados de este punto de la ciudad, lo que permite el fácil acceso vehicular al sitio.

Ejemplo de esto es: Viaducto Tlalpan que hace cruce con: Calzada Acoxa, Calzada Acueducto, Calzada México - Xochimilco, Calzada de Tlalpan, Av. San Fernando y la Autopista México - Cuernavaca, dentro del área de estudio.

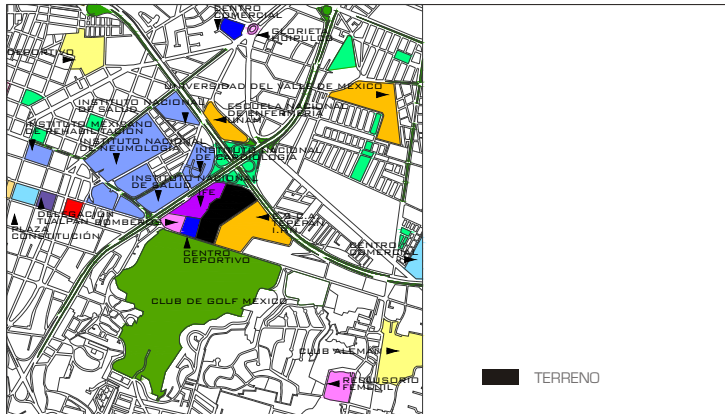
Adolfo Ruiz Cortines compartiendo su eje vial con Ruta de la Amistad, hacen cruce con: Av. Estadio Azteca, Calzada de Tlalpan, Viaducto Tlalpan y Calzada México - Xochimilco, dentro del área de estudio.

Arenal, hace cruce con: Viaducto Tlalpan y Kioto, entre otras calles secundarias, que sirven de vinculo entre esta avenida y Ruta de la Amistad. Y finalmente la calle de: Kioto, que conecta con calle Arenal y con Ruta de la Amistad.



9.1.5 / USO DE SUELO EN EL ÁREA DE ESTUDIO

Este punto se explica mejor gráficamente en el plano USO DE SUELO EN EL ÁREA DE ESTUDIO. Sin embargo no está demás decir que en esta zona; en el uso de Equipamiento predominan los Hospitales, que se han convertido en un área de referencia dentro de la ciudad; y por otro lado el uso Habitacional, Habitacional con Comercio y finalmente una zona determinada pertenece al Programa Parcial.



9.1.6 / LUGARES PÚBLICOS CON LOS QUE SE RELACIONA EL TERRENO

En este apartado, se destacan los lugares públicos más importantes con los que se relaciona el terreno, los cuales serían fundamentales para el intercambio cultural al que pertenecería el espacio de exposición propuesto en esta Tesis.

9.1.7 / CONCLUSIONES

A pesar del gran asentamiento de uso Habitacional que rodea la zona donde se ubica el terreno; así como de lo relativamente cerca que se encuentra del “Centro de Tlalpan”, lugar que últimamente se ha convertido en un punto de reunión social; de las cuatro escuelas cercanas que son: la Escuela Superior de Contadores y Administradores del IPN, de la Escuela Nacional de Enfermería de la UNAM, la Universidad del Valle de México y del Instituto Tecnológico de Monterrey; y de varios centros de recreación deportiva, como: el Club de Golf México, el Club Alemán y algunos otros pequeños deportivos. Al ver el plano T1.6 referente a los lugares públicos con los que se relaciona el terreno, se puede observar que el terreno forma parte de un asentamiento en el que predominan los Hospitales, por lo que quizá como tema de Tesis en este terreno sería conveniente proponer un Hospital de determinada especialidad o una clínica, con la idea de fortalecer un “núcleo de salud”, en esta zona de la ciudad, que ya hoy en día es conocida como la “zona de los Hospitales”. debido a esta particularidad en la zona, las condiciones para un espacio de exposición no están dadas, es decir, la dinámica de la zona es otra.

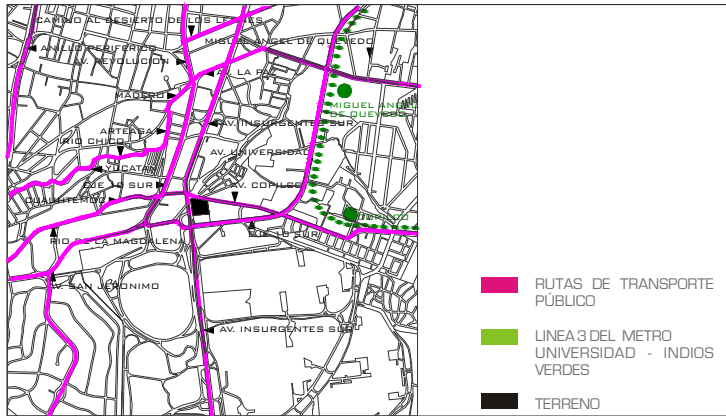


9.2.1 / UBICACIÓN DEL SEGUNDO TERRENO

**AV. INSURGENTES SUR # 2978, ENTRE AV. COPILCO Y EJE 10 SUR.
DELEGACIÓN COYOACÁN.
COLONIA COPILCO - UNIVERSIDAD.**

9.2.2 / DIMENSIÓN DEL TERRENO.

7,225 M2



9.2.3 / ACCESIBILIDAD PEATONAL AL TERRENO

Es importante destacar que Av. Copilco en su extensión con Río de la Magdalena y Canoa; Eje 10 Sur en su extensión con Av. Universidad, Av. San Jerónimo; y finalmente Av. Insurgentes Sur; son característicos de un importante flujo de transporte público debido a la accesibilidad y a la jerarquía que poseen el intercambio de la ciudad, sin olvidar sus cruces con los ejes mencionados en el punto anterior.

Por otra parte muy cercano al terreno se encuentra la línea 3 “Universidad / Indios Verdes” del servicio de transporte metropolitano, con las estaciones Miguel Angel de Quevedo y Copilco como las más próximas al terreno, es importante señalar que las salidas de estas estaciones se ubican en las calles de Pedro Henríquez Ureña y Av. Insurgentes, mencionadas anteriormente, por ser un eje vial importante con abundante transporte público, que facilita el arribo al terreno.

9.2.4 / ACCESIBILIDAD VIAL AL TERRENO

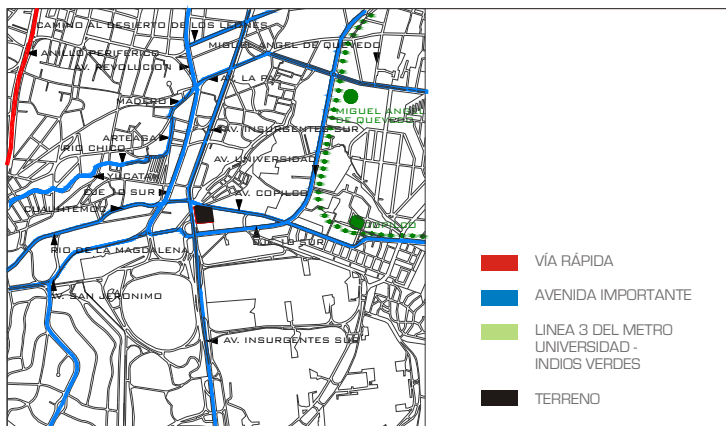
La cuadra donde se ubica el terreno, está limitada hacia el Norte por Av. Copilco; hacia el Sur por Eje 10 Sur y hacia el Este por Av. Insurgentes Sur.

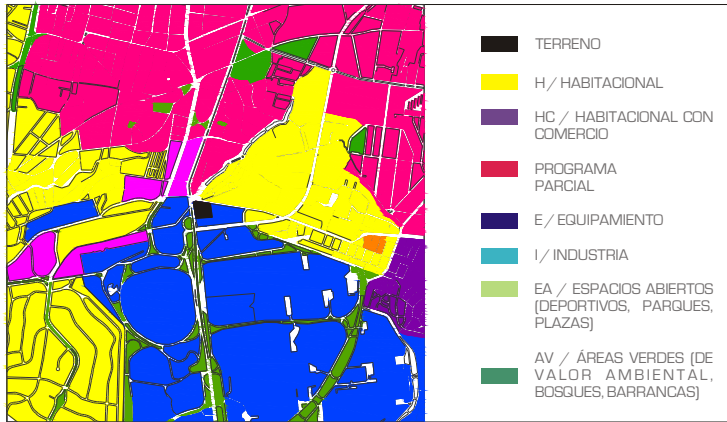
Es importante que estas tres avenidas son ejes viales importantes para el intercambio de la ciudad. Expresado en el plano T2.3 / ACCESIBILIDAD VIAL AL TERRENO, es posible ver, como las tres Avenidas, a lo largo de su recorrido cruzan con otros ejes viales de la misma importancia, provenientes de distintos lugares considerablemente alejados de la zona, permitiendo el fácil y rápido acceso vehicular al sitio de distintas partes de la Ciudad. Un ejemplo de esto es:

Av. Copilco, forma parte del mismo eje vial con: Eje 10, Río de la Magdalena y Canoa (entre otras que se encuentran fuera del área de estudio), estas cruzan con Pedro Henríquez Ureña que a su vez se conecta con Miguel Angel de Quevedo mediante Pacifico, Pinos y Monserrat; continuando con los cruces de este Eje Vial tenemos Av. Universidad, Av. Insurgentes Sur, Av. Revolución y Blvr. Adolfo López Mateos, (entre otras fuera del área de estudio).

Eje 10 Sur, forma parte del mismo eje vial con Av. San Jerónimo y Paseo del Pedregal (entre otras fuera del área de estudio). Este Eje hace cruce con: Av. Insurgentes Sur, Av. Revolución, Av. Ciudad Universitaria, Canoa, Río de la Magdalena, Blvr. Adolfo López Mateos, Blvr. De la Luz, Blvr. Adolfo Ruiz Cortinez, Anillo Periférico y Ruta de la Amistad.

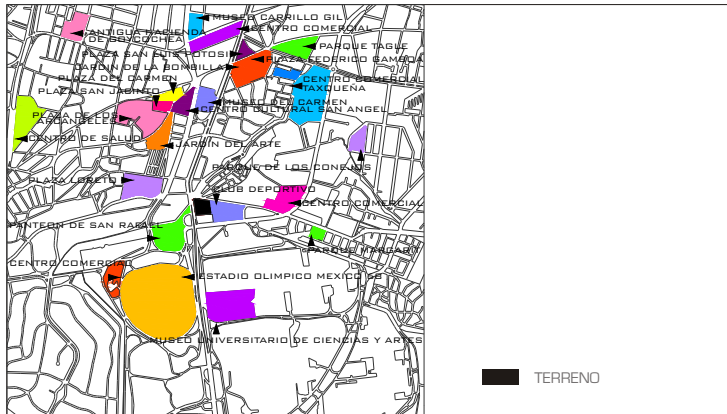
Av. Insurgentes Sur, Hace cruce con: Anillo Periférico, Av. del Imán, Eje 10 Sur, Av. Copilco, Av. De la Paz, Camino al Desierto de los Leones y Vito Alessio Robles (entre otras fuera del área de estudio).





9.2.5 / USO DE SUELO EN EL ÁREA DE ESTUDIO

Este apartado se explica mejor gráficamente en el plano USO DE SUELO EN EL ÁREA DE ESTUDIO. Sin embargo, no está demás mencionar que los usos que predominan son: el Equipamiento, representado en su totalidad por el campus de Ciudad Universitaria; la Zona Habitacional, donde se encuentran colonias como: Jardines del Pedregal, Ermita Tizapan, Tizapan, el Barrio de Loreto, el Barrio la otra Banda, Copilco el Bajo y Copilco Universidad. Y finalmente el uso de suelo correspondiente al Programa Parcial, al que pertenecen las colonias: San Angel, Altavista, Chimalistac y el Barrio Oxtopulco Universidad.

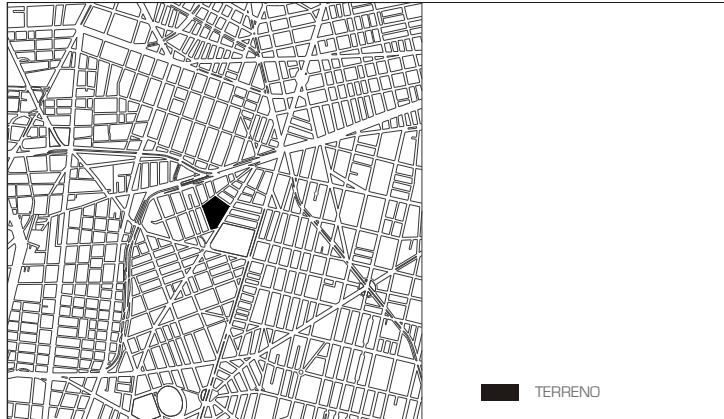


9.2.6 / LUGARES PÚBLICOS CON LOS QUE SE RELACIONA EL TERRENO

En este punto, se destacan los lugares públicos más importantes con los que se relaciona el terreno, los cuales serían fundamentales para el intercambio cultural al que pertenecería el espacio de exposición propuesto en esta Tesis.

9.2.7 / CONCLUSIONES.

Como se ha visto, este Terreno se relaciona con bastantes lugares públicos que en algunos casos son de un importante desarrollo cultural, como el Museo Carrillo Gil, el Museo del Carmen, el Centro Cultural San Angel y el Jardín del Arte; así como de Plazas y Parques que se ubican dentro del área de estudio; además de colindar con Ciudad Universitaria, en donde se encuentran otros museos como el Museo Universitario de Ciencias y Artes, UNIVERSUM y algunos otros espacios de exposición. Por esta razón este terreno se descarta, puesto que tampoco se trata de sobrecargar esta zona de la Ciudad con museos o con espacios de exhibición, sino de ubicar el Centro de Exposición que propone esta Tesis, en un espacio donde pudiera hacer falta un espacio cultural y de recreación, que complementara las actividades cotidianas de alguna zona de la Ciudad.

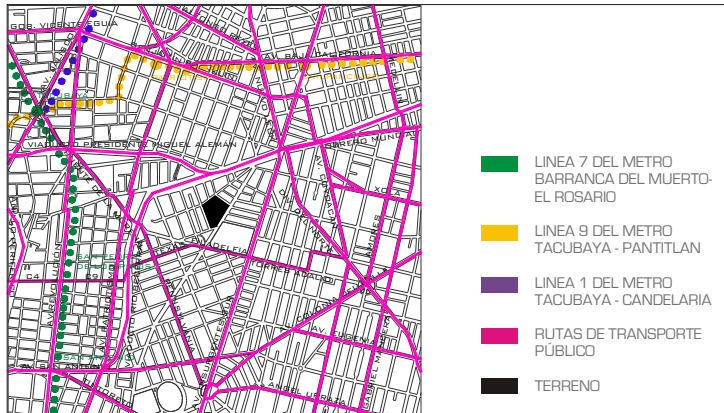


9.3.1 / UBICACIÓN DEL TERCER TERRENO

**DAKOTA # 10, ENTRE ALTADENA Y AV. DEL PARQUE.
DELEGACIÓN BENITO JUÁREZ.
COLONIA NÁPOLES.**

9.3.2 / DIMENSIÓN DEL TERRENO

22,000 M2

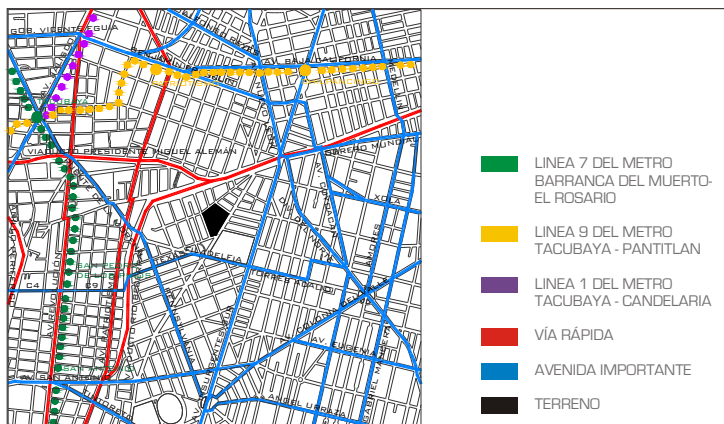


9.3.3 / ACCESIBILIDAD PEATONAL AL TERRENO

Para este punto es importante señalar que en Viaducto Presidente Miguel Alemán, Av. Insurgentes Sur, Puente de la Morena, Pennsylvania, C. 4, C.9 Texas, Filadelfia y Torres Adalid (Avenidas circundantes al terreno); son transitadas por un importante número de transporte público debido a la jerarquía que poseen en el intercambio de la ciudad, sin olvidar sus cruces con los ejes mencionados en el punto anterior.

Por otra parte, se encuentra el servicio de transporte Metropolitano con la Línea 1 “Observatorio Pantitlán”, la Línea 7 “El Rosario Barranca del Muerto” y la Línea 9 “Tacubaya Pantitlán”, como otra alternativa de acceso al terreno; siendo las estaciones más óptimas por su cercanía: San Pedro de los Pinos, Patriotismo y Chilpancingo; cabe señalar que a la salida de estas estaciones corresponde un eje vial importante con transporte público que puede facilitar la llegada a Dakota # 10.

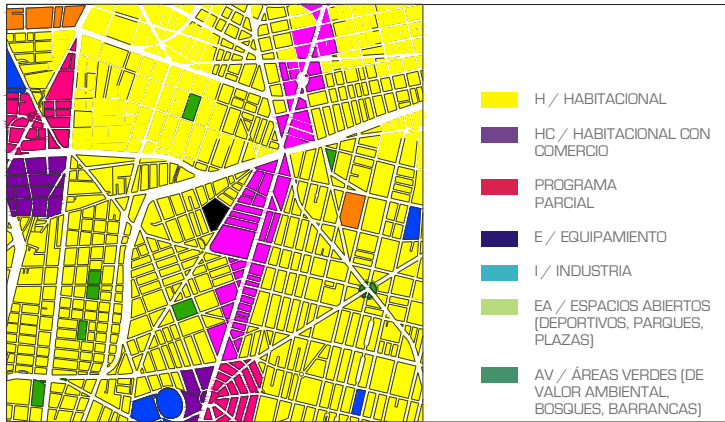
9.3.4 / ACCESIBILIDAD VIAL AL TERRENO



Aproximadamente a una cuadra de distancia del terreno, lo circundan en dirección Norte, el Viaducto Miguel Alemán; manteniendo la misma distancia en dirección Sur, las calles de Texas y Filadelfia; hacia el Este Pennsylvania y Puente de la Morena finalmente Av. Insurgentes Sur hacia el Oeste. De todos estos ejes viales, Viaducto presidente Miguel Alemán tiene la característica de ser un eje vehicular de alta velocidad que se conecta con: Anillo periférico, Av. Jalisco, Puente de la Morena, Circuito Interior, Av. Revolución, Av. Patriotismo, Viaducto río becerra, Av. 5, Av. Insurgentes Sur, Av. Nuevo León, Av. División del Norte, Av. Coyoacán, Eje 4 sur Xola, Eje 3 poniente Medellín, Amores, Eje 2 poniente Gabriel Mancera, Monterrey, Eje 1 poniente Av. Cuauhtémoc, Av. Dr. José María Vértiz, Eje Central Lázaro Cárdenas y Calzada de Tlalpan, entre otras, fuera del área de estudio.

Texas y Filadelfia, forman parte de un mismo eje vial, junto con Torres Adalid, C. 4 y C. 9; este eje vial hace cruce con: Anillo Periférico, Av. Revolución, Av. Patriotismo, Viaducto Río Becerra, Puente de la Morena, Pennsylvania, Av. Insurgentes Sur, División del Norte y Av. Coyoacán.

Pennsylvania y Puente de la Morena; también forman parte de un mismo eje vial junto con: Calzada Molino Rey, Av. Parque Lira, y Puente de la Morena hasta llegar a la Plaza Baja California donde se unen varias Avenidas como: Av. Insurgentes Sur, Eje 6 Sur Ángel Urraza, Holbein y Tintoreto. Con este eje vial cruzan: el Eje 5 Sur, Av. Colonia de Valle, Av. Insurgentes Sur, Av. San Antonio, Av. Central, Anillo Periférico, Av. Revolución, Av. Patriotismo, Viaducto Río Becerra, Augusto Rodin, Diagonal San Antonio, Texas, Filadelfia,

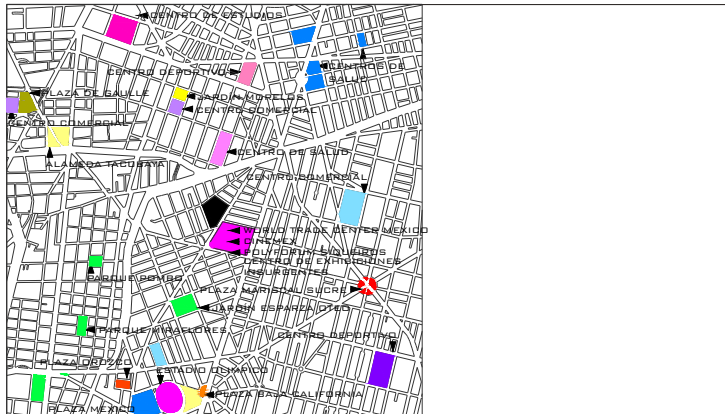


Torres Adalid, C. 4, C. 9, Viaducto Presidente Miguel Alemán, Av. Jalisco, Av. Observatorio, y Gob. Vicente Guía, entre otros fuera del área de estudio. Y por último tenemos a Av. Insurgentes que cruza con: Eje 6 Sur - Ángel Urraza, Eje 5 Sur, Av. Colonia del Valle, Av. San Antonio, Texas, Filadelfia, Torres Adalid, C. 4, C. 9, Viaducto Presidente Miguel Alemán, Eje 4 Sur, Benjamín Franklin, Nuevo León División del Norte, y Av. Baja California entre otros fuera del área de estudio.

9.3.5 / USO DE SUELO EN EL ÁREA DE ESTUDIO

En la imagen se observa que el terreno de Dakota está inmerso en una zona donde predomina el Uso Habitacional.

Y se enmarca claramente como a lo largo de Av. Insurgentes se desarrolla el Uso Comercial.



9.3.6 / LUGARES PÚBLICOS CON LOS QUE SE RELACIONA EL TERRENO

En este punto se destacan los lugares públicos cercanos al Terreno y que serían de gran importancia para el desarrollo del Centro de Exposición que propone esta Tesis, ya que por su tipología favorecen el intercambio social y cultural en la zona, a la que pertenecería este espacio.

Inmediato al terreno se encuentra: el WTC México, Cinemex, Centro Comercial JC Penney, Poliforum Siqueiros, Centro de exhibiciones Insurgentes Sur (todos estos inmuebles están dentro del terreno de Insurgentes Sur que conformaba parte del plan maestro junto con el predio de Dakota).

Por otro lado, se encuentra: Plaza Mariscal Sucre, Jardín Esparza Oteo, Parque Pombo, Parque Miraflores, Plaza Orozco, Plaza México, Plaza Baja California, El Estadio Olímpico, Alameda Tacubaya, Jardín Morelos y Plaza Gaulle, entre otros centros comerciales, deportivos y centros de salud.

Finalmente es importante señalar que Insurgentes Sur está a una cuadra del terreno, y es un corredor comercial de gran importancia, no solo para las zonas cercanas a él, sino para la Ciudad, debido a que es uno de sus ejes viales más importantes.

9.3.7 / CONCLUSIONES

Después de realizar el análisis urbano de la zona donde se encuentra el terreno de Dakota, vemos que se trata de un punto muy accesible, rodeado de ejes viales importantes, como: Viaducto Miguel Alemán, Insurgentes Sur, Pennsylvania, Texas y Filadelfia; de las que Viaducto e Insurgentes, son Vialidades muy importantes dentro del intercambio vehicular de la Ciudad. Además muy cercanas al terreno se encuentran las estaciones de Chilpancingo, Patriotismo, Tacubaya, San Pedro de los Pinos y San Antonio, como otra alternativa de acceso al sitio.

En esta área prevalece el uso habitacional, y está equipada con pequeños comercios de planta baja que satisfacen las necesidades diarias de sus habitantes; también existen parques, jardines, centros deportivos, centros de salud y centros comerciales. Es preciso señalar que a una cuadra del terreno Av. Insurgentes constituye un corredor comercial, muy importante y concurrido, que genera uno de los movimientos más significativos de consumo en la Ciudad.

Partiendo de esta información, se determinó que las características de esta zona al sur de la Ciudad, son muy favorables para la existencia del Centro de Exhibición que propone esta Tesis, ya que es una zona dinámica, en la que existen movimientos sociales y culturales que fortalecerían el desarrollo del proyecto, y en la que el proyecto enriquecería el equipamiento de la zona.

Una vez escogido este terreno, en el siguiente capítulo se analizarán con mayor profundidad las características urbanas de la zona, para conocer más a detalle otros factores que puedan influir en las decisiones que se tomen durante la elaboración del Proyecto Arquitectónico.

10.1 / UBICACIÓN DEL TERRENO:

**DAKOTA # 10, ENTRE ALTADENA Y AV. DEL PARQUE.
DELEGACIÓN BENITO JUÁREZ.
COLONIA NÁPOLES.**

10.2 / DIMENSIÓN:

22,000 M2

10.3 / UBICACIÓN DEL TERRENO DENTRO DE LA COLONIA NÁPOLES Y LAS COLONIAS ALEDAÑAS

El predio de Dakota está ubicado en la Colonia Nápoles, y como se observa en la IMAGEN 02, colinda con las Colonias: Hipódromo, Escandón, Tacubaya, San Pedro de los Pinos, Ciudad de los Deportes, Del Valle, Narvarte y Roma Sur.

10.3.1 / ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA COLONIA NÁPOLES

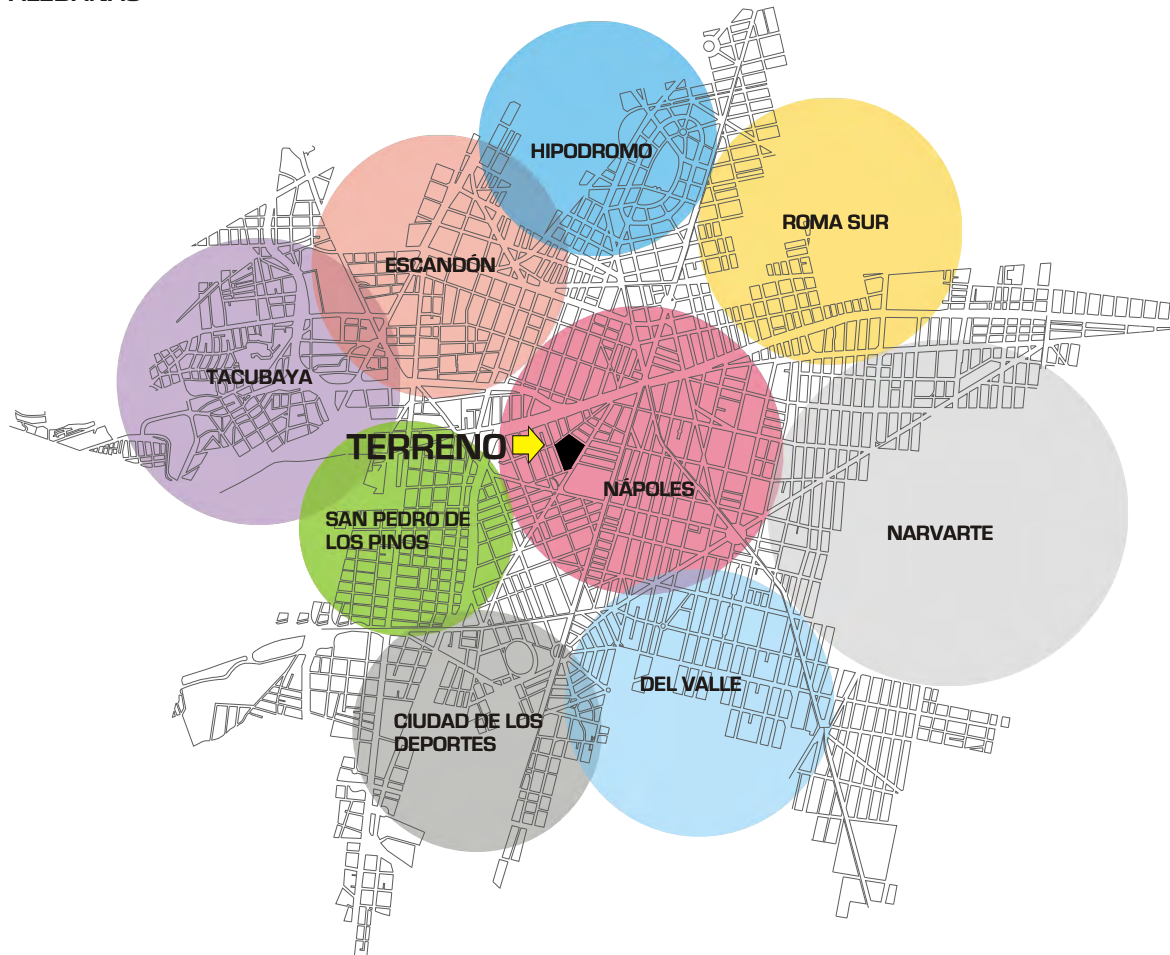
A finales del siglo XVI el área que hoy comprende la Colonia Nápoles, estuvo poblada de árboles frutales y de pino, que poco a poco fueron desapareciendo a causa de la "tala" practicada por un importante grupo de leñadores en la época de la Colonia, quienes incluso comenzaron a construir chozas, creando una pequeña comunidad sin nombre. Sin embargo a pesar del asentamiento, a principios del siglo pasado los terrenos fueron expropiados para la creación del "Rancho Nápoles", el cual desapareció en 1927.

Posteriormente la familia Lama adquirió esta importante propiedad y se instaló en el área que hoy ocupa el Poliforum Alfaro Siqueiros y el World Trade Center, y en lo que hoy es el parque Esparza Oteo estaba ubicado el depósito de agua para la conservación del vivero de la finca de la familia de la Lama.

En 1929, el señor de la Lama vendió los viveros y los terrenos a una compañía fraccionadora, a raíz de los inicios de la ampliación de la Av. Insurgentes Sur, para la creación de una colonia de tipo residencial, que llevaría el nombre del viejo "Rancho Nápoles" y que contaría con la urbanización debida.

A dos años de haber vendido estos terrenos solo se había fraccionado la quinta parte y hasta el año 1935 se fraccionó el resto, con el nombre de "El Reservado". Ahora con un total de 25 manzanas se clausuraron los depósitos de agua para la construcción de un amplio jardín recreativo, hoy conocido como el parque Esparza Oteo.

Y no fue sino hasta el año de 1940 que estos fraccionamientos se unieron con el nombre común de "Colonia Nápoles" ya con una completa urbanización.



10.4 / ANTECEDENTES HISTÓRICOS DEL TERRENO DE DAKOTA

Durante la investigación del Terreno de Dakota, se encontró que tiene importantes antecedentes históricos que resultaron favorables para enriquecer el Programa Arquitectónico del proyecto que se propone en esta Tesis.

En 1947 José Jerónimo de la Lama, se encargó de lotificar la Colonia Nápoles y conservó un predio privilegiado, conocido como el Parque de la Lama, al que le dió un uso privado.

Después, Guillermo Rossell de la Lama, nieto de José Jerónimo de la Lama, presentó un primer proyecto de un centro turístico, urbano, cívico y cultural, para construirse en el predio del parque.

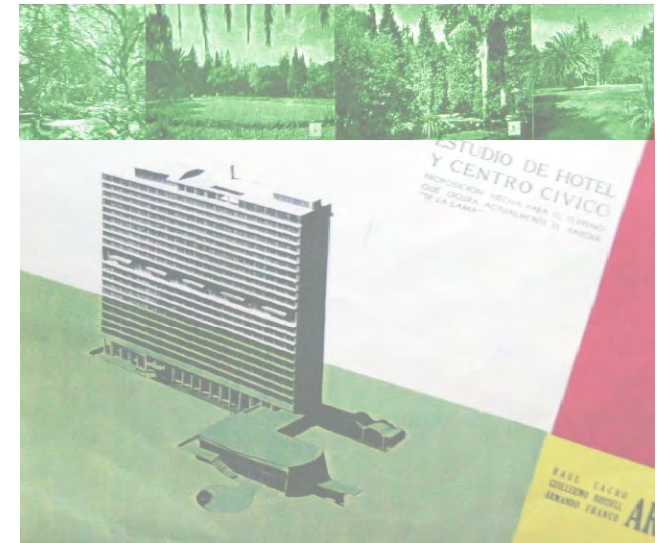
Este proyecto fue vendido al Sr. Manuel Suárez, y aprovechando que Guillermo Rossell era Subsecretario de la Secretaría del Patrimonio Nacional, hizo un nuevo planteamiento del proyecto junto con Manuel Jáuregui y Joaquín Álvarez Ordóñez. Mientras el proyecto avanzaba, Ernesto P. Uruchurtu, en ese entonces jefe del Departamento del D.F. (1952-1966), se opuso a su realización ya que quería expropiar el parque y hacerlo público.

Sin embargo durante el año 1966 con Gustavo Díaz Ordaz, y con motivo de las Olimpiadas de 1968, don Manuel, desarrolló la idea de construir un hotel que fuera símbolo de México ante el mundo, aprovechando la coyuntura del encuentro deportivo. Desde ese momento, el proyecto comenzó a perfilarse como una obra de gran magnitud, al punto de ser uno de los edificios de concreto más grandes de América Latina, que reuniera 11 funciones dentro de su programa:

1. Torre principal de El Hotel de México
2. El Polyforum
3. Parque comercial
4. Escuela de Arte Público
5. Mercado de artesanías
6. Teatro y cine-club
7. Zona de recreación y jardines
8. Hotel anexo al predio
9. Centro nocturno con espectáculos internacionales
10. Auditorio para ferias y convenciones
11. Estacionamiento y terminal de transporte colectivo.

Para la realización de este proyecto se requerían 54 000 m² del parque de la Lama, un terreno anexo y la calle que los cruzaba, par dar un total de 81000 m².

El proyecto que inicialmente habría de construirse para los Juegos Olímpicos de 1968 contemplaba hasta el piso 33, de los cuales, 5 pisos formaban el basamento de la Torre, con dimensiones de 26.95 x 145.80 m, dos de estos niveles serían subterráneos. Sobre el basamento se construirían 28 plantas tipo con dimensiones de 20 x 122.50 m, con estructura de concreto y con una altura de 116.30 m.



IMÁGENES 03 DEL HOTEL DE MÉXICO Y DEL PARQUE DE LA LAMA EN 1900

Por otra parte, en la parte superior se colocaría una corona y una antena que daría una altura total de 191.30 m. Por diversas causas el proyecto no pudo culminarse para los Juegos Olímpicos, pero se siguió trabajando en él y se fue habilitando poco a poco.

Durante la crisis económica de 1982 en el país, la familia Suárez había agotado su capital y el proyecto seguía con algunas partes en obra negra, por lo que comenzó a funcionar parcialmente. A partir de este momento, el Hotel de México atravesó por diversas circunstancias económicas, financieras y políticas que lo llevaron a un cambio de destino y de dueño.

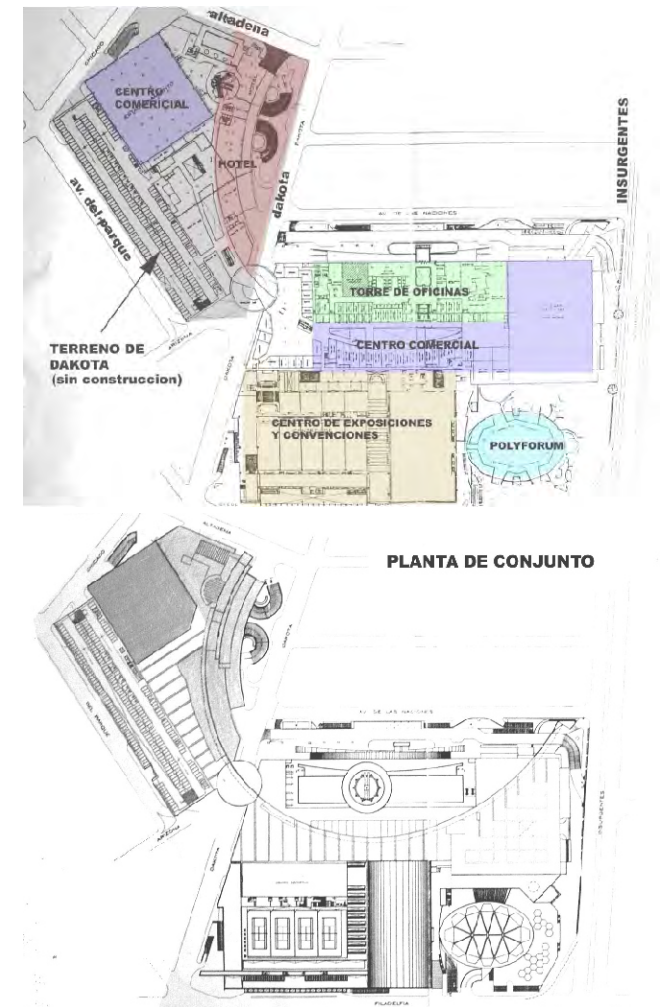
10.4.1 / EL PLAN MAESTRO PARA EL WORLD TRADE CENTER EN MÉXICO.

No fue sino hasta finales de los ochenta, que Francisco de Paula León replantea un nuevo concepto que convertiría al Hotel de México en un Centro Internacional de Negocios. Esta idea se acepta y con el apoyo de Miguel de la Madrid y Carlos Salinas se comienza este proyecto. El nuevo concepto proponía transformarlo en un WTC. Y consistía en un gran distribuidor de forma circular, que define una espina de circulación central a lo largo de la cual se organiza el Centro Comercial que es el común denominador del proyecto y entorno al cual se dan los demás componentes del mismo (la Torre de Oficinas, el Centro de Exposiciones y Convenciones, Restaurantes, Club Atlético y el Hotel). Dicho distribuidor ligaría adicionalmente las dos manzanas que integran la propiedad sobre la cual se construiría el proyecto, actualmente dividido por la calle de Dakota, que se manejaría con un paso subterráneo y un paso aéreo, que permitiera la continuidad de los estacionamientos. Uno de los primeros retos fue la unificación de los terrenos, el complejo se desarrollaría en una superficie de 77,000 m², compuesta por dos terrenos: el primero con una superficie de 52,427 m² limitado por las Av. Insurgentes y las calles de Filadelfia, Dakota y Montecito. El segundo comprendía 24,849 m² de superficie, limitado por las calles de Dakota, Altadena, Chicago y Av. del Parque y Arizona. Este gran complejo tenía como finalidad establecer la plataforma necesaria, para llevar a cabo los negocios de importación y exportación de la Ciudad de México y del país. El conjunto sumaba alrededor de 630,826 m² de los cuales se ejecutaron 115,914 m² en la torre de oficinas, 301,022 m² de estacionamientos con una capacidad de 8026 cajones y 36,844 m² para el Centro de Convenciones y Exposiciones. Originalmente se planearon dos etapas de construcción: la primera con la torre y la segunda con el centro de exposiciones, el centro comercial y el hotel. Hoy existen prácticamente cuatro etapas, dos reales: la torre con sus estacionamientos, el centro de convenciones y exposiciones, y dos a futuro: el centro comercial y el hotel.

La idea era que todo el proyecto del WTC, se desarrollara en tres predios que suman en total 77,000 m²; uno de ellos es el predio de Dakota, (el terreno escogido para la propuesta de esta Tesis) que se destinaría al centro comercial y al hotel, y que ocupa la parte posterior de conjunto y tiene 27,000 m²; este terreno se pensaba unir al predio principal con puentes y túneles. Otro de los predios es el de la calle de Montecito,



IMAGEN 04 "HOTEL DE MÉXICO" EN 1982



PLANTA DE CONJUNTO

PLANOS DEL PROYECTO DEL PLAN MAESTRO DEL WORLD TRADE CENTER

donde actualmente se localiza la torre del WTC, los estacionamientos, el Centro de Convenciones y Exposiciones y la otra zona del centro comercial. Y finalmente, el predio de Arizona que tiene solamente 130 m² que sería utilizado exclusivamente para lograr la conexión entre los dos predios mayores.

Una de las propuestas del proyecto es que el 47% de su totalidad lo constituirían nueve estacionamientos. Lo que en números redondos significaría que 301,022 m² estarían destinados a cajones de estacionamiento; de los cuales el 85% se localizaría en sótanos y un 15% en un edificio de ocho niveles al poniente del conjunto y a un costado de la tienda ancla. El proyecto proponía cinco productos inmobiliarios, cada uno de ellos con varios subproductos. La torre de oficinas, con 50 niveles desde la planta baja hasta el último en la corona, el Centro de exposiciones y convenciones, con tres niveles útiles, el futuro Centro Comercial con tres niveles y planta baja, el hotel con 22 pisos (500 cuartos) y los estacionamientos para todos estos edificios. Respecto a estos últimos, vale la pena mencionar que no se trata de espacios aislados uno del otro sino de un gran estacionamiento que se conecta, creando circuitos y compartiendo accesos para que los usuarios elijan entre 13 salidas y entradas diferentes. Para cada proyecto se consideró que cada uno de ellos estuviera enfocado a satisfacer una necesidad específica, de mercado capaz de sustentarse por sí misma; por ejemplo, la gente que ocupara los espacios de oficina de la torre, esta satisfaciendo la necesidad de comunicación con más de 250 ciudades en el mundo, aprovechando al máximo un espacio común.

En lo que se refiere al área de comercios, se realizó una investigación de mercado sobre el perfil de los compradores de los otros centros comerciales que existen en las zonas aledañas. Las conclusiones determinaron en ese entonces que el centro estaría en condiciones de brindar un servicio de múltiples alternativas, que no solo serviría para satisfacer la demanda de una amplia zona, lo que evitaría un importante volumen de desplazamiento vehicular hacia centros ubicados en otras zonas, sino que se brindarían opciones que no existen en otros centros comerciales. El otro producto que ofrecería el WTC es el Hotel, para lo cual se evaluaron de manera independiente las necesidades generadas por el mismo, así como la oferta hotelera de la zona, la cual era escasa, llegando a la conclusión de la necesidad de un hotel al servicio del WTC y de la zona. Por otra parte el Departamento del Distrito Federal exigió un estudio vial, para el cual se analizaron los diferentes aforos viales en diferentes horarios y en distintas temporadas del año (en periodo escolar, vacacional, etc); se evaluó el impacto del WTC en el funcionamiento de la zona y la ciudad en general; independientemente de los requerimientos del reglamento de construcciones, se analizó la demanda de estacionamientos y se llegó a la conclusión de habilitar 8500 cajones. Y para hacer más ágil la circulación se previó la existencia de 26 accesos y salidas del proyecto, que estarían coordinados y con la especial característica que ninguno de ellos daría sobre la avenida Insurgentes. Paralelamente sobre las calles que circundan las dos manzanas del proyecto, se pensó en ampliaciones de las calzadas sobre los propios terrenos del WTC, en beneficio de mejorar la circulación. Aunado a esta consideración vial, se analizaron los servicios que demandaría el WTC de los diferentes



organismos gubernamentales, para asegurar la vida del proyecto. Por lo cual el proyecto WTC se vió comprometido al mejoramiento y replanteamiento de las redes de drenaje, alcantarillado y agua potable de la colonia Nápoles, para hacer más eficiente el servicio a los habitantes de la zona cuando el WTC estuviera en marcha.

Es importante enfatizar que cada uno de los proyectos que integraban el complejo WTC México, dependían uno del otro, es decir, cada uno era una pieza clave para el desarrollo optimo del conjunto arquitectónico.

10.5 / ACCESIBILIDAD VIAL AL TERRENO

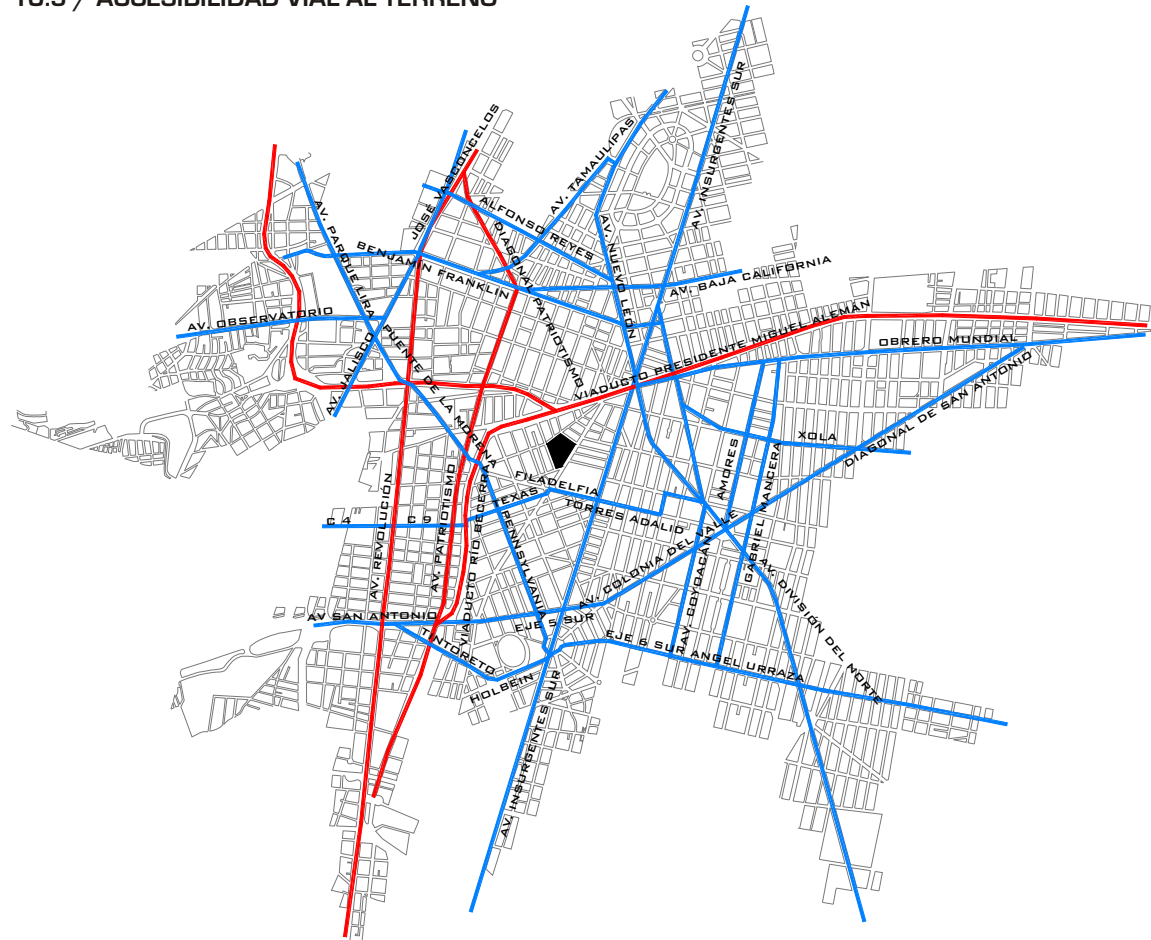


IMAGEN 06 / ESQUEMA DE ANÁLISIS VIAL

- EJE VEHICULAR DE ALTA VELOCIDAD
- AVENIDA IMPORTANTE

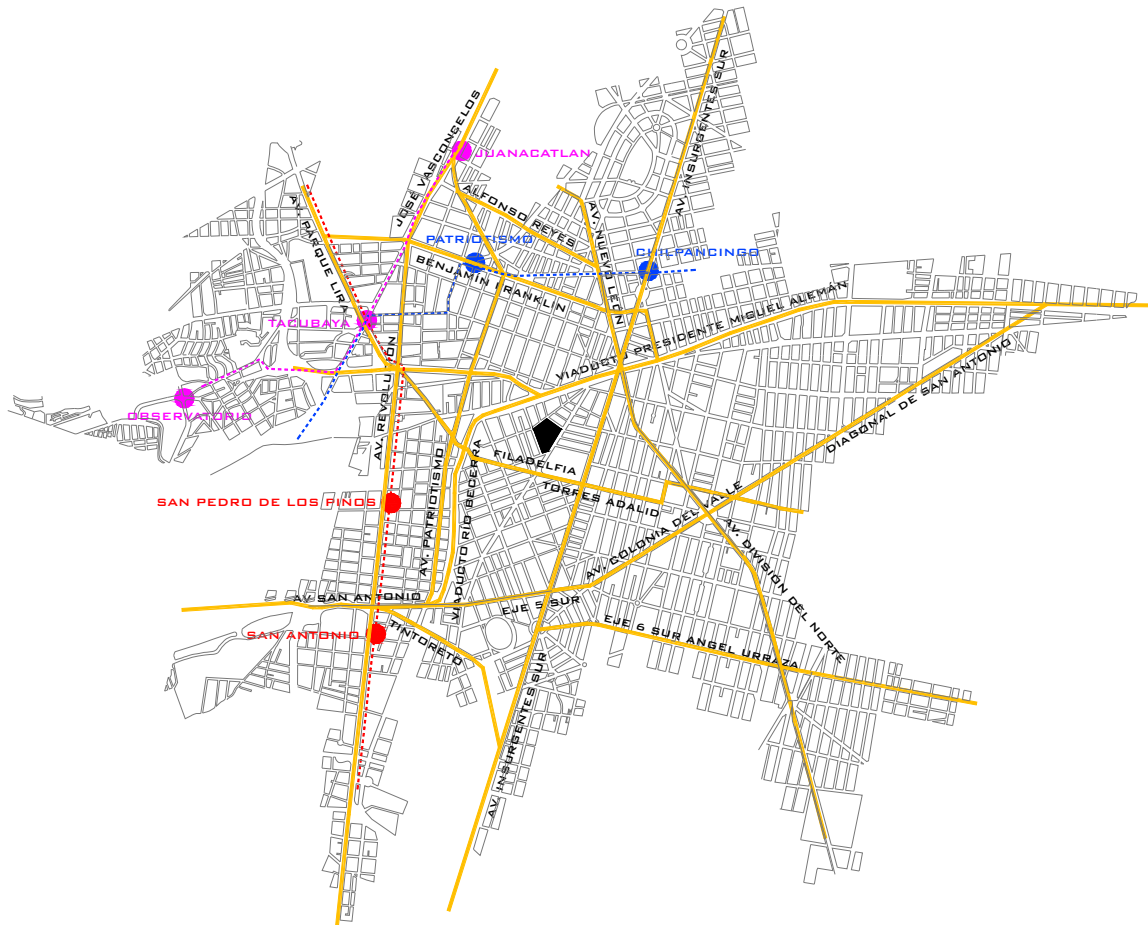
Aproximadamente a una cuadra de distancia del terreno, lo circundan en dirección Norte, el **Viaducto Miguel Alemán**; manteniendo la misma distancia en dirección Sur, las calles de **Texas y Filadelfia**; hacia el **Este Pennsylvania y Puente de la Morena finalmente Av. Insurgentes Sur** hacia el Oeste. De todos estos ejes viales, Viaducto presidente Miguel Alemán tiene la característica de ser un eje vehicular de alta velocidad, a diferencia de los demás que son avenidas importantes, sin embargo, todas ellas son de gran importancia parar el intercambio de la ciudad. Expresado gráficamente en la IMAGEN 06 /ESQUEMA DE ANÁLISIS VIAL, es posible ver, como estas avenidas circundantes al terreno se conectan en algún momento de su recorrido con otras vías de igual importancia, provenientes de puntos mucho más alejados del área; lo que permite el fácil y rápido acceso vehicular al terreno de Dakota desde diversos puntos de la ciudad. Un ejemplo de esto es:

Viaducto presidente Miguel Alemán con: Anillo periférico, Av. Jalisco, Puente de la Morena, Circuito Interior, Av. Revolución, Av. Patriotismo, Viaducto río becerra, Av. 5, Av. Insurgentes Sur, Av. Nuevo León, Av. División del Norte, Av. Coyoacán, Eje 4 sur Xola, Eje 3 poniente Medellín, Amores, Eje 2 puente Gabriel Mancera, Monterrey, Eje 1 poniente Av. Cuauhtémoc, Av. Dr. José María Vértiz, Eje Central Lázaro Cárdenas y Calzada de Tlalpan, entre otras, fuera del área de estudio.

Texas y Filadelfia forman parte de un mismo eje vial, junto con Torres Adalid, C. 4 y C. 9; este eje vial hace cruce con: Anillo Periférico, Av. Revolución, Av. Patriotismo, Viaducto Río Becerra, Puente de la Morena, Pennsylvania, Av. Insurgentes Sur, División del Norte y Av. Coyoacán.

Pennsylvania y Puente de la Morena; también forman parte de un mismo eje vial junto con: Calzada Molino Rey, Av. Parque Lira, y Puente de la Morena hasta llegar a la Plaza Baja California donde se unen varias Avenidas como: Av. Insurgentes Sur, Eje 6 Sur Ángel Urraza, Holbein y Tintoreto. Con este eje vial cruzan: el Eje 5 Sur, Av. Colonia de Valle, Av. Insurgentes Sur, Av. San Antonio, Av. Central, Anillo Periférico, Av. Revolución, Av. Patriotismo, Viaducto Río Becerra, Augusto Rodin, Diagonal San Antonio, Texas, Filadelfia, Torres Adalid, C. 4, C. 9, Viaducto Presidente Miguel Alemán, Av. Jalisco, Av. Observatorio, y Gob. Vicente Guía, entre otros fuera del área de estudio. Y por último tenemos a **Av. Insurgentes** que cruza con: Eje 6 Sur - Ángel Urraza, Eje 5 Sur, Av. Colonia del Valle, Av. San Antonio, Texas, Filadelfia, Torres Adalid, C. 4, C. 9, Viaducto Presidente Miguel Alemán, Eje 4 Sur, Benjamín Franklin, Nuevo León División del Norte, y Av. Baja California entre otros fuera del área de estudio.

10.6 / PRINCIPALES RUTAS Y MEDIOS DE TRANSPORTE PÚBLICO RELACIONADOS CON EL TERRENO



- RUTAS DE TRANSPORTE PÚBLICO
- LÍNEA 1 "OBSERVATORIO-PANTITLÁN"
- LÍNEA 7 "EL ROSARIO-BARRANCA DEL MUERTO"
- LÍNEA 9 "TACUBAYA-PANTITLÁN"

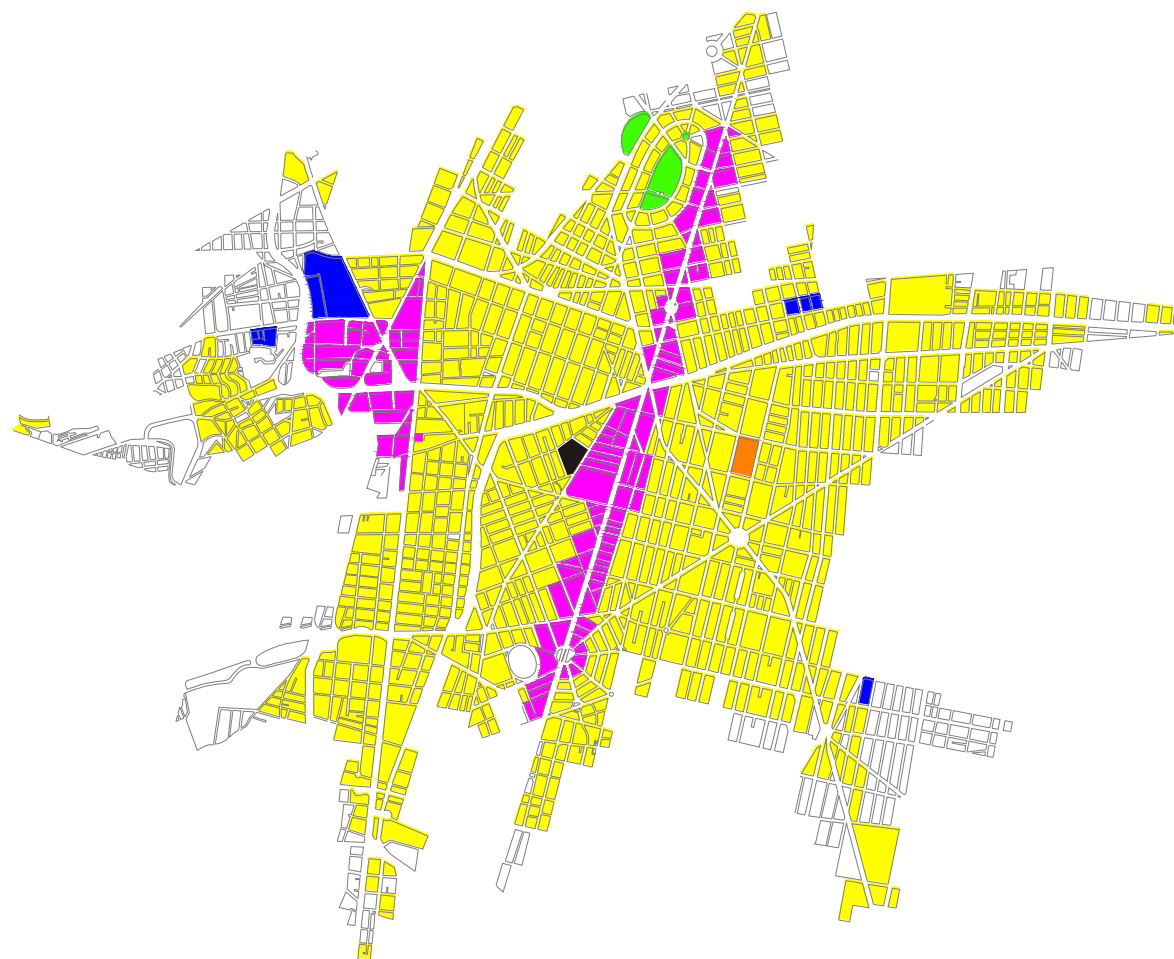
Para este punto es importante señalar que en Viaducto Presidente Miguel Alemán, Av. Insurgentes Sur, Puente de la Morena, Pennsylvania, C. 4, C.9 Texas, Filadelfia y Torres Adalid (Avenidas circundantes al terreno); son transitadas por un importante número de transporte público debido a la jerarquía que poseen en el intercambio de la ciudad, sin olvidar sus cruces con los ejes mencionados en el punto anterior.

Por otra parte, se encuentra el servicio de transporte Metropolitano con la Línea 1 "Observatorio Pantitlán", la Línea 7 "El Rosario Barranca del Muerto" y la Línea 9 "Tacubaya Pantitlán", como otra alternativa de acceso al terreno; siendo las estaciones más óptimas por su cercanía:

San Pedro de los Pinos, Patriotismo y Chilpancingo; cabe señalar que a la salida de estas estaciones corresponde un eje vial importante con transporte público que puede facilitar la llegada a Dakota # 10.

10.7 / USOS DE SUELO DENTRO DEL ÁREA DE ESTUDIO

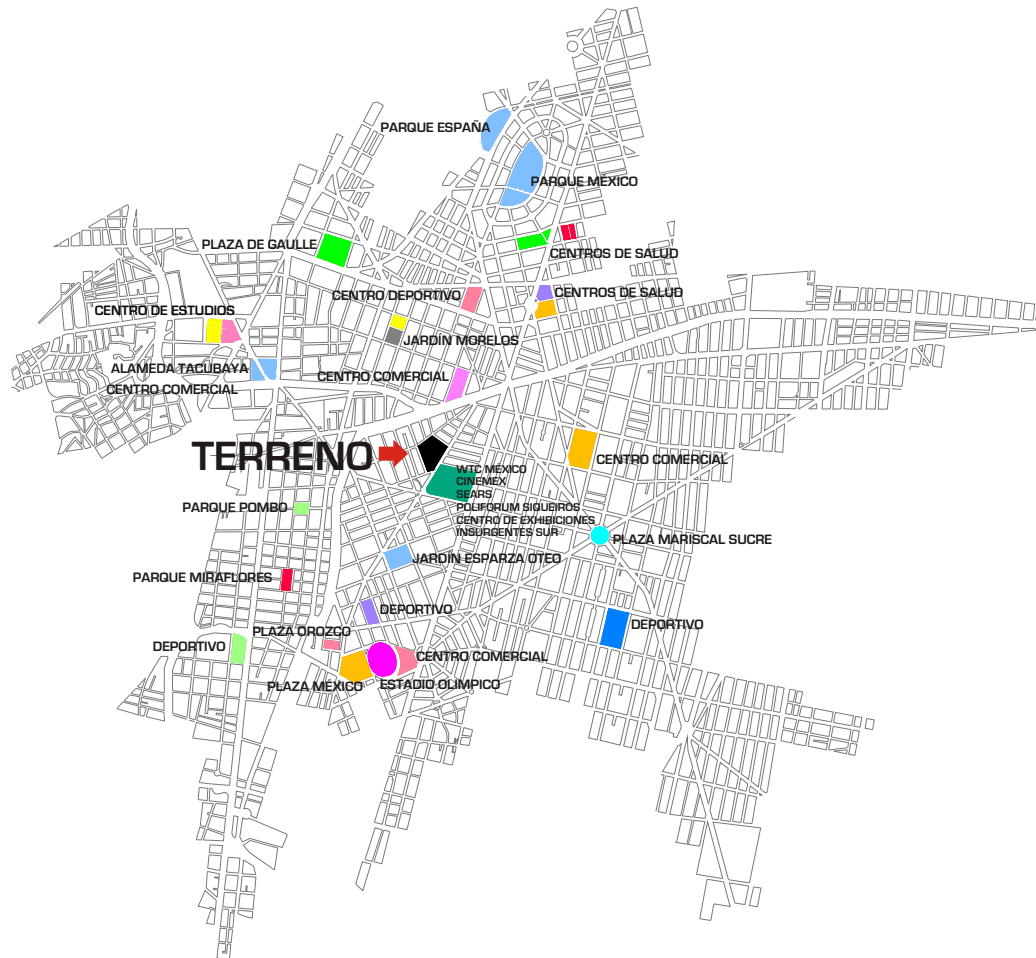
- HABITACIONAL
- HABITACIONAL CON COMERCIO
- CENTRO DE BARRIO
- EQUIPAMIENTO
- ESPACIOS ABIERTOS



En la IMAGEN 08 se observa que el terreno de Dakota esta inmerso en una zona donde predomina el Uso Habitacional. Y se enmarca claramente como a lo largo de Av. Insurgentes se desarrolla el Uso Comercial.

IMAGEN 08 / ESQUEMA DE USO DE SUELO DENTRO DEL ÁREA DE ESTUDIO

10.8 / LUGARES PÚBLICOS CON LOS QUE SE RELACIONA EL TERRENO



En la IMAGEN 09; se destacan los lugares públicos cercanos al Terreno y que serían de gran importancia para el desarrollo del Centro de Exposición que propone esta Tesis, ya que por su tipología favorecen el intercambio social y cultural en la zona, a la que pertenecería este espacio.

Inmediato al terreno se encuentra:

El WTC México,
Cinemex,
Centro Comercial JC Penney,
Poliforum Siqueiros,
Centro de exhibiciones Insurgentes Sur (todos estos inmuebles están dentro del terreno de Insurgentes Sur que conformaba parte del plan maestro junto con el predio de Dakota).

Por otro lado, se encuentra :
Plaza Mariscal Sucre,
Jardín Esparza Oteo,
Parque Pombo,
Parque Miraflores,
Plaza Orozco,
Plaza México,
Plaza Baja California,
El Estadio Olímpico,
Alameda Tacubaya,
Jardín Morelos y
Plaza Gaulle, entre otros centros comerciales, deportivos y centros de salud.

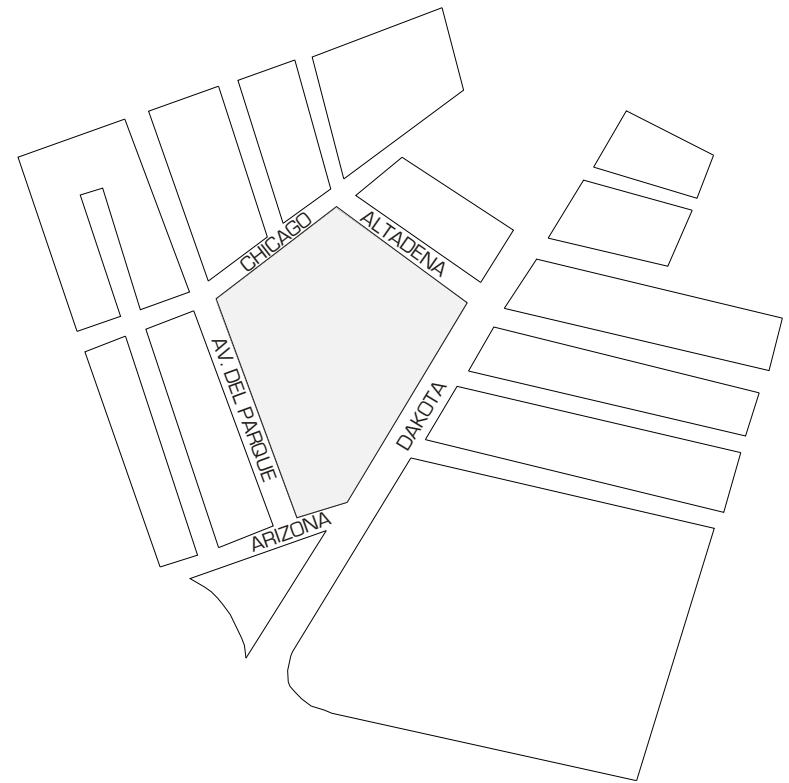
Finalmente es importante señalar que Insurgentes Sur esta a una cuadra del terreno, y es un corredor comercial de gran importancia, no solo para las zonas cercanas a él, sino para la Ciudad, debido a que es uno de sus ejes viales más importantes.

10.9 / IMAGEN URBANA DE LAS CUADRAS QUE RODEAN EL TERRENO

Para finalizar el análisis urbano del terreno de Dakota se presentan a continuación los alzados de las fachadas que rodean el terreno, con la idea de cerrar esta investigación con imágenes que nos ayuden a comprender mejor el nivel urbano y la dinámica del lugar.

En la zona predomina el uso de suelo Habitacional, por lo que las edificaciones periféricas al terreno son en su mayoría viviendas de dos, tres y hasta seis niveles de altura como máximo; existiendo en la planta baja de algunos de estos edificios, pequeños comercios de uso cotidiano como: misceláneas, lavanderías, farmacias y pequeñas tiendas de ropa.

Para el desarrollo del proyecto arquitectónico es importante tomar en cuenta estas características para tratar de no alterarlas e integrar de la mejor manera posible el proyecto del “Centro de Último Arte” al lugar.



ALZADO DE LA CALLE DAKOTA



ALZADO DE LA CALLE ARIZONA



ALZADO DE AV. DEL PARQUE



ALZADO DE LA CALLE CHICAGO



ALZADO DE LA CALLE ALTADENA

10.10 / CONCLUSIONES

Después de realizar un análisis urbano más profundo en la zona donde se ubica el terreno de Dakota, vemos que efectivamente es un terreno muy favorable para desarrollar en él, el Proyecto Arquitectónico que propone esta Tesis.

Como se vio en los antecedentes históricos, el terreno perteneció al Plan Maestro para WTC, en el que se sustituía el uso del edificio del Hotel de México por el de un WTC para la Ciudad de México; que se comunicaba mediante un puente al terreno de Dakota, en el que existiría un Hotel "business class" y un Centro Comercial; sin embargo, debido a problemas administrativos solo se alcanzó a convertir el Hotel de México en el WTC; edificio que en la actualidad es un punto de referencia al sur de la Ciudad, y en el que se desarrolla un significativo movimiento de uso público; ya que en él existen estaciones de radio, un canal de Televisión, restaurantes, tiendas departamentales, cines y varios centros privados de negocios, entre otros usos; y formando parte del conjunto esta: un Sears, el Centro de Exhibiciones Insurgentes Sur y el Polyforum Siqueiros. Es por esto que los antecedentes históricos del terreno fueron argumentos fundamentales para la elección de este terreno, ya que si la propuesta inicial de la Tesis del "Centro de Exhibición de Último Arte" retomara los proyectos del Plan Maestro para el WTC, es decir, si esta propuesta se enriquece con un Hotel "business class" y un Centro Comercial, el conjunto se convertiría en un importante núcleo de esparcimiento y diversidad social, en el que cada uno de los proyectos beneficiaría a los otros. Por ejemplo, el Centro Comercial se puede convertir en un elemento sustentable para el Centro de Exposición. Por otro lado, las actividades culturales fortalecerían al conjunto y crecería la diversidad de acciones recreativas de la zona.

Continuando con los puntos del análisis urbano, otra de las características favorables del terreno, es que se trata de un punto muy accesible, rodeado de ejes viales importantes, como Viaducto Miguel Alemán, Insurgentes Sur, Pennsylvania, Texas y Filadelfia; de las que Viaducto e Insurgentes, son vialidades muy importantes dentro del intercambio vehicular de la Ciudad. Además muy cercanas al terreno se encuentran las estaciones del metro: Chilpancingo, Patriotismo, Tacubaya, San Pedro de los Pinos y San Antonio, como otra alternativa de acceso al sitio.

En la zona predomina el Uso Habitacional; equipado con pequeños comercios de planta baja que satisfacen las necesidades diarias de sus habitantes; y de espacios recreativos como: parques, jardines, centros deportivos, centros de salud y centros comerciales. Otra de las características importantes del equipamiento en esta zona, es que a una cuadra del terreno, se encuentra Av. Insurgentes, conocido como uno de los corredores comerciales más importantes y concurridos de la Ciudad.

A partir de esta información fue que se determinó que las características de esta zona al Sur de la Ciudad, son favorables para la existencia del Centro de Exhibición que propone esta Tesis. Es una zona dinámica, en la que existen movimientos sociales y culturales que fortalecerían el desarrollo del proyecto, y en la que el Proyecto enriquecería el equipamiento de la zona.

Es preciso reiterar que a partir de este análisis se tomó la decisión de incorporar al Plan Maestro del WTC el Proyecto del "Centro de Último Arte", por lo que el Programa Arquitectónico que se había propuesto en el Capítulo 8, solo contempla los espacios necesarios para el área de exposición, y ahora será enriquecido por dos nuevos conceptos: el Hotel y el Centro Comercial.

En el siguiente Capítulo veremos como se llevó a cabo una etapa de búsqueda y análisis en torno al proyecto, es decir, mediante esquemas de funcionamiento, maquetas de trabajo y croquis de ideas volumétricas respecto a lo que podía ser el comienzo de un proyecto arquitectónico, se abordó la nueva propuesta del conjunto donde existiría el "Centro de Último Arte", un Hotel y un Centro Comercial. De manera que en esta fase también se pretendía resolver un Programa Arquitectónico, que fuera lógico y que involucrara correctamente a todas las partes, mediante un ejercicio de maduración de ideas.

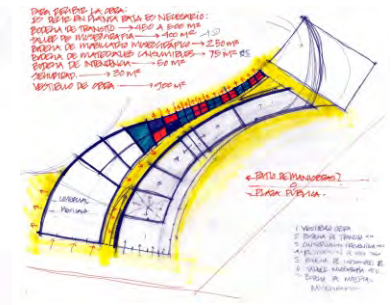
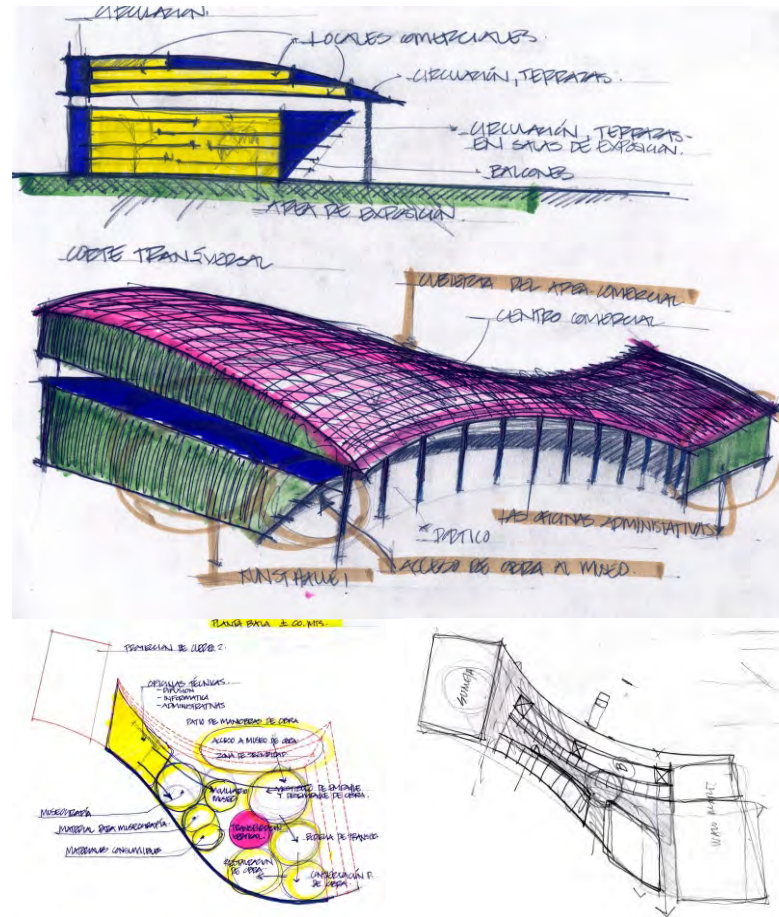
11.1 / PROPUESTA UNO

Con la idea de acoplarse a la forma pentagonal del terreno, la primer propuesta que se trabajó, fue una forma "orgánica", con la intención de suavizar los vértices del terreno y de crear dos plazas de acceso; una por la calle de Dakota y otra por la calle de Chicago.

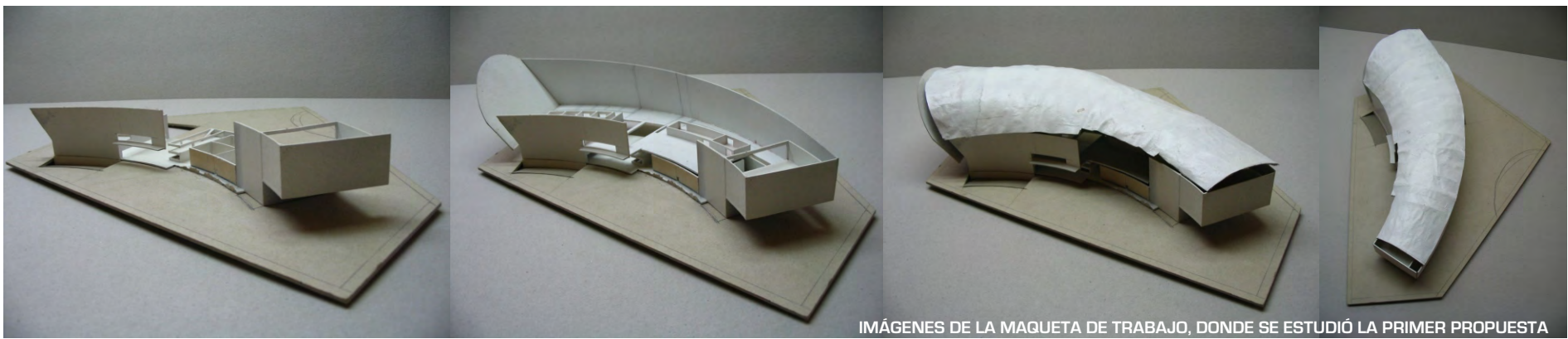
Pero durante el proceso se observaron algunas dificultades: Carecía de una estructura regular, lo que dificultaba el planteamiento de los montajes museográficos; tenía recorridos muy largos y sin descansos; así como demasiados niveles y muy bajos, que no permitían ningún tipo de iluminación natural.

El edificio administrativo carecía de un buen funcionamiento y tampoco se relacionaba adecuadamente con los espacios de exposición. La proporción del edificio era demasiado grande para el terreno, de manera que los espacios propuestos eran excesivos.

Finalmente el volumen no tenía permeabilidad, característica que a partir de este ejercicio se volvió un requisito fundamental para el desarrollo del proyecto.



IMÁGENES DE CROQUIS DONDE SE ESTUDIÓ LA PRIMER PROPUESTA

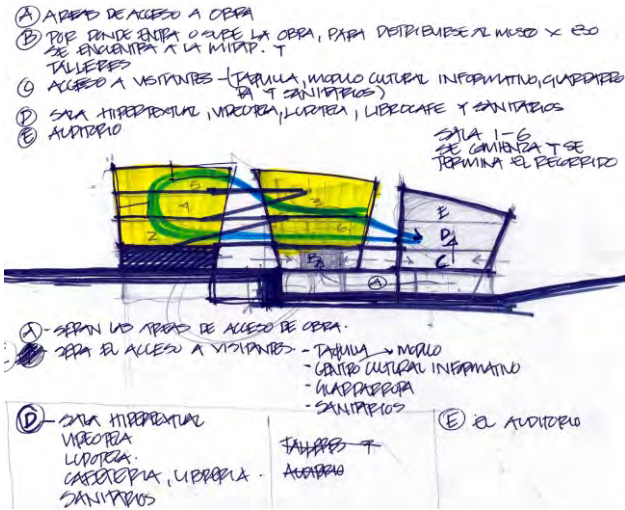


IMÁGENES DE LA MAQUETA DE TRABAJO, DONDE SE ESTUDIÓ LA PRIMER PROPUESTA

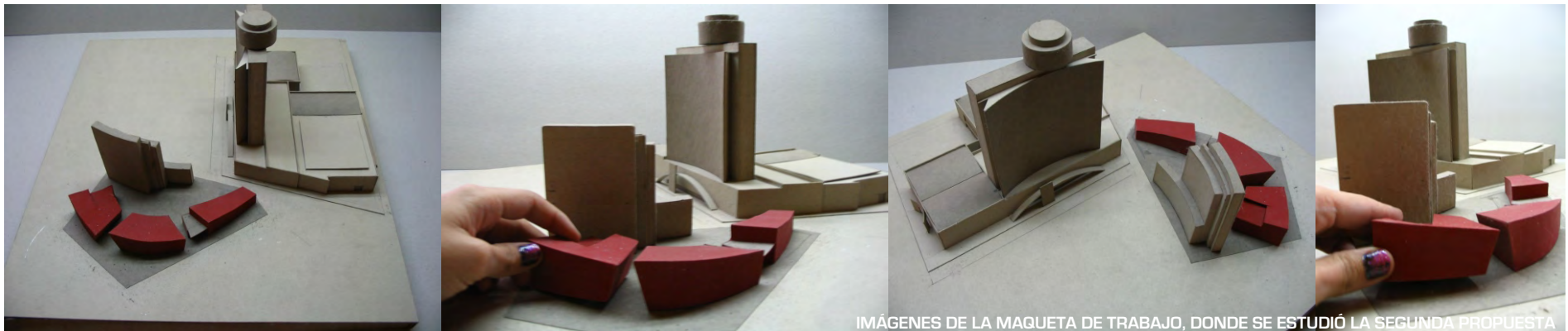
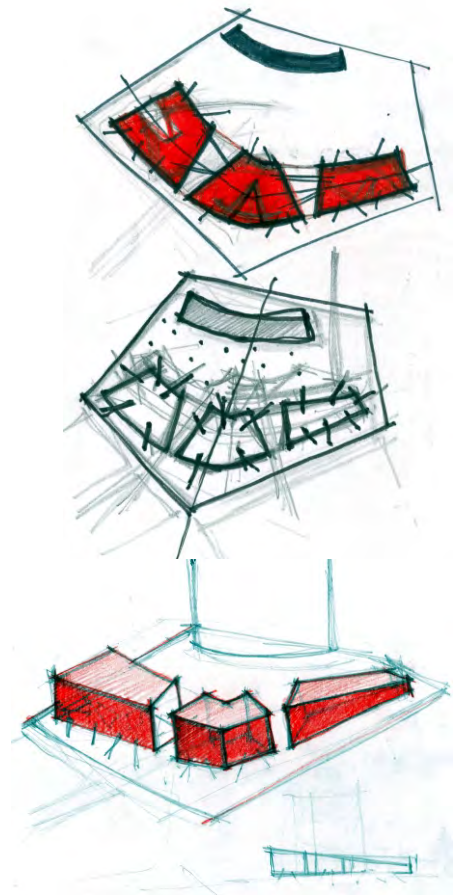
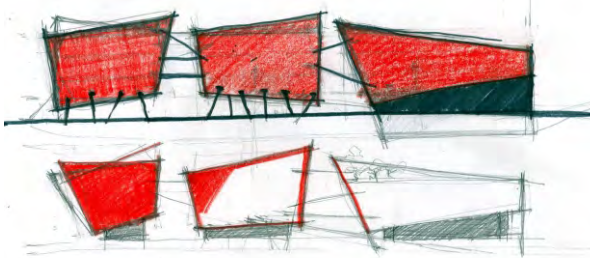
11.2 / PROPUESTA DOS

Partiendo de las observaciones del ejercicio anterior, esta nueva propuesta trató de generar permeabilidad en el proyecto, dividiendo el programa arquitectónico en tres cuerpos separados que se comunicaban mediante puentes. De esta manera los recorridos tenían descansos visuales hacia el exterior, pero seguían siendo continuos y muy largos. Aún no se había solucionado la irregularidad estructural que dificultaba el planteamiento de los montajes museográficos.

El volumen seguía desproporcionado ante la dimensión del terreno, indicando que las áreas de los espacios continuaban sobradas. Finalmente este volumen seccionado, seguía conservando la forma de "codo" anterior con la que se generaban dos plazas, una en la calle de Dakota de carácter más público, que la de Chicago, puesto que era la Plaza de acceso al proyecto; y la de Chicago era una plaza que fue pensada para suavizar el impacto urbano entre la zona habitacional y el nuevo edificio de carácter público, además de proporcionar un área recreativa a los habitantes de la zona.



IMÁGENES DE CROQUIS DONDE SE ESTUDIÓ LA SEGUNDA PROPUESTA



IMÁGENES DE LA MAQUETA DE TRABAJO, DONDE SE ESTUDIÓ LA SEGUNDA PROPUESTA

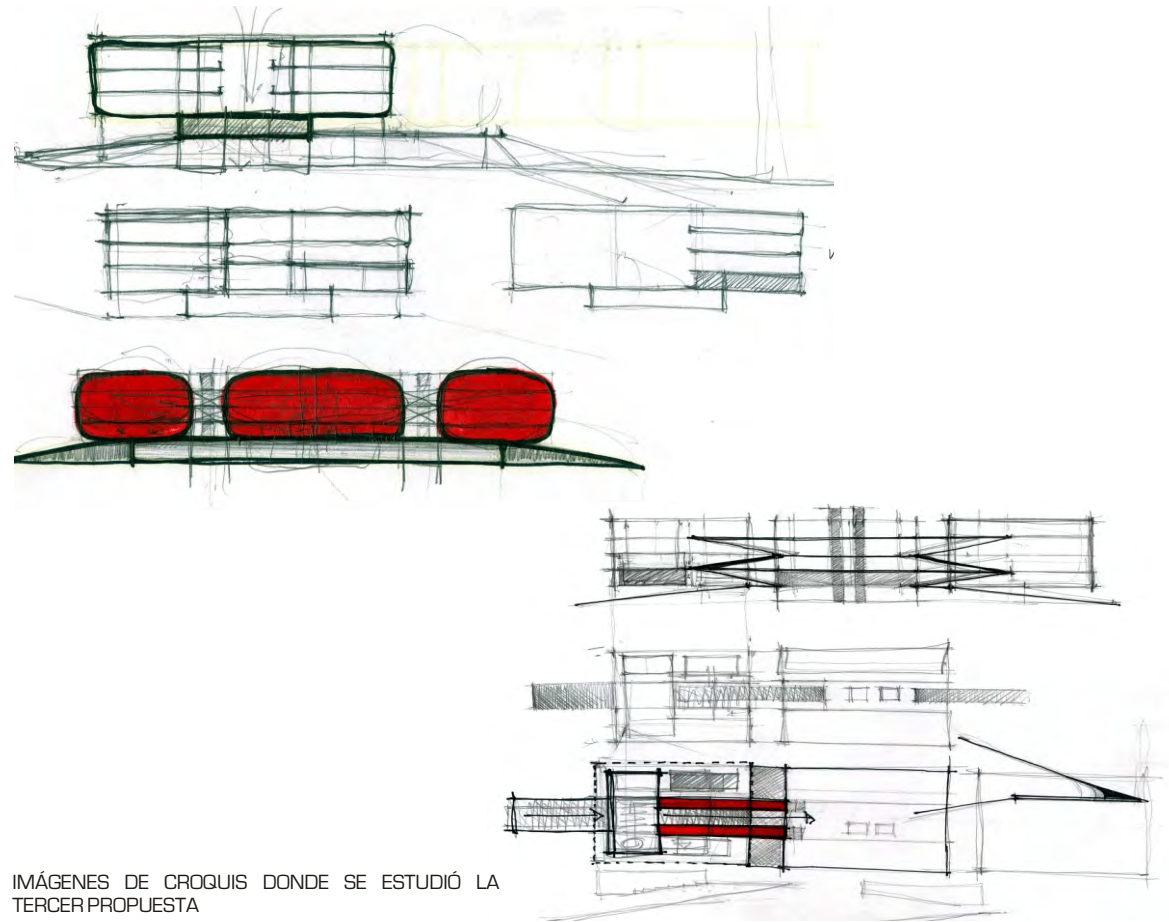
11.3 / PROPUESTA TRES

En el tercer ejercicio se cambiaron los tres cuerpos irregulares del ejercicio anterior por cuerpos de estructura regular, que facilitaban la solución estructural y el montaje museográfico.

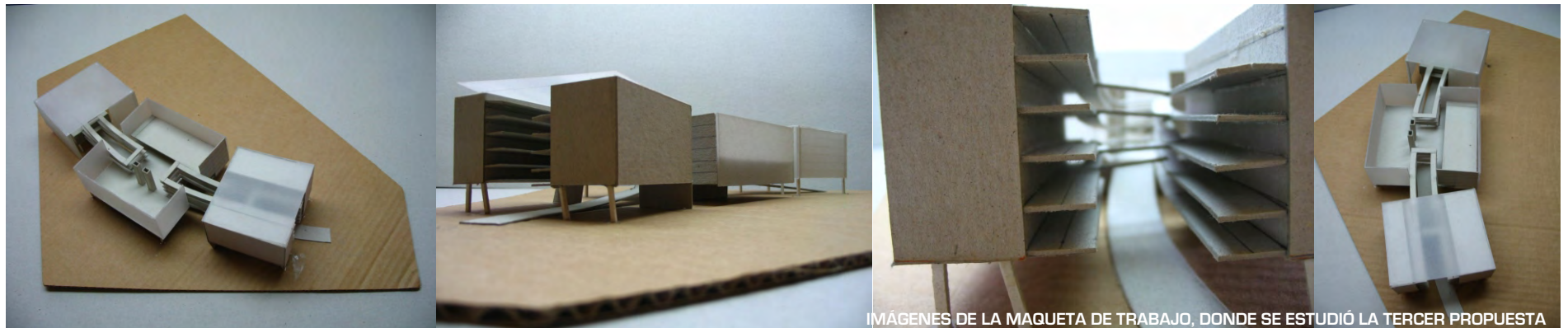
Otra de las propuestas que se realizaron en este ejercicio fue que el edificio se pudiera atravesar vertical y horizontalmente. Sin embargo seguía existiendo el problema de la dimensión excesiva de los espacios.

Al hacer un análisis de estos tres Ejercicios que utilizaban la forma de "codo" o "semiluna", se consideró necesario replantear varios factores: el principal seguía siendo la proporción del proyecto, que era demasiado grande debido a que con estas formas tendían a extenderse a todo lo largo del terreno; otro era la solución de la permeabilidad en las propuestas, ya que estos volúmenes extendidos a lo largo del terreno daban más la sensación de una barrera que de un cuerpo permeable, aunque lo fueran por la separación de sus cuerpos esta característica no se entendía bien.

Finalmente la propuesta recreativa de las plazas era buena aunque todavía no eran claras.



IMÁGENES DE CROQUIS DONDE SE ESTUDIÓ LA TERCER PROPUESTA



IMÁGENES DE LA MAQUETA DE TRABAJO, DONDE SE ESTUDIÓ LA TERCER PROPUESTA

11.4 / PROPUESTA CUATRO**A PARTIR DE LA QUE SE GENERÓ EL PROYECTO DESARROLLADO EN LA TESIS.**

[A partir de la que se generó el proyecto arquitectónico desarrollado en esta tesis].
 Todos los inconvenientes de los ejercicios anteriores, generaron requisitos fundamentales que se tomaron en cuenta para el desarrollo de la cuarta propuesta.

Uno de ellos era la “permeabilidad”, que por la magnitud y disposición del terreno dentro de la traza urbana así como el carácter público del proyecto era preciso generar. La idea era llegar de la calle Dakota a la calle de Chicago a través del terreno y de la misma manera de la calle Altadena a Av. del Parque.

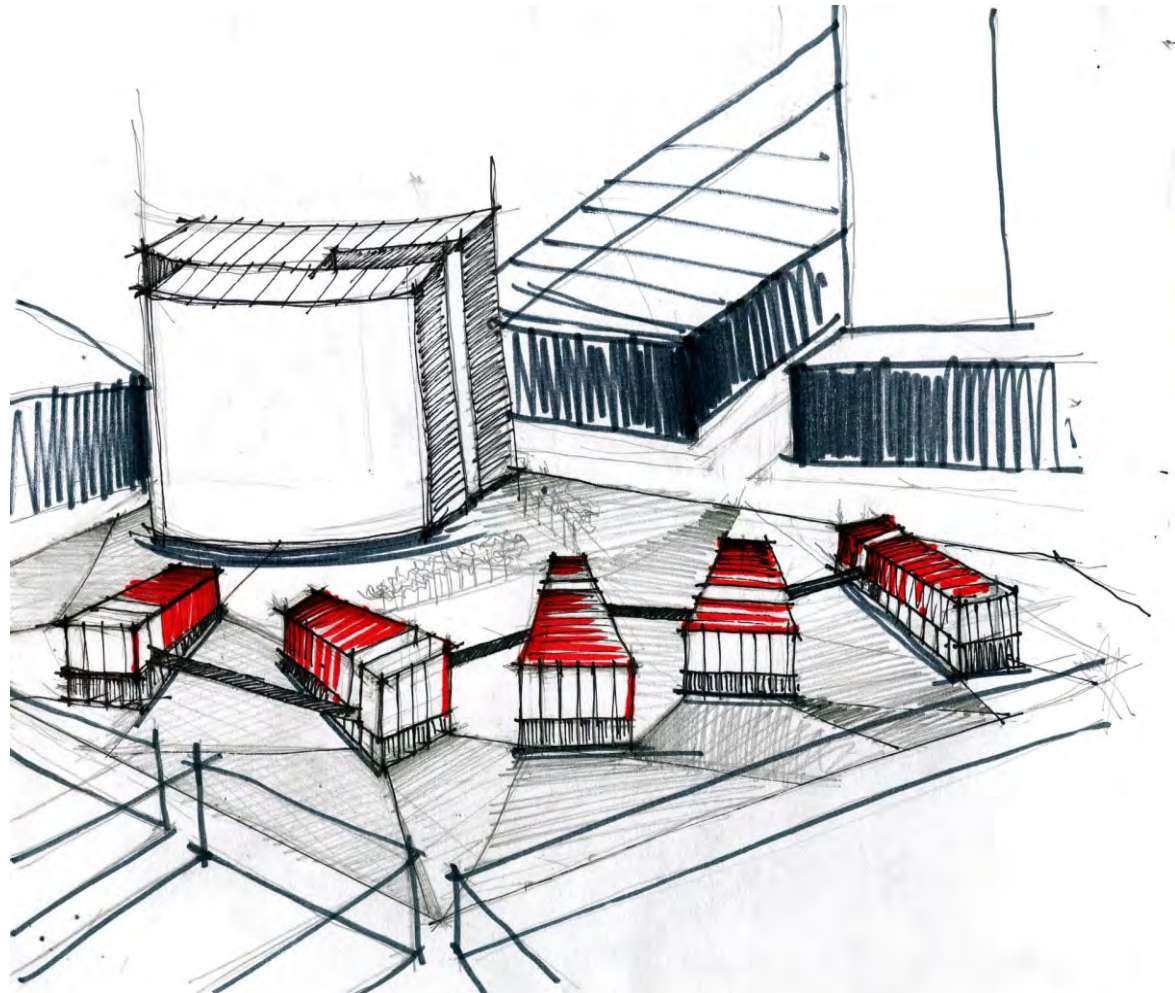
Si el proyecto tendría esta característica lo mejor sería que se cruzara a través de áreas verdes de recreación, de esta manera el Programa Arquitectónico del proyecto se vio favorablemente enriquecido, ya que además de un Centro de Exhibición Artística, se le otorgaría a los habitantes de la zona un espacio de recreación, retomando el uso original del terreno de haber sido el Parque de la Lama en 1947.

(P + LAMA = PLAMA / Centro de Último Arte).

Por otra parte, se cambió la idea de un solo edificio en el que se concentraba todo el programa arquitectónico del Centro de Exhibición y que ocupaba la mayor parte del área del terreno; por una serie de cuerpos, que serían los “Contenedores de Exposición”, mucho más pequeños y aislados, que se colocaban sin algún orden dentro del terreno y que se comunicaban entre si mediante puentes.

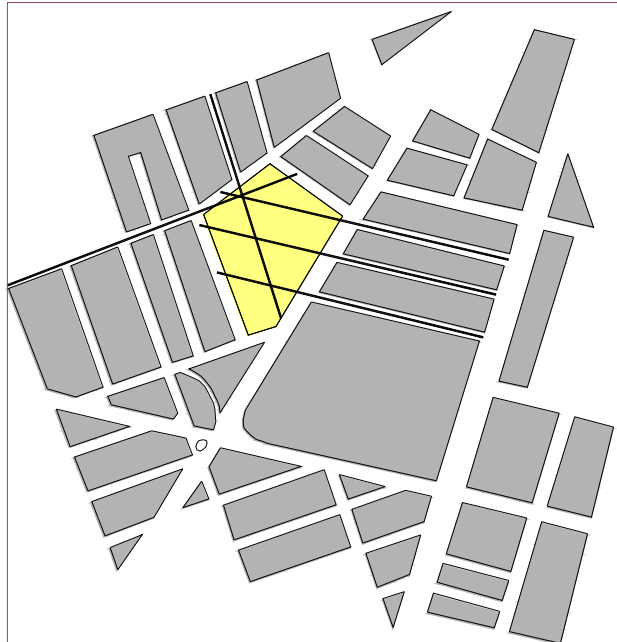
De esta manera el proyecto había dado un cambio radical, convirtiéndose en un gran espacio recreativo de áreas verdes, en el que de manera libre y espontánea existían Contenedores para Exhibición de “Instalaciones”.

CROQUIS DONDE SE DIBUJAN LAS PRIMERAS IDEAS GENERALES DEL PROYECTO

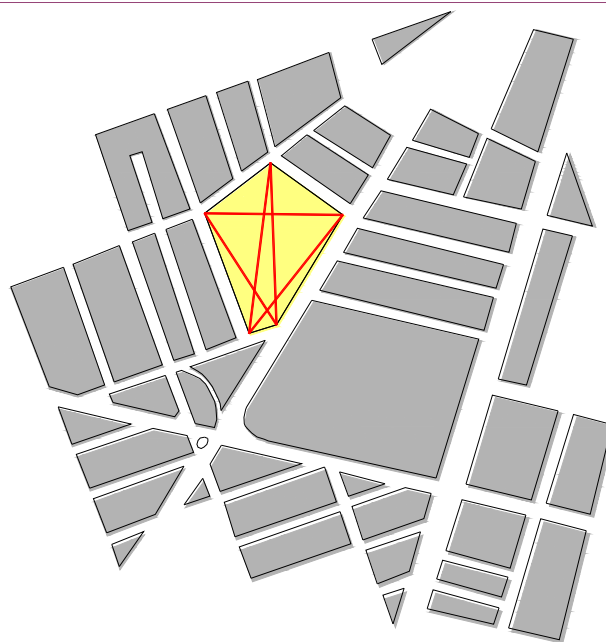


IMÁGENES DE EJERCICIOS QUE SE ESTABAN TRABAJANDO PARALELAMENTE A LA TESIS, DE DONDE SURGIERON IDEAS POSTERIORMENTE...

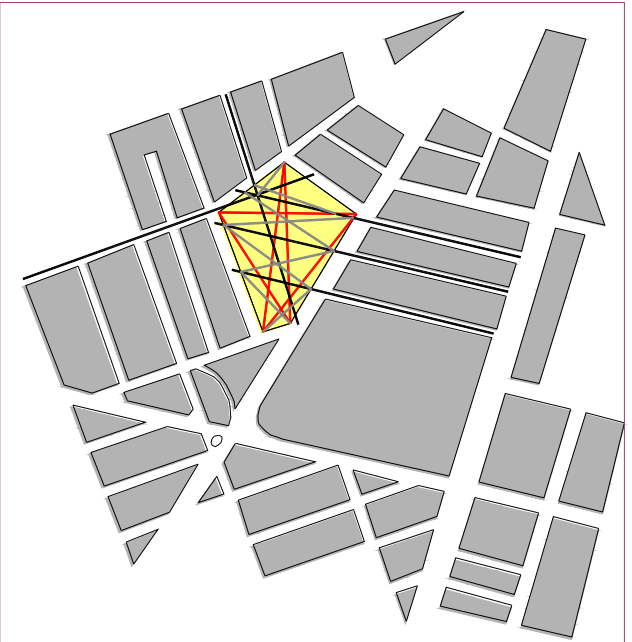




ESQUEMA 1 / PROLONGACIÓN DE LOS EJES VIALES DE LA TRAZA URBANA DENTRO DEL TERRENO.

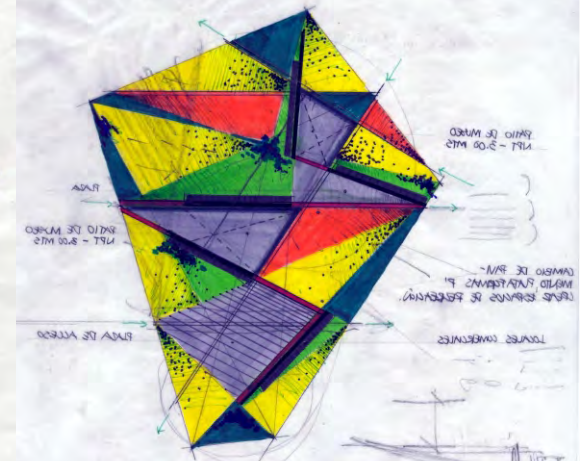
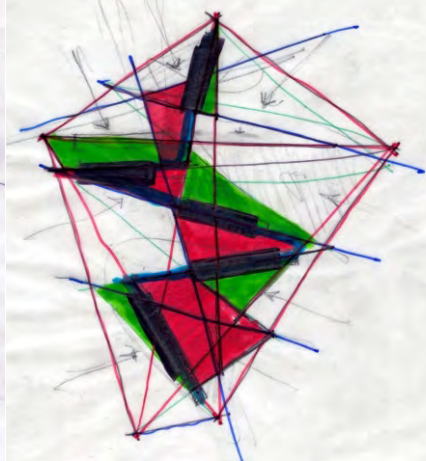
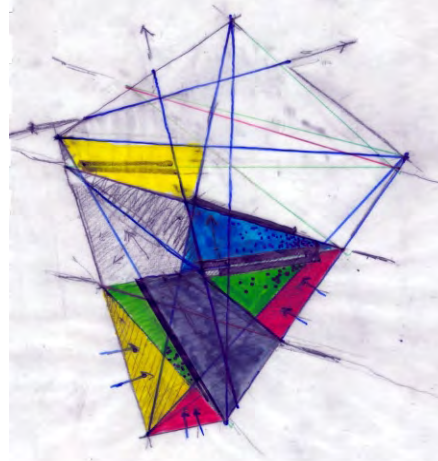
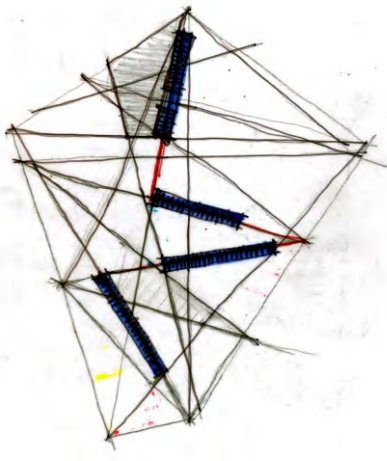


ESQUEMA 2 / UNIÓN DE LAS INTERSECCIONES DEL TERRENO.

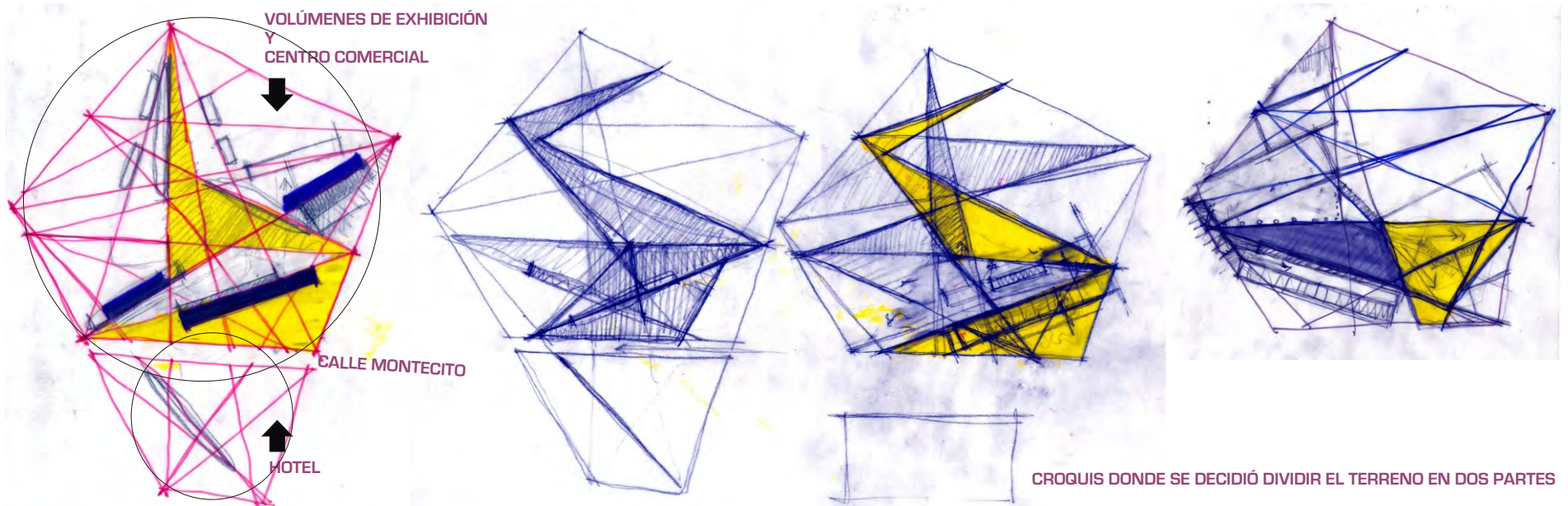


ESQUEMA 3 / TRAMA LINEAL GENERADA DE LA UNIÓN DE LOS 2 ESQUEMAS ANTERIORES.

Partiendo de este concepto, se comenzó a trabajar sobre la estructura general del proyecto; y la siguiente decisión que se tomó fue utilizar todos los ejes viales de las cuadras perimetrales al terreno, para prolongarlos en su interior; de esta manera, junto con otros vértices que se generaron de unir las intersecciones que dan forma al predio, se creó una trama de múltiples líneas que referían los ejes de la traza urbana y los ejes del propio terreno; como resultado de este ejercicio se formaron una serie de "triangulaciones", sobre las que se estudiaron varios esquemas, de la forma, la función y la disposición de los "Volúmenes" dentro del espacio. Así mismo, se comenzaron a generar las plazas de acceso y los espacios verdes de recreación, que posteriormente se convirtieron en un elemento de carácter primordial para el proyecto.



CROQUIS DONDE SE ANALIZARON ESQUEMAS DE FUNCIONAMIENTO Y FORMAS PARA EL PROYECTO



Estudiando varios de estos esquemas, se llegó a la conclusión de dividir el terreno en dos partes, a través de la calle de Montecito. De esta manera el proyecto se fragmentó en dos terrenos; uno para los Contenedores de Exhibición y el Áreas Comercial y otro para el Hotel. Esta medida, favoreció la distribución del programa arquitectónico dentro del espacio y convirtió la calle Montecito en el Eje de acceso al proyecto, donde se ubicaban las entradas al WTC, al Centro de Exhibición y al Hotel. Ya con el terreno fragmentado, el proyecto se acotó y comenzó a trabajarse exclusivamente la sección donde se ubicaría el “Centro de Último Arte” y la Zona Comercial que propone esta Tesis.



En la siguiente etapa de diseño, se intentó desarrollar un esquema definitivo que resolviera los ejes que darían carácter al proyecto; cabe señalar que durante este proceso se trabajó paralelamente con el dimensionamiento de los espacios. A partir de este ejercicio, se decidió dividir el área de exposición y el área comercial requerida dentro del programa arquitectónico, en tres cuerpos, donde cada uno de ellos tendría área comercial y área de exhibición artística, que fueron colocados estratégicamente en ejes que acentuaban la dinámica del esquema.



IMÁGENES DE UNA MAQUETA DE TRABAJO DONDE SE MUESTRA MÁS CLARAMENTE LA IDEA DE LOS TALUDES TRIANGULARES Y LA DISPOSICIÓN DE LOS CUERPOS DENTRO DEL TERRENO



IMÁGENES DE MAQUETAS DE TRABAJO DONDE SE ESTUDIÓ LA FORMA Y LAS CUBIERTAS DE LOS EDIFICIOS

Respecto a las áreas verdes trianguladas, que hasta el momento solo se habían planteado como cambios de pavimento, se convirtieron en taludes triangulares que formaban topografías de generosas áreas verdes de recreación.

De esta manera los taludes tendrían varios usos: serían áreas de recreación para los habitantes de la zona, servirían como espacios exteriores de exposición y finalmente servirían como plataformas de acceso a la Zona Comercial ya que conformaban una pendiente que conduciría a la gente desde el nivel +00 de la Calle hasta el nivel -0.00 del Centro Comercial.

Respecto al diseño de los edificios del proyecto, se resolvió por una forma irregular que se adaptara a las triangulaciones que se habían desarrollando en el conjunto.

De este modo, la planta implicó una figura de cuatro lados de ángulos irregulares; y se determinó con base a los requisitos del programa arquitectónico, un cuerpo de cinco niveles, de los que los dos primeros serían de Comercio y los tres restantes de Área de Exposición.

Finalmente, la forma de las cubiertas surgió como una propuesta de continuidad a las triangulaciones de la topografía, de manera que al percibir los Volúmenes dentro del conjunto, pareciera que se trata de secciones de la misma topografía del terreno.

Hasta aquí se trabajó la etapa conceptual del proyecto. Finalmente, las topografías hacían referencia a la traza urbana, se había logrado un esquema dinámico a partir de ejes fuertes dentro del terreno, donde los volúmenes parecían haber encontrado su posición dentro del proyecto. Ahora el siguiente paso sería desarrollar el Proyecto Arquitectónico, que cumpliera con los requisitos necesarios para su buen funcionamiento.

Como se ha visto en el capítulo anterior, a partir del análisis espacial que se realizó con esquemas de funcionamiento, croquis de ideas volumétricas y maquetas de trabajo, se logró definir la ubicación, funcionamiento y dimensión aproximada de los distintos espacios del conjunto; respetando la propuesta que se había hecho respecto a la dimensión del espacio de exposición artística planteada en el Capítulo 8. Ahora la finalidad de este Capítulo, es determinar el “Programa Arquitectónico Final” para el proyecto del “Centro de Último Arte” donde estarán incluidos: el Área Comercial y las áreas recreativas retomadas de los antecedentes históricos del terreno.

12.1 / PROGRAMA ARQUITECTÓNICO FINAL DEL “CENTRO DE ÚLTIMO ARTE” Y SU DISTRIBUCIÓN DENTRO DEL CONJUNTO.

ÁREA TOTAL DEL TERRENO.....22,000 M2

ESPACIOS GENERALES DEL ÁREA DE EXPOSICIÓN.....6,430 M2

ÁREA DE EXPOSICIÓN.....5,500 m2

En el cual, el acceso de obra debe permitir que acceda un objeto de 6 m de alto por 4 m de ancho como máximo.

VESTÍBULO DE ACCESO AL ESPACIO DE EXHIBICIÓN.....250 m2

Espacio para que por lo menos 100 personas puedan estar cómodamente paradas.....100 m2

Modulo de información.....5 m2

Área para 5 taquillas.....30 m2

Guardarropa.....80 m2

Con espacio para 100 lockers aprox.

Sanitarios.....60 m2

20 lavabos y 20 excusados por cada sexo.

VESTÍBULO DE EMPAQUE Y DESEMPAQUE500 m2

Espacio en el cual se reciben o se expiden piezas.

ÁREA DE DIRECCIÓN MUSEOGRÁFICA.....180 m2

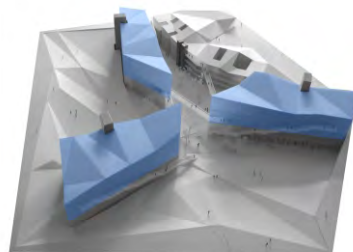
Taller de Planeación Museográfica.....30 m2

Taller de medios audiovisuales.....50 m2

Con espacio para que dos personas realicen trabajos en computadoras y video.

Bodega de mobiliario museográfico.....100 m2

Se trata de un espacio donde sea posible almacenar cualquier tipo de material que se utilice para la elaboración de montajes museográficos; ejemplo: laminas de madera, acrílico, metales, pintura, cables, focos, etc.



DISTRIBUCIÓN DEL ÁREA DE EXPOSICIÓN ARTÍSTICA DENTRO DEL CONJUNTO.

ÁREA DE OFICINAS GENERALES DEL CENTRO DE EXPOSICIÓN.....700 M2

OFICINAS DE DIRECCIÓN.....250 m2

Control de acceso.....5 m2

Zona secretarial para dos personas.....40 m2

Vestíbulo de espera para 5 personas.....20 m2

Oficina de dirección.....30 m2

Oficina para tres subdirectores.....45 m2

Sala de juntas con mesa para 10 personas con posibilidad de Conferencias con medios electrónicos.....35 m2

Sala de junta con mesas para cinco personas.....20 m2

Dos oficinas para jefes de departamento.....40 m2

Sanitarios con cuatro muebles por sexo.....30 m2

OFICINAS DE DIFUSIÓN CULTURAL.....200 m2

Zona secretarial para dos personas.....40 m2

Oficina para jefe de difusión.....20 m2

Oficina para prensa.....20 m2

Oficina para jefe de difusión.....20 m2

Oficina para prensa.....20 m2

Oficina para diseño gráfico, con espacio para tres personas en mesas para computadora, un restirador y una mesa de trabajo.....50 m2

Espacio para juntas con capacidad de cinco personas.....20 m2

Bodega de difusión cultural.....10 m2

OFICINAS DE INFORMÁTICA.....30 m2

Espacio para taller de mantenimiento de equipo informática.....20 m2

Bodega.....10 m2

OFICINA DE REGISTRO Y CONTROL DE OBRA.....20 m2

OFICINAS ADMINISTRATIVAS.....200 m2

Vestíbulo con sala de espera para cinco personas.....20 m2

Espacio secretarial par dos personas.....40 m2

Oficina de jefe de unidad administrativa.....20 m2

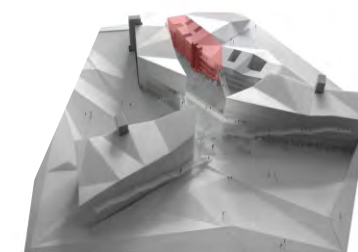
Oficina de jefe de contabilidad.....20 m2

Oficina de jefe de personal.....20 m2

Oficina de jefe de servicios generales.....20 m2

Oficina para responsable de inventarios.....20 m2

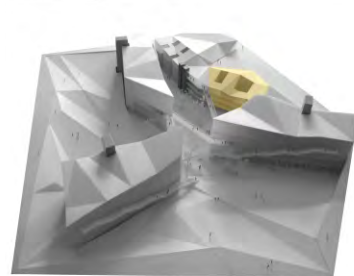
Cubículo de fotocopias.....10 m2



UBICACIÓN DEL ÁREA DE OFICINAS GENERALES DEL “CENTRO DE EXPOSICIÓN” DENTRO DEL CONJUNTO.

SERVICIOS DEL CENTRO DE EXPOSICIÓN.....750 M2

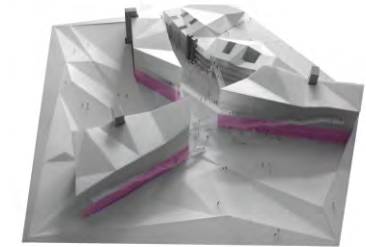
4 TALLERES PARA ACTIVIDADES ARTÍSTICAS (75 m2 c/u).....	300 m2
Cada Taller cuenta con:	
Un espacio de trabajo de.....	55 m2
Una Bodega para material didáctico.....	10 m2
Una Bodega para materiales líquidos.....	2.5 m2
Un Sanitario compartido para ambos sexos.....	3.5 m2
Una tarja.....	4 m2
 MEDIATECA.....	150 m2
Área de atención a visitantes.....	6 m2
Área para proyección de videos.....	140 m2
Un sanitario para trabajadores.....	4 m2
 TIENDA DEL MUSEO.....	100 m2
Área para artículos de venta.....	91 m2
Área de atención a los visitantes.....	5 m2
Un sanitario para trabajadores.....	4 m2
 CAFETERÍA.....	170 m2
Se trata de una cafetería, donde solo se venderán bebidas y alimentos fríos.	
Área para comensales (15 mesas bajas con 4 sillones c/u).....	150 m2
Cocina.....	20 m2
 TELÉFONOS PÚBLICOS.....	30 m2



UBICACIÓN DEL ÁREA DE SERVICIOS DEL "CENTRO DE EXPOSICIÓN" DENTRO DEL CONJUNTO.

ZONA COMERCIAL.....7,200 M2

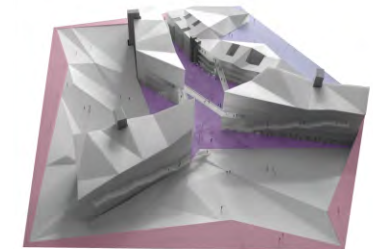
ÁREA DE LOCALES COMERCIALES.....	5,000 m2
ÁREA DE BODEGAS PARA LOCALES COMERCIALES.....	600 m2
 VESTÍBULO PRINCIPAL.....	850 m2
Se trata de un espacio distribuidor del centro comercial, con escaleras eléctricas y un elevador para personas discapacitadas.	
 ÁREA DE CIRCULACIÓN.....	510 m2
 SANITARIOS PARA H Y M.....	240 m2
6 excusados, 18 mingitorios y 18 lavabos para Hombres.....	120 m2
24 excusados y 18 lavabos para Mujeres.....	120 m2



UBICACIÓN DEL ÁREA COMERCIAL DENTRO DEL CONJUNTO.

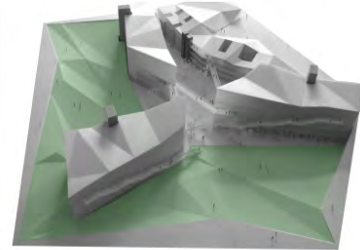
PLAZAS DE ACCESO A ZONA COMERCIAL.....7,848 M2

PLAZA PÚBLICA CENTRAL DEL CENTRO COMERCIAL.....	3,328 m2
PLAZAS DE ACCESO A ÁREAS VERDES DE RECREACIÓN.....	2,920 m2
PLAZA DE ACCESO AL ÁREA DE EXPOSICIÓN.....	1,600 m2



UBICACIÓN DE LAS PLAZAS DE ACCESO A LA ZONA COMERCIAL Y AL ÁREA DE EXPOSICIÓN DENTRO DEL CONJUNTO.

ÁREAS VERDES DE RECREACIÓN.....14,161 M2

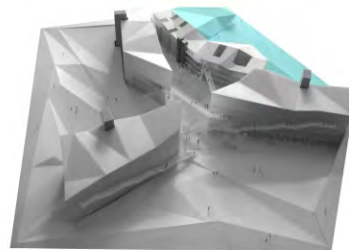


UBICACIÓN DE LAS ÁREAS VERDES RECREATIVAS DENTRO DEL CONJUNTO.

ÁREA DE ESTACIONAMIENTO.....4,030 m2

Con capacidad para 300 cajones de estacionamiento.

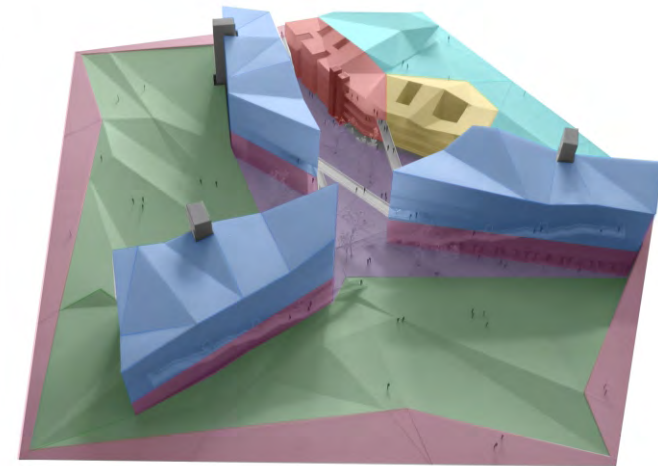
CAPACIDAD DE ESTACIONAMIENTO PARA EL ÁREA DE EXPOSICIÓN. (1 auto x cada 40 m2 construidos) = 137 cajones de estacionamiento	1,750 m2
CAPACIDAD DE ESTACIONAMIENTO PARA EL ÁREA DE OFICINAS ADMINISTRATIVAS DE CENTRO DE EXPOSICIÓN. (1 auto x cada 30 m2 construidos) = 30 cajones de estacionamiento	375 m2
CAPACIDAD DE ESTACIONAMIENTO PARA EL ESPACIO ABIERTO. (1 auto x cada 1000 m2 construidos) = 15 cajones de estacionamiento	187 m2
Patio de maniobras.....	150 m2
Cabina de vigilancia.....	5 m2
CAPACIDAD DE ESTACIONAMIENTO PARA EL ÁREA COMERCIAL. (1 auto x cada 40 m2 construidos) = 125 cajones de estacionamiento	1,563 m2



UBICACIÓN DEL ÁREA DE ESTACIONAMIENTO DENTRO DEL CONJUNTO.

Por la manera en la que se va a desarrollar el Proyecto Arquitectónico, el área comercial y el área de exposición compartirán un montacargas [de 25 m2 de área en su base, y 30 m aprox. de altura] que facilitará la transportación de mercancía de venta y material para el área de exposición.

EN SÍNTESIS:



ESQUEMA GENERAL

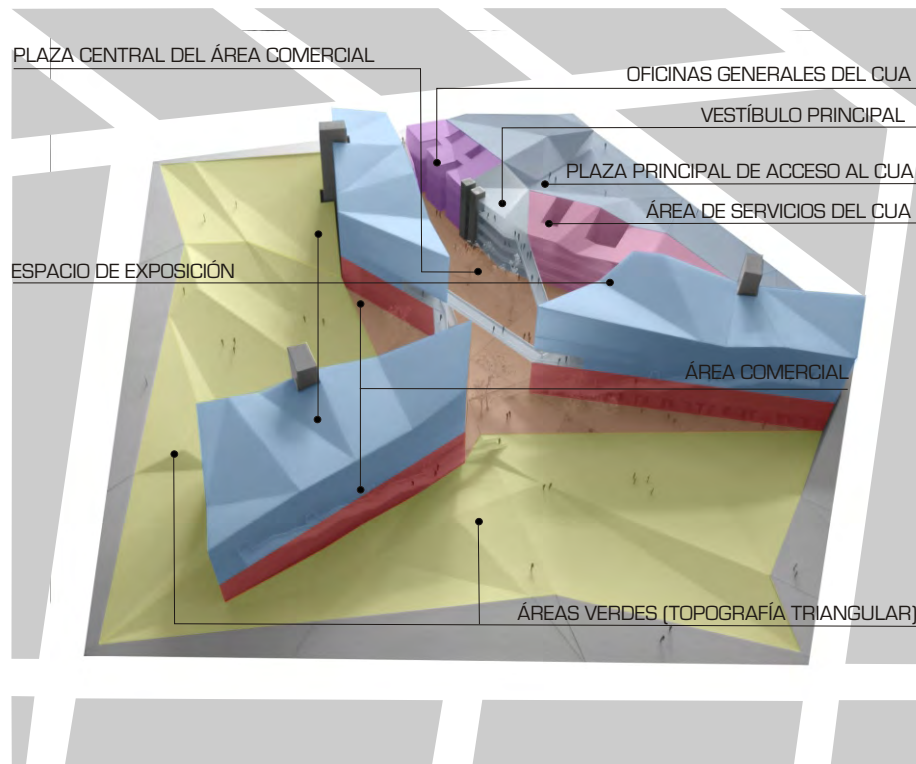
ÁREA TOTAL DEL TERRENO.....22,000 M2

ESPACIOS GENERALES DEL ÁREA DE EXPOSICIÓN.....	6,430 M2
ÁREA DE OFICINAS GENERALES DEL CENTRO DE EXPOSICIÓN.....	700 M2
SERVICIOS DEL CENTRO DE EXPOSICIÓN.....	750 M2
ZONA COMERCIAL.....	7,200 M2
PLAZAS DE ACCESO	7,848 M2
ÁREAS VERDES DE RECREACIÓN.....	14,161 M2
ÁREA DE ESTACIONAMIENTO.....	4,030 M2

ESPACIO PÚBLICO ABIERTO.....22,009 M2

ÁREA TOTAL DE ESPACIO CONSTRUIDO.....26,958 M2

Una vez establecido el Programa Arquitectónico final del “Centro de Exposición” y su distribución dentro del Conjunto; en el siguiente capítulo se explicará el funcionamiento general del Proyecto.



En los capítulos anteriores se vio que la idea conceptual del proyecto surge cuando la traza urbana que rodea el terreno, se prolonga dentro de él creando topografías triangulares; a partir de las que se elaboraron varios esquemas de funcionamiento y propuestas de distribución del programa arquitectónico, con la intención de lograr que la proporción entre el espacio de exposición y el comercial fuera el adecuado.

Después de varios esquemas y algunas maquetas de trabajo, se tenía la dimensión de los espacios y la estrategia de funcionamiento, es decir, la intención y el orden del recorrido.

Se había tomado la decisión de que la plaza de acceso principal, estaría en la calle de Montecito, bajo ella el estacionamiento contenido por el edificio de oficinas y servicios; finalmente formando parte de las áreas verdes y el espacio público, se encontraría el área de exposición y el área comercial.

Esta estrategia de funcionamiento que se expondrá a continuación ayudó a definir la forma, dimensión y disposición exacta de los cuerpos dentro del conjunto.



ESQUEMA 01 / UBICACIÓN GENERAL DE LOS DISTINTOS ESPACIOS DEL PROYECTO DEL “CENTRO DE ÚLTIMO ARTE” DENTRO DEL CONJUNTO.

13.1 / DESCRIPCIÓN GENERAL DEL PROYECTO DEL “CENTRO DE ÚLTIMO ARTE”.

En el “Centro de Último Arte”, existen dos usos importantes dentro del conjunto, uno es el Centro de Exposición y otro el Centro Comercial.

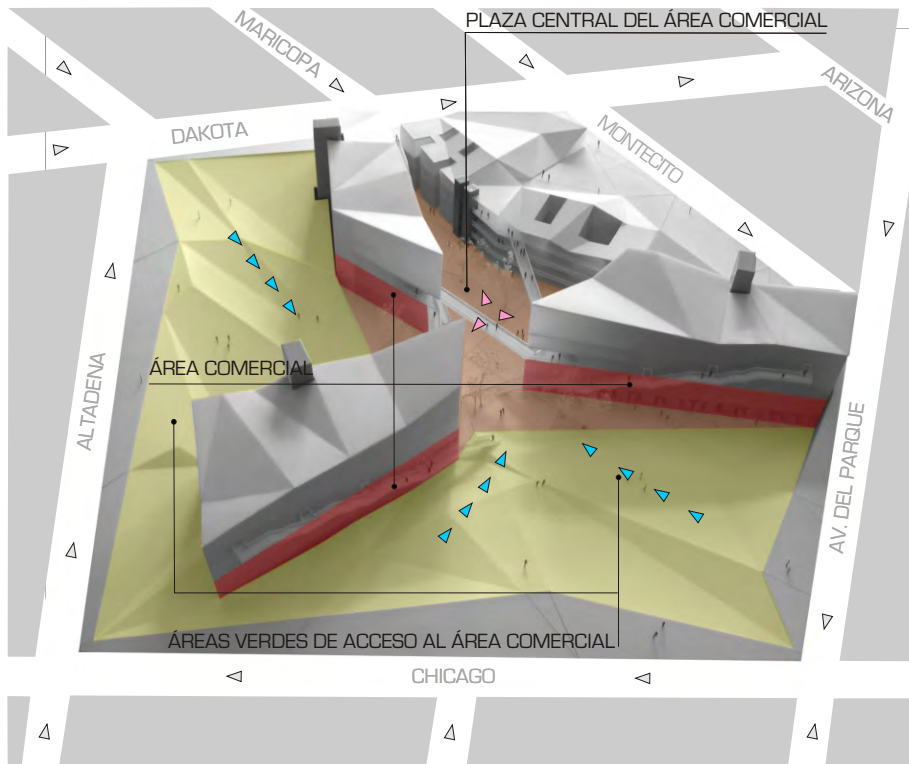
El área necesaria para estos dos espacios, esta dividida en tres partes aproximadamente iguales, es por eso que dentro del proyecto existen tres cuerpos con características volumétricas similares. En cada uno de estos cuerpos los dos primeros niveles son de **área comercial** y tres últimos niveles pertenecen al de **área de exposición**. Y aunque las características volumétricas de los cuerpos no señalan este doble uso, el funcionamiento del proyecto ha definido y separado muy claramente los dos espacios. La única manera de entrar al área de exposición es a través del **vestíbulo principal**; y la única manera de entrar al área comercial es por las **áreas verdes de recreación**.

Debido al espacio de exposición artística, el proyecto tiene un edificio donde se encuentran las **Oficinas Generales** y el **Área de Servicios** del “Centro de Exposición”, ubicado al final y bajo la plaza de acceso.

En las Oficinas Generales se realizan todos los movimientos administrativos necesarios para el buen funcionamiento del espacio artístico, como: control, supervisión, difusión, etc. Y en el Área de Servicios, hay talleres de actividades artísticas, una mediateca y una tienda del centro de exposición a beneficio del “Centro”.

El conjunto cuenta con el **área de estacionamiento** suficiente, para cubrir las necesidades de los visitantes tanto del espacio de exposición como de la zona comercial; y esta ubicado bajo la plaza de acceso.

En este punto el proyecto ha sido descrito de manera general, pero para conocer más a fondo la dinámica del conjunto se explicara puntualmente el funcionamiento de los espacios antes mencionados.



ESQUEMA 02 / FUNCIONAMIENTO DEL ÁREA COMERCIAL, DONDE SE MUESTRA SU RELACIÓN CON LAS ÁREAS VERDES Y LA PLAZA CENTRAL

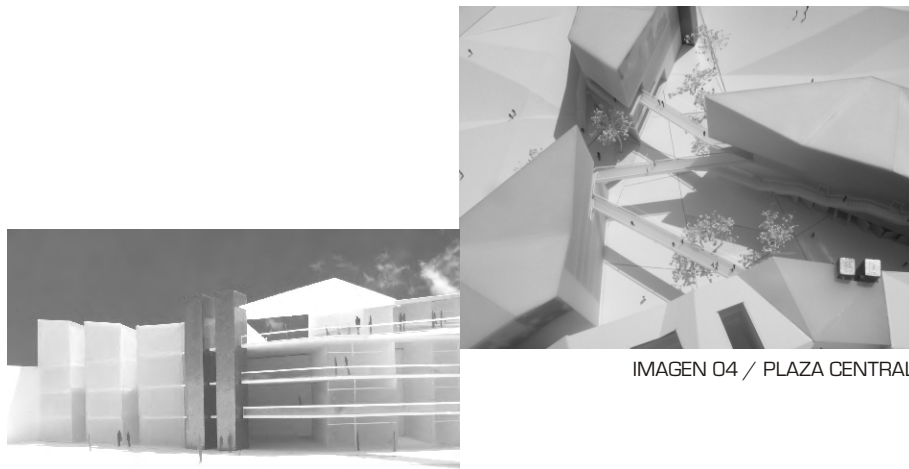


IMAGEN 04 / PLAZA CENTRAL

IMAGEN 03 / VESTÍBULO PRINCIPAL

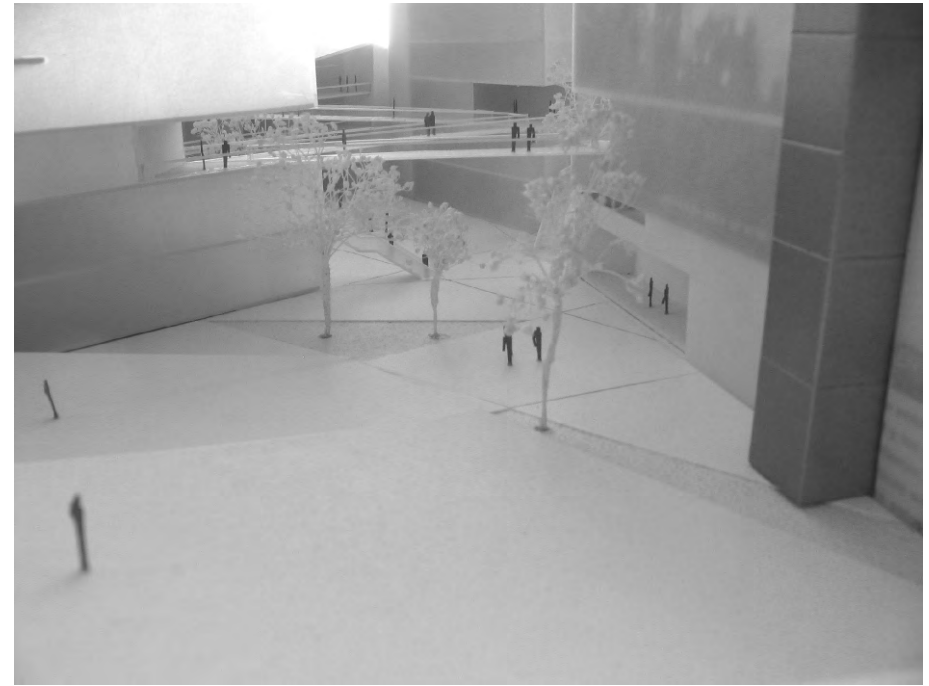


IMAGEN 05 / LLEGADA DE LAS TOPOGRAFÍAS TRIANGULARES A LA PLAZA CENTRAL

13.2 / EL ESPACIO COMERCIAL.

La propuesta del proyecto, para el centro comercial, es que sea un comercio al servicio de las personas que viven en la colonia Nápoles. Es un espacio pensado para que la gente de la zona, en la mayoría de los casos, llegue caminando. El proyecto cuenta con la capacidad de estacionamiento necesaria, para llegar en auto.

En cualquier piso del estacionamiento existe un **vestíbulo** con elevadores y escaleras por los que se llega al vestíbulo del nivel -10.00 m, y que corresponde a la **plaza central** del área comercial.

A diferencia de otros centros comerciales el área comercial de este proyecto es un espacio totalmente abierto, donde el acceso y el intercambio entre los espacios comerciales se da al aire libre.

Dentro del conjunto el área comercial está ubicada en el nivel -10.00 m.; en los dos primeros niveles de cada uno de los tres volúmenes principales, de tal forma que para llegar a ella, se desciende a través de la **pendiente de la topografías**, que conducen hacia los accesos del área comercial y a la plaza central que se crea por la disposición de los cuerpos dentro del conjunto. Esta plaza es un espacio público, donde se genera un movimiento de intercambio entre los tres espacios comerciales, es decir, se va de un cuerpo a otro a través de la plaza.

Como se explicará más detalladamente en el desarrollo del proyecto arquitectónico, cada espacio comercial cuenta con dos niveles de locales, un vestíbulo de acceso donde hay dos escaleras eléctricas y un elevador para personas discapacitadas.

13.3 / EL ESPACIO DE EXPOSICIÓN.

El área de exposición artística es un espacio privado ubicado en los últimos tres niveles de cada uno de los tres volúmenes principales del conjunto.

En el proyecto se propone, que la única forma de entrar al área de exposición sea a través del **vestíbulo principal**, porque de esta manera se tiene el control del acceso y se dividen claramente los usos del edificio.

Para llegar a este vestíbulo existen dos alternativas. Una es peatonalmente por la **plaza de acceso** al espacio de exposición ubicada sobre la calle de Montecito. Esta plaza, es un espacio público abierto que recibe a los visitantes y que por su forma, conduce al vestíbulo principal. La otra forma de entrar, es en auto, por el estacionamiento, y después tomar el elevador que conduce al mismo vestíbulo; donde se encuentran: las taquillas, un módulo de información, y dos elevadores. En este espacio comienza el recorrido por los **puentes** que conducen a las **terrazas de acceso** de cada espacio de exposición. En cada terraza hay dos posibilidades; una es, entrar al espacio de exposición, o la otra, continuar el recorrido a través de los puentes, para entrar a otro espacio.

Como se explicará más detalladamente en el desarrollo del proyecto arquitectónico, cada espacio de exposición cuenta con tres niveles, que se comunican a través de rampas, y en los que se manejan dobles y triples alturas para poder exhibir piezas de 12 m de altura aproximadamente. Los espacios están equipados guardarropa, bodegas para material museográfico y sanitarios al servicio de los visitantes.



ESQUEMA 06 / FUNCIONAMIENTO DEL ÁREA COMERCIAL, DONDE SE MUESTRA SU RELACIÓN CON LAS ÁREAS VERDES Y LA PLAZA CENTRAL.

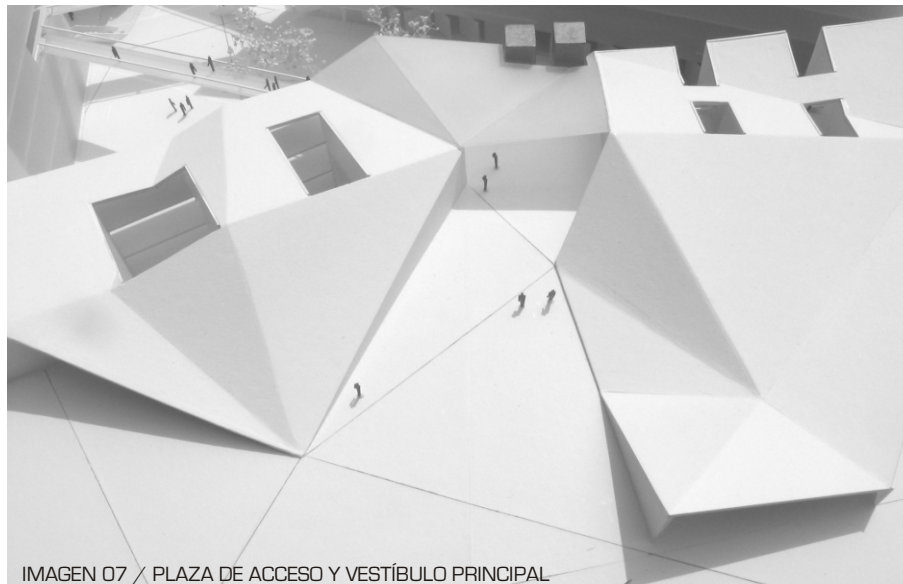


IMAGEN 07 / PLAZA DE ACCESO Y VESTÍBULO PRINCIPAL

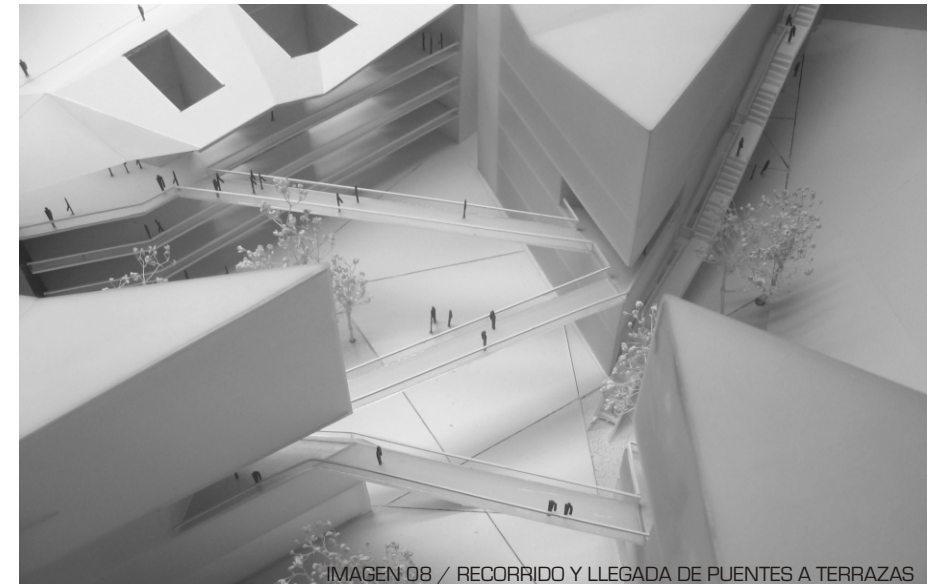
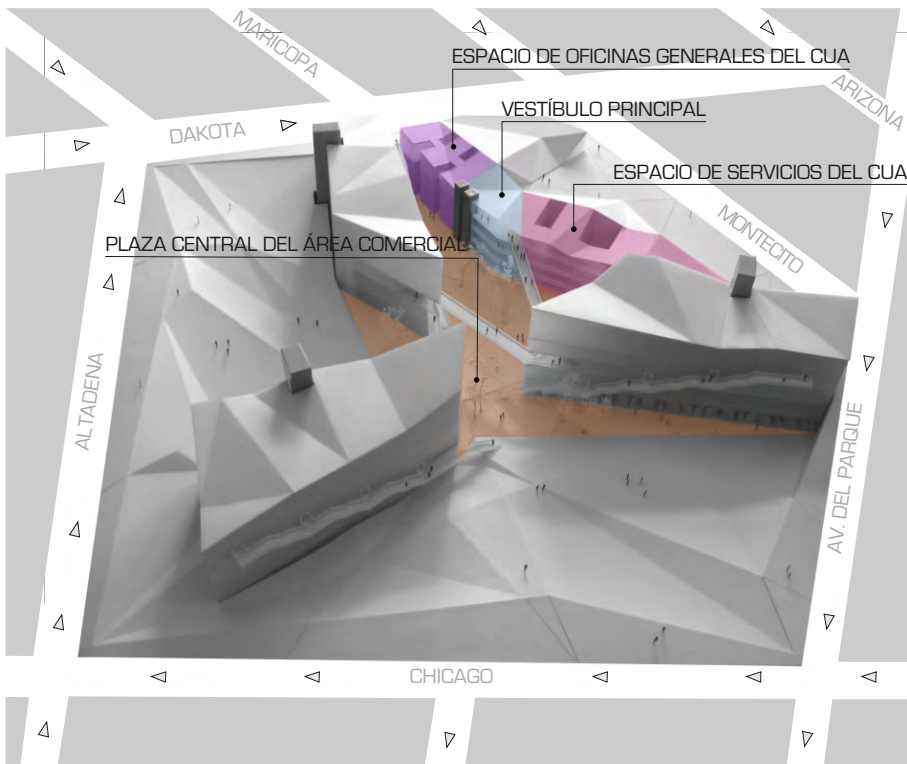


IMAGEN 08 / RECORRIDO Y LLEGADA DE PUENTES A TERRAZAS



ESQUEMA 09 / FUNCIONAMIENTO DEL ÁREA COMERCIAL, DONDE SE MUESTRA SU RELACIÓN CON LAS ÁREAS VERDES Y LA PLAZA CENTRAL



IMAGEN 10 / EDIFICIO DE OFICINAS Y SERVICIOS DEL “CENTRO DE ÚLTIMO ARTE”, DONDE SE MUESTRA EL VESTÍBULO PRINCIPAL Y SU RELACIÓN CON LA PLAZA CENTRAL

13.4 / EDIFICIO DE OFICINAS GENERALES Y SERVICIOS DEL “CENTRO DE ÚLTIMO ARTE”.

Dentro del conjunto este edificio se puede ubicar como el cuerpo que limita al estacionamiento. Se trata de un edificio de tipología diferente respecto al resto del proyecto y de alguna manera oculto; con la finalidad de que el proyecto simplemente se caracterice por los tres volúmenes de exposición y comercio.

El edificio solo se hace presente al interior del conjunto y se tiene una mejor perspectiva de él desde la **plaza central**, porque desde la plaza de acceso al espacio de exposición esta implícito dentro de las topografías que aquí se encuentran.

El edificio es un cuerpo largo que consta de cuatro niveles y que en su espacio central se encuentra el **vestíbulo principal** dividiendo en dos partes al edificio; de un lado las **oficinas generales** y del otro el **área de servicios del “Centro de Último Arte”**, de los que ya en el programa arquitectónico se han detallado cada uno de sus espacios y se conocerán más adelante durante el desarrollo del proyecto arquitectónico.

El vestíbulo principal es una especie de columna vertebral que facilita la circulación y llegada a los distintos espacios del conjunto, ya que de él se tiene acceso al área de exposición, a la zona comercial, al estacionamiento, y el área de oficinas y servicios no son la excepción.

Ya sea entrando por la plaza de acceso, por las áreas verdes o en auto por el estacionamiento, hay que llegar al vestíbulo principal para subir o bajar al piso que al que se quiera llegar.

En algunos casos podría coincidir el piso del estacionamiento donde se ha dejado el auto, con el piso a donde se quiere ir y así solo habría que caminar al interior del edificio.

Y para las personas que solo hagan uso específico de las oficinas o de los talleres, el cambio de nivel también se puede realizar a través del vestíbulo, por las escaleras o por los elevadores, aunque también existen para algunas áreas escaleras dentro del edificio.

13.5/ EL ESTACIONAMIENTO, EL VESTÍBULO PRINCIPAL, LA PLAZA DE ACCESO Y LA PLAZA CENTRAL.

Estos espacios se han mencionado anteriormente, porque están involucrados en el funcionamiento de los espacios principales, sin embargo es necesario reiterar su importancia dentro del conjunto como espacios comunes.

Como se ha visto, el **vestíbulo principal** es una especie de columna

vertebral, que conecta al edificio de oficinas y servicios generales, con el estacionamiento y la plaza central. El primer nivel de este vestíbulo es para entrar al área de exposición, por eso se le ha llamado vestíbulo principal, pero se proyecta con su misma forma, dimensión, tiro de elevadores y escaleras cinco niveles hacia abajo; recorriendo todos los pisos del edificio de oficinas-servicios, y los del estacionamiento, para finalmente terminar en la plaza central, que da acceso al área comercial. Visto de otra manera, este vestíbulo también une a estos espacios.

El **estacionamiento** es un espacio de cinco niveles, al servicio de todos los usos del conjunto y unido al cuerpo del vestíbulo principal. De manera que se vuelve un espacio accesible y comunicado con todos los demás.

Respecto a las **áreas verdes**, su presencia abarca varias funciones dentro del conjunto. Una de ellas es el acceso al área comercial, ya que debido a su pendiente, conducen directamente a esta área, a través de vegetación. Otra es simplemente otorgarle a los habitantes de la zona un espacio de recreación. Y finalmente una de las propuestas de las topografías triangulares es crear espacios de exposición artística al aire libre; en los muros blancos de los edificios se pueden proyectar imágenes para que la gente las observe sentada en el pasto, ya que la pendiente se presta para hacerlo.



IMAGEN 11 / VISTA DE LAS TOPOGRAFÍAS TRIANGULARES DE RECREACIÓN



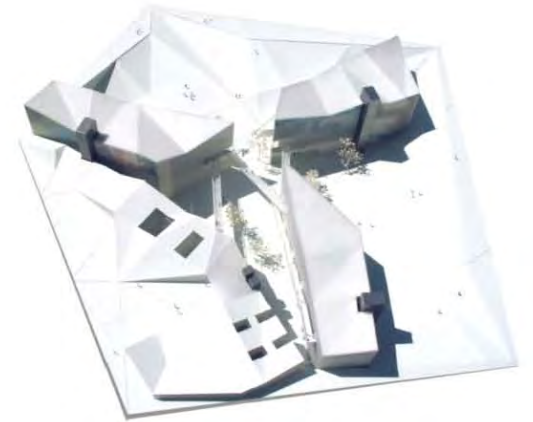
IMAGEN 12 / VISTA DE LAS TOPOGRAFÍAS TRIANGULARES DE RECREACIÓN

13.6 / CONCLUSIÓN

El funcionamiento de los espacios principales que se explicó al principio de este capítulo es el que el proyecto propone con la intención de generar ciertas experiencias dentro del conjunto arquitectónico, y el que después de analizar la dinámica del sitio y su relación con este espacio público, sería el recorrido más común y natural del conjunto. Sin embargo, desde el principio del desarrollo arquitectónico, una de las propuestas era que por la dimensión del terreno, fuera un proyecto permeable, que se pudiera recorrer libremente, en todos los sentidos de un lugar a otro y sin ningún problema. Como solución a esta planteamiento, todos los espacios están conectados entre sí mediante las áreas comunes como: el vestíbulo, el estacionamiento, la plaza principal y la plaza central; generando muchas variantes de recorridos que dependen de la voluntad de los visitantes al conjunto. Una vez establecido el funcionamiento general del Proyecto para el “Centro de Último Arte”, en el Capítulo siguiente se conocerá el Proyecto Arquitectónico.

CAPÍTULO 14

PROYECTO PLAMA “CENTRO DE ÚLTIMO ARTE”



14.1 / MEMORIA DESCRIPTIVA DEL PROYECTO (PRIMERA PARTE)

Memoria Descriptiva correspondiente al proyecto “PLAMA / Centro de Último Arte” propuesto en la Calle Dakota # 10 Col. Nápoles, Delegación Benito Juárez, México D.F.

EL TERRENO

Tiene una forma pentagonal con una superficie total de 22,224 metros cuadrados.

EL CONJUNTO

El conjunto esta conformado por tres cuerpos principales; en cada uno de ellos existe un área de Exposición Artística de 1760 m² y otra área de Comercial de 1380 m² aproximadamente; estos tres cuerpos están relacionados entre sí por una plaza pública de acceso al Área Comercial de 3442 m² en el Nivel 12.00 m y por puentes que comunican las áreas de Exposición en el Nivel 2.10 m.

El conjunto también cuenta con un Edificio Administrativo de tres niveles, donde existen un área de oficinas administrativas de 2712 m², 8 taquillas que conforman un área de 40 m², una mediateca de 160 m², un taller de proyectos museográficos de 160 m² y 4 talleres de desarrollo artístico de 80 m² cada uno, es decir 320 m².

El estacionamiento del conjunto, consta de 4 niveles, los dos primeros tienen un área de 4040 m² cada uno, es decir 8080 m² para 160 cajones, y los otros dos restantes tienen un área de 2930 m² cada uno, es decir 5860 m² con una capacidad para 100 cajones. En total son 260 cajones.

Finalmente el conjunto tiene 5 plazas de acceso de 900 m² cada una aproximadamente ubicadas en el Nivel + 00 que corresponden a cada uno de los lados del terreno, mediante las cuales dan comienzo las áreas recreativas que rodean a los tres cuerpos principales y que conforman un área de 13,330 m² de áreas verdes.

Total: 62,559 m² de construcción.

14.2 / RELACIÓN DE PLANOS

EL CONJUNTO.....	14.3
PLANTAS ARQUITECTÓNICAS DE CONJUNTO.....	14.3.1
PLANTA ARQUITECTÓNICA DE CONJUNTO PB N.P.T. - 16.00 M (PLANO C-01)	
PLANTA ARQUITECTÓNICA DE CONJUNTO N1 N.P.T. - 12.00 M (PLANO C-02)	
PLANTA ARQUITECTÓNICA DE CONJUNTO N2 N.P.T. - 7.05 M (PLANO C-03)	
PLANTA ARQUITECTÓNICA DE CONJUNTO N3 N.P.T. - 2.10 M (PLANO C-04)	
PLANTA ARQUITECTÓNICA DE CONJUNTO N4 N.P.T. + 1.90 M (PLANO C-05)	
PLANTA ARQUITECTÓNICA DE CONJUNTO N5 N.P.T. + 5.90 M (PLANO C-06)	
PLANTA DE TECHOS N.P.T. ± 15.90 M (PLANO C-07)	
PLANTAS ARQUITECTÓNICAS VOLUMEN 2.....	14.3.2
PLANTAS ARQUITECTÓNICAS V2 / PB, N1, N2, N3 (PLANO A2-01)	
PLANTAS ARQUITECTÓNICAS V2 / N4, PLANTA DE CUBIERTA Y UBICACIÓN DENTRO DEL CONJUNTO (PLANO A2-02)	
PLANTAS ARQUITECTÓNICAS VOLUMEN 3.....	14.3.3
PLANTAS ARQUITECTÓNICAS V3 / PB, N1, N2, N3 (PLANO A3-01)	
PLANTAS ARQUITECTÓNICAS V3 / N4, PLANTA DE CUBIERTA Y UBICACIÓN DENTRO DEL CONJUNTO (PLANO A3-02)	
PLANTAS ARQUITECTÓNICAS DEL EDIFICIO DE OFICINAS Y SERVICIOS DEL “CUA”.....	14.3.4
PLANTAS ARQUITECTÓNICAS EDIFICIO DE OFICINAS Y SERVICIOS DEL “CUA” / PB, N1, N2 (PLANO A4-01)	
PLANTAS ARQUITECTÓNICAS EDIFICIO DE OFICINAS Y SERVICIOS DEL “CUA” / N3, N4 (PLANO A4-02)	
PLANTAS ARQUITECTÓNICAS EDIFICIO DE OFICINAS Y SERVICIOS DEL “CUA” / PLANTA DE TECHOS Y UBICACIÓN DENTRO DEL CONJUNTO (PLANO A4-03)	
CORTES GENERALES DEL CONJUNTO.....	14.3.5
IMÁGENES DEL CONJUNTO ARQUITECTÓNICO DEL “CUA”.....	14.3.6

VOLUMEN 1 (DESARROLLO).....	14.5
PLANTAS ARQUITECTÓNICAS V1.....	14.5.1
PLANTA ARQUITECTÓNICA V1/PB N.P.T. - 12.00 M (PLANO A1-01)	
PLANTA ARQUITECTÓNICA V1/N1 N.P.T. - 7.05 M (PLANO A1-02)	
PLANTA ARQUITECTÓNICA V1/N2 N.P.T. - 2.10 M (PLANO A1-03)	
PLANTA ARQUITECTÓNICA V1/N3 N.P.T. + 1.90 M (PLANO A1-04)	
PLANTA ARQUITECTÓNICA V1/N4 N.P.T. + 5.90 M (PLANO A1-05)	
PLANTA DE CUBIERTA V1/N.P.T. + 15.70 M APROX. (PLANO A1-06)	
CORTES V1.....	14.5.2
CORTE LONGITUDINAL V1 / 1-1 (PLANO A1-07)	
CORTE LONGITUDINAL V1 / 2-2 (PLANO A1-08)	
CORTES TRANSVERSALES V1 B-B Y A-A (PLANO A1-09)	
FACHADAS V1.....	14.5.3
FACHADA ESTE V1 (PLANO A1-10)	
FACHADA SUR V1 (PLANO A1-11)	
FACHADA OESTE V1 (PLANO A1-12)	
FACHADA NORTE V1 (PLANO A1-13)	
ACABADOS.....	14.5.4
PLANTA DE ACABADOS V1 / PB N.P.T. - 12.00 M (PLANO AC-01)	
PLANTA DE ACABADOS V1 / N4 N.P.T. + 5.90 M (PLANO AC-02)	
CORTE DE ACABADOS V1 / B-B (PLANO AC-03)	
CIMENTACIÓN Y ESTRUCTURA V1.....	14.5.5
PLANTA DE CIMENTACIÓN V1 / N.P.T. - 16.00 M (PLANO CIM-02)	
PLANTA ESTRUCTURAL V1 / PB N.P.T. - 12.00 M (PLANO EST-01)	
PLANTA ESTRUCTURAL V1 / N1 N.P.T. - 7.05 M (PLANO EST-02)	
PLANTA ESTRUCTURAL V1 / N2 N.P.T. - 2.10 M (PLANO EST-03)	
PLANTA ESTRUCTURAL V1 / N3 N.P.T. + 1.90 M (PLANO EST-04)	
PLANTA ESTRUCTURAL V1 / N4 N.P.T. + 5.90 M (PLANO EST-05)	
CORTES POR FACHADA.....	14.5.6
CORTE POR FACHADA 1 V1 (PLANO CF-01)	
CORTE POR FACHADA 2 V1 (PLANO CF-02)	
CORTE POR FACHADA 3 V1 (PLANO CF-03)	
CORTE POR FACHADA 4 V1 (PLANO CF-04)	
DETALLES DE CIMENTACIÓN, CONSTRUCTIVOS Y ESTRUCTURALES.....	14.5.7
DETALLE DE CIMENTACIÓN 1 V1 (PLANO DT-01)	
DETALLE CONSTRUCTIVO 1 V1 (PLANO DT-02)	
DETALLE CONSTRUCTIVO 2 V1 (PLANO DT-03)	
DETALLE CONSTRUCTIVO 3 V1 (PLANO DT-04)	

DETALLE ESTRUCTURAL 1 V1 (PLANO DT-06)	
DETALLE ESTRUCTURAL 2 V1 (PLANO DT-07)	
CRITERIO DE INSTALACIÓN HIDRÁULICA V1.....	14.5.8
CRITERIO DE INSTALACIÓN HIDRÁULICA V1 / PS N.P.T. - 16.00 M (PLANO IH-01)	
CRITERIO DE INSTALACIÓN HIDRÁULICA V1 / N1 N.P.T. - 7.05 M (PLANO IH-02)	
CRITERIO DE INSTALACIÓN HIDRÁULICA V1/ISOMÉTRICO (PLANO IH-03)	
CRITERIO DE INSTALACIÓN SANITARIA V1.....	14.5.9
CRITERIO DE INSTALACIÓN SANITARIA V1/PS N.P.T. - 16.00 M (PLANO IS-01)	
CRITERIO DE INSTALACIÓN SANITARIA V1/N1 N.P.T. - 7.05 M (PLANO IS-02)	
CRITERIO DE INSTALACIÓN SANITARIA V1/PS, PB Y PLANTA DE CUBIERTA (PLANO IS-03)	
CRITERIO DE INSTALACIÓN ELÉCTRICA V1.....	14.5.10
CRITERIO DE INSTALACIÓN ELÉCTRICA (TABLEROS) V1 / PB N.P.T. - 12.00 M (PLANO IE-01)	
CRITERIO DE INSTALACIÓN ELÉCTRICA (CONTACTOS) V1 / PB N.P.T. - 12.00 M (PLANO IE-02)	
CRITERIO DE INSTALACIÓN ELÉCTRICA (TABLEROS) V1 / N2 N.P.T. - 2.10 M (PLANO IE-03)	
CRITERIO DE INSTALACIÓN ELÉCTRICA (CONTACTOS) V1 / N2 N.P.T. - 2.10 M (PLANO IE-04)	
CRITERIO DE INST. DE AIRE ACONDICIONADO V1.....	14.5.11
CRITERIO DE INSTALACIÓN DE AIRE ACONDICIONADO V1/PB N.P.T. - 12.00 M (PLANO IAA-01)	
CRITERIO DE INSTALACIÓN DE AIRE ACONDICIONADO V1/N2 N.P.T. - 2.10 M (PLANO IAA-02)	
IMÁGENES DEL V1.....	14.5.12
IMAGEN DEL CONJUNTO DEL “CUA” EN LA CIUDAD.....	14.5.13

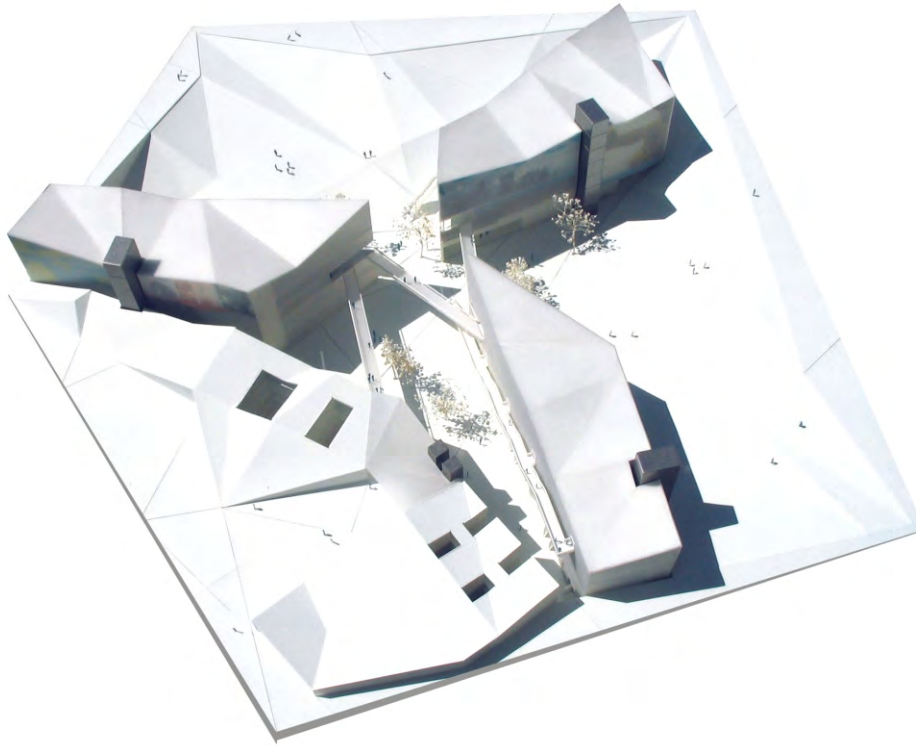
14.3.6 / IMÁGENES DEL CONJUNTO ARQUITECTÓNICO DEL “CUA”

IMAGEN 01 / EL CONJUNTO DEL “CUA”

Las siguientes imágenes muestran los distintos espacios del conjunto, comenzando por:

1. La Plaza de Acceso al área de exposición,
2. El Edificio de Oficinas y Servicios del “CUA”,
3. El área verde de recreación y acceso al conjunto, contenida entre el volumen 1 y 2; a la que se tiene acceso por Av. del Parque y la calle de Chicago,
4. El área verde de recreación y acceso al conjunto, contenida entre el volumen 1 y 3; a la que se tiene acceso por la calle de Dakota y Altadena; y finalmente,
5. Los puentes que conducen a los distintos espacios de exposición.

1/ PLAZA DE ACCESO AL ÁREA DE EXPOSICIÓN

IMAGEN 02 / VISTA ELEVADA DE LA PLAZA DESDE AV. DEL PARQUE

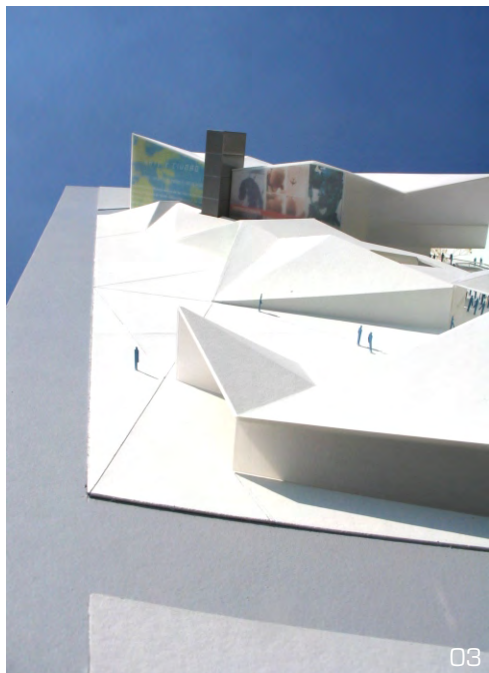


IMAGEN 03 / VISTA ELEVADA DE LA PLAZA DESDE LA CALLE DAKOTA



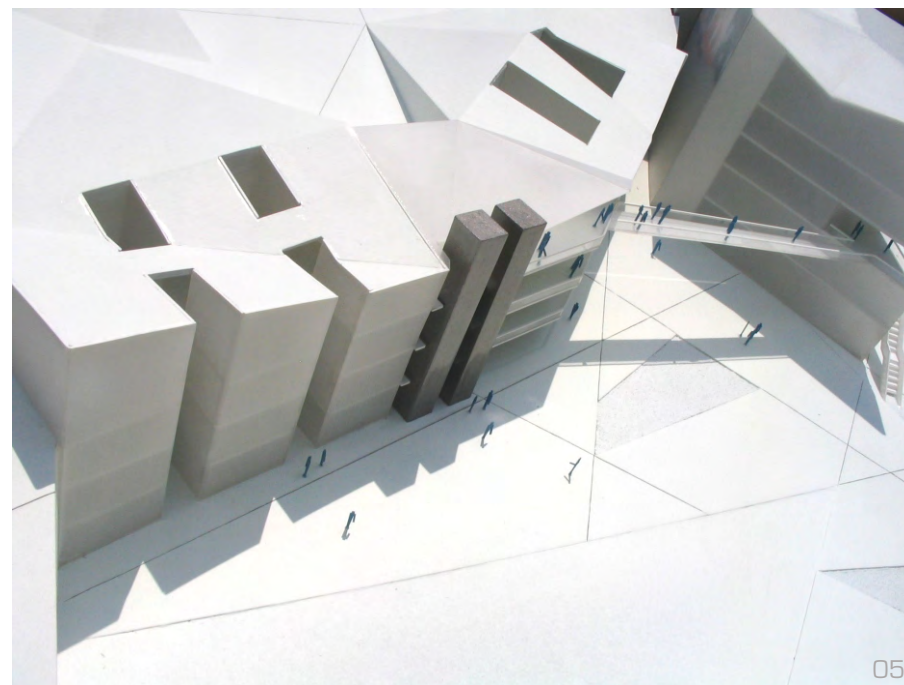
03

2 / EDIFICIO DE OFICINAS Y SERVICIOS DEL "CUA".

IMAGEN 04 / FACHADA DEL EDIFICIO. IMAGEN 05 / VISTA AÉREA, DONDE SE MUESTRA EL PUENTE QUE CONECTA EL VESTÍBULO PRINCIPAL CON EL VOLUMEN 2



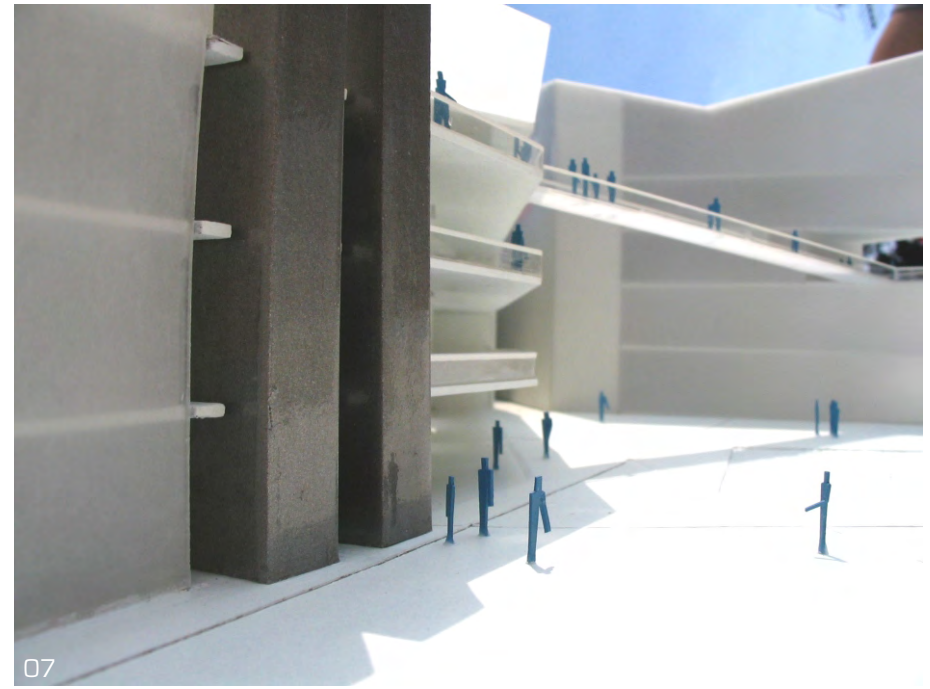
04



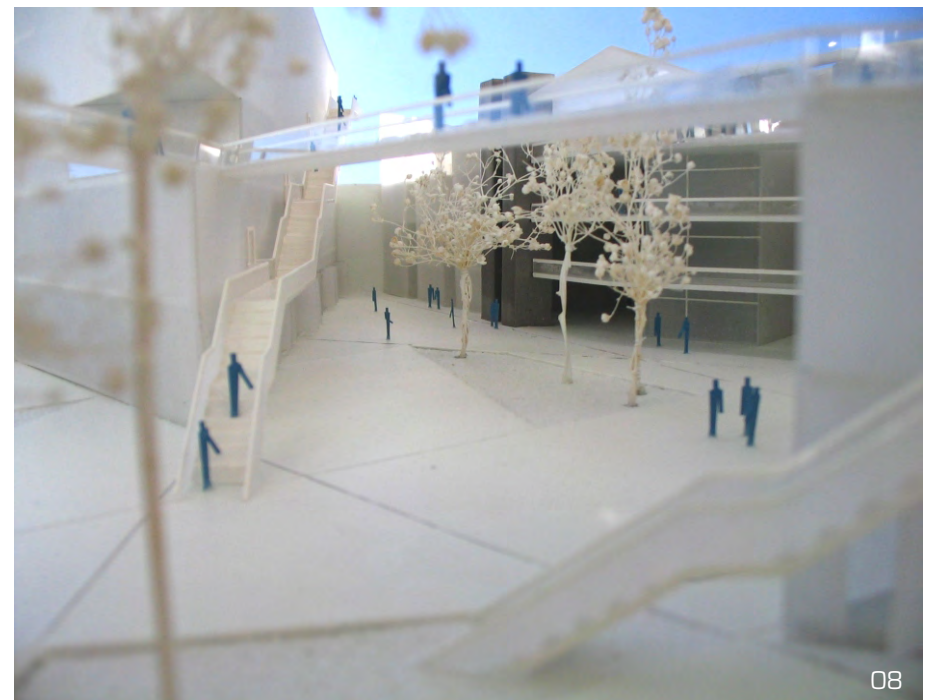
05



06

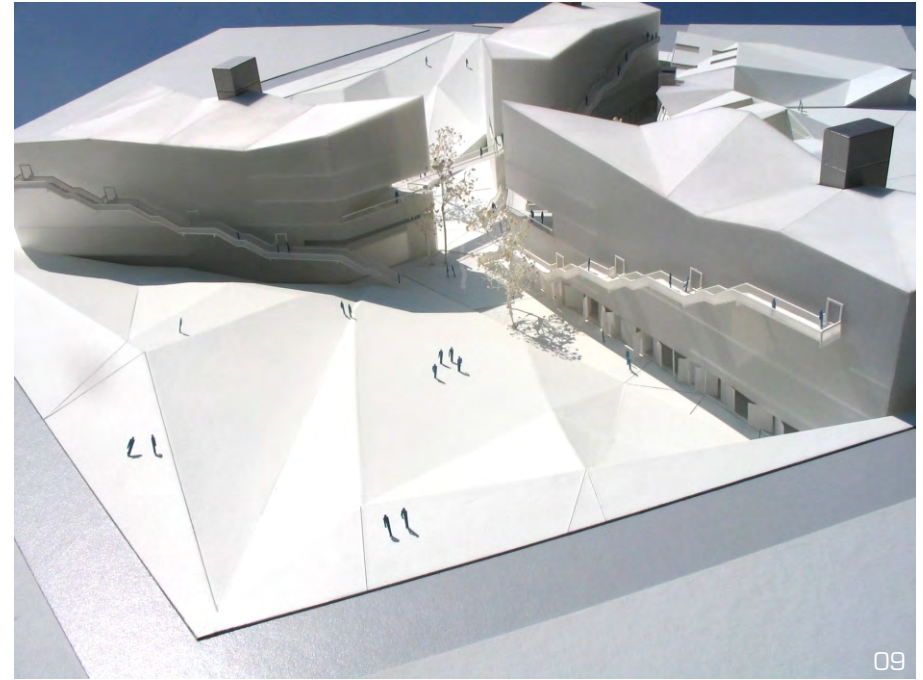
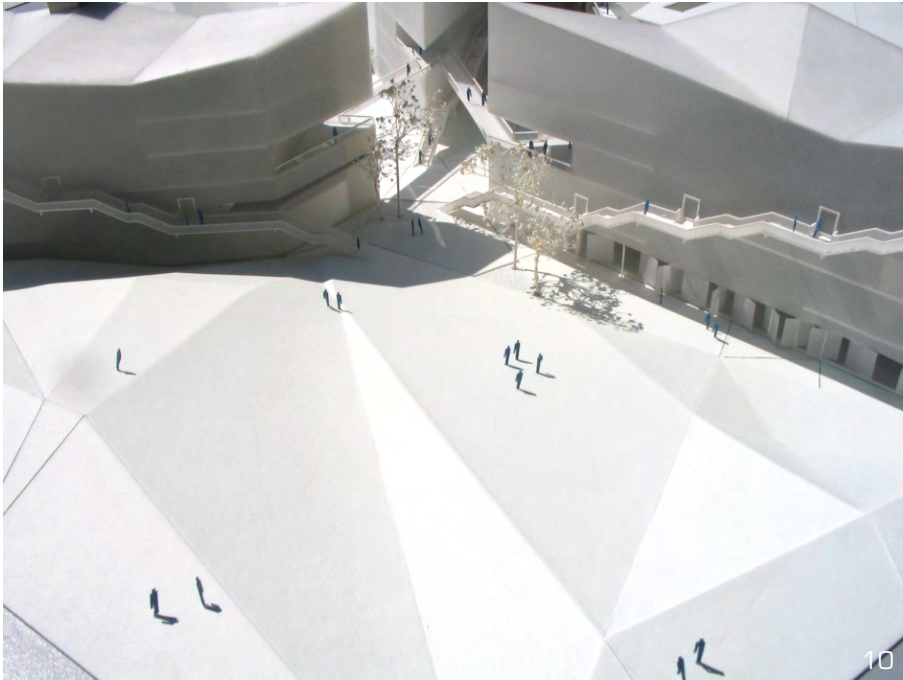


07



08

IMAGEN 06 / OTRA VISTA AÉREA DEL EDIFICIO. IMAGEN 07 / VISTA DESDE LA PLAZA CENTRAL. IMAGEN 08 / VISTA DEL EDIFICIO DESDE EL ESPACIO DE RECREACIÓN CONTENIDO ENTRE EL VOLUMEN 1 Y EL VOLUMEN 2.



3 / ESPACIO DE RECREACIÓN CONTENIDO ENTRE EL VOLUMEN 1 Y 2; AL QUE SE TIENE ACCESO POR AV. DEL PARQUE Y LA CALLE DE CHICAGO

IMAGEN 09 / TODO EL ESPACIO ABIERTO AL QUE SE HACE REFERENCIA.
 IMAGEN 10 / ACERCAMIENTO QUE MUESTRA LAS TOPOGRAFÍAS.
 IMAGEN 11 EL REMATE VISUAL DE LOS TRES VOLÚMENES, VISTO DESDE ESTE ESPACIO.

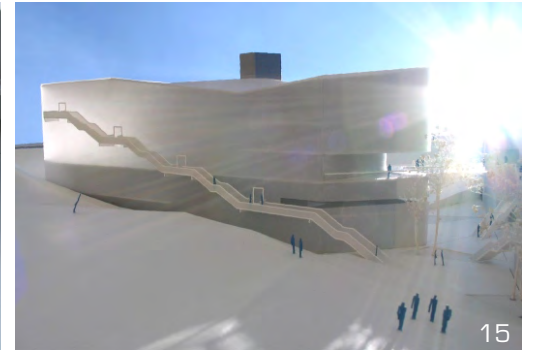
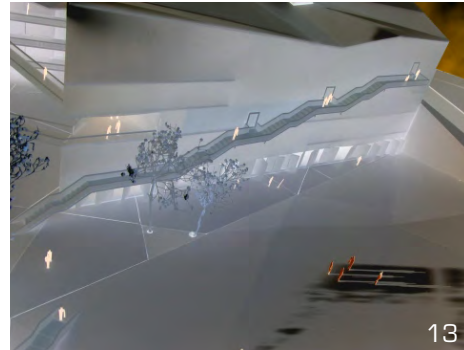
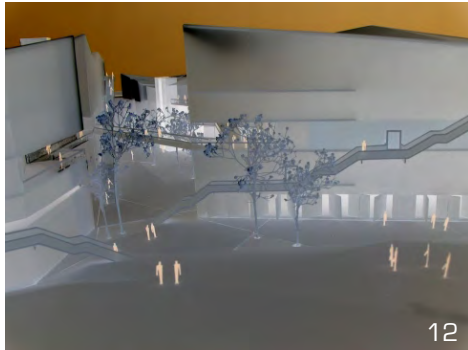
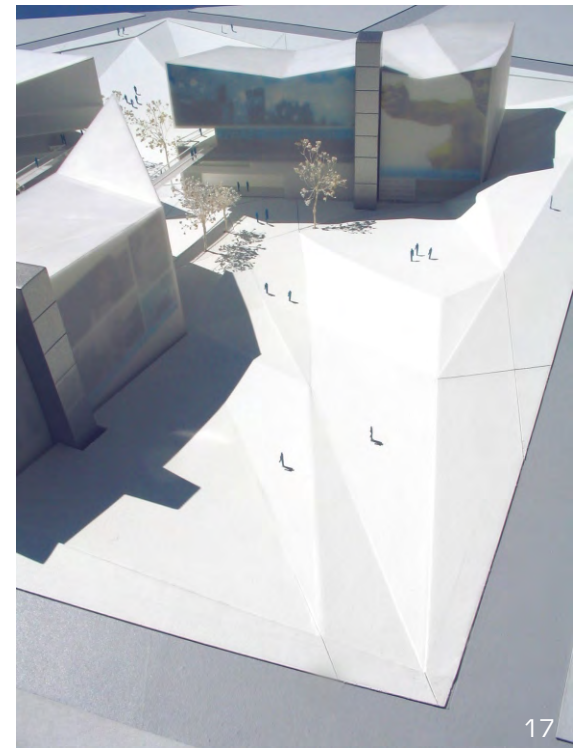
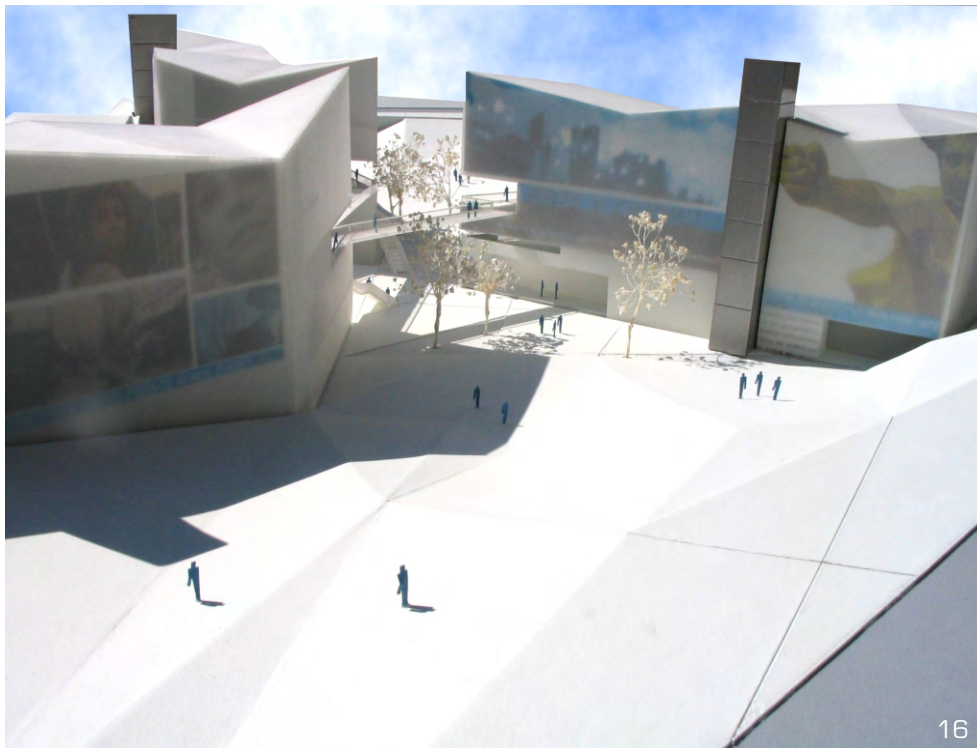


IMAGEN 12 / VISTA DE NOCHE. IMAGEN 13 / VISTA DE NOCHE. IMAGEN 14 / VISTA DE LAS TOPOGRAFÍAS. IMAGEN 15 / MUESTRA LA TRANSPARENCIA DEL V1

4 / ESPACIO DE RECREACIÓN CONTENIDO ENTRE EL VOLUMEN 1 Y 3; AL QUE SE TIENE ACCESO POR LA CALLE ALTADENA Y DAKOTA.

IMAGEN 16 / VISTA DEL ESPACIO ABIERTO AL QUE SE HACE REFERENCIA. IMAGEN 17 / OTRO ÁNGULO DEL MISMO ESPACIO.





18



19

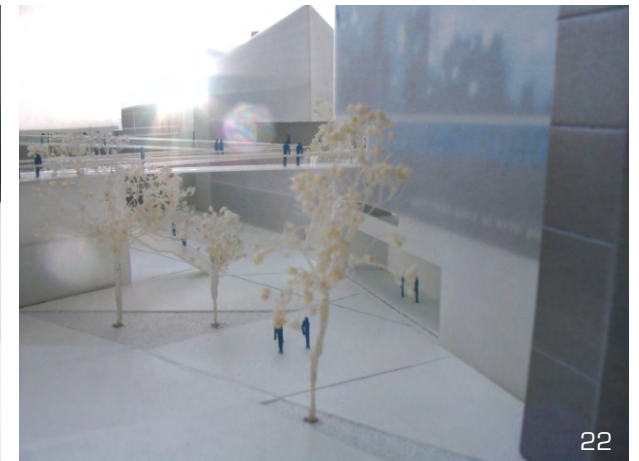
IMAGEN 18 / VISTA DONDE SE APRECIA LA POSIBILIDAD DE PROYECTAR IMÁGENES SOBRE LOS MUROS DEL V1 Y LAS TOPOGRAFÍAS TRIANGULARES DE ACCESO AL CONJUNTO. IMAGEN 19 / VISTA DONDE SE APRECIA LA POSIBILIDAD DE PROYECTAR IMÁGENES SOBRE EL V3. IMAGEN 20 / EL REMATE VISUAL DE LOS TRES VOLÚMENES, VISTO DESDE ESTE ESPACIO. IMAGEN 21 / ACERCAMIENTO A LAS TOPOGRAFÍAS TRIANGULARES. IMAGEN 22 / VISTA DE LA ENTRADA AL ÁREA COMERCIAL DEL VOLUMEN 1.



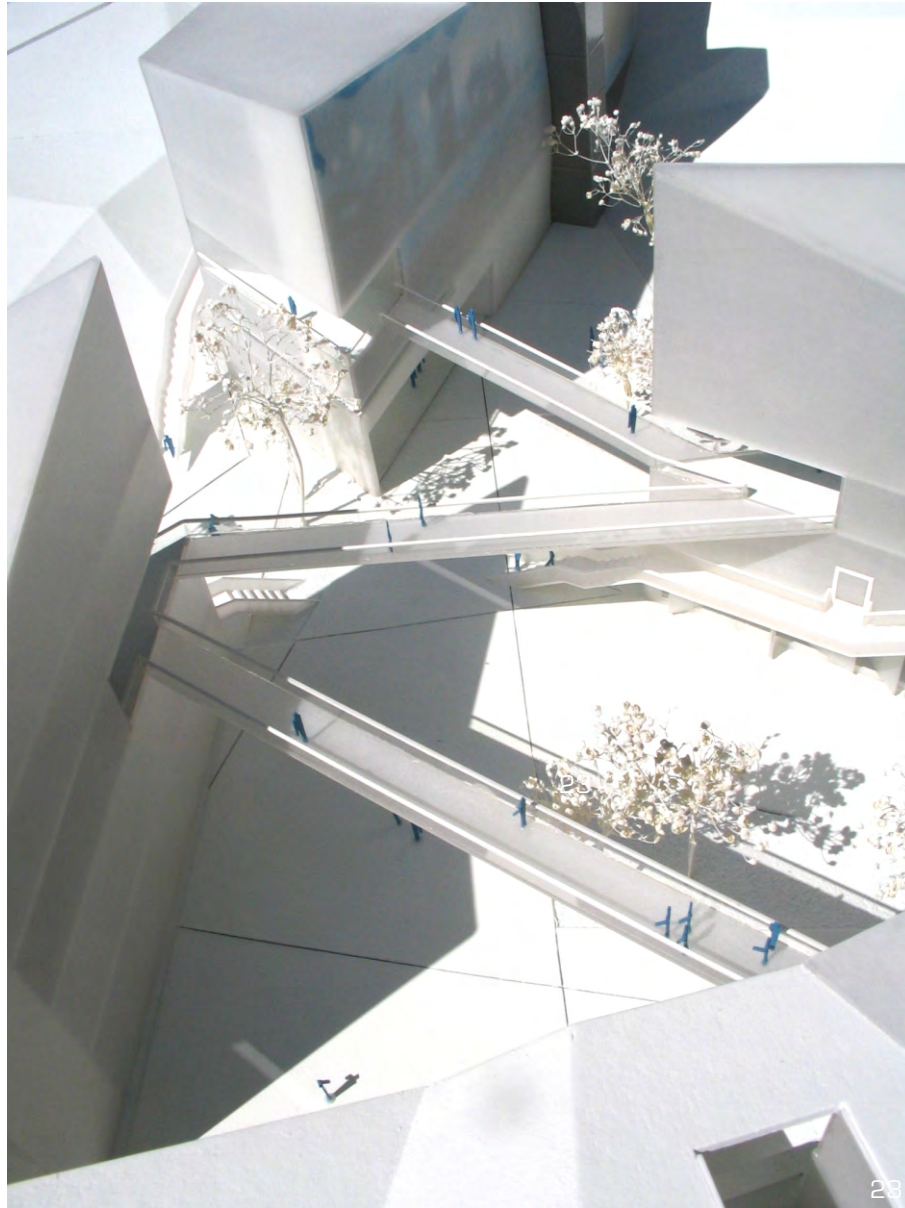
20



21



22

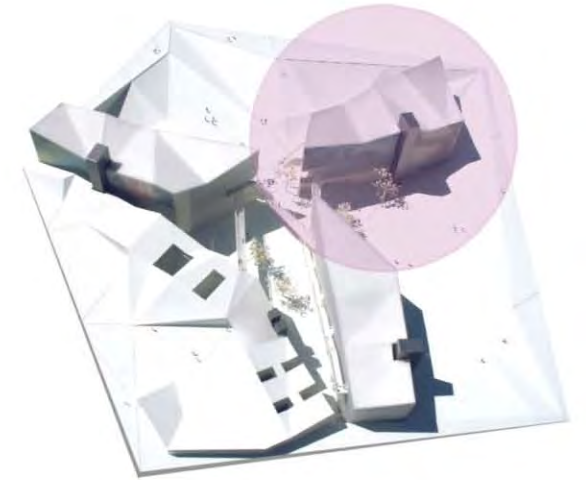


5 / LOS PUENTES. CONEXIÓN ENTRE LOS TRES ESPACIOS DE EXPOSICIÓN.

IMAGEN 23 / VISTA DONDE SE MUESTRA COMO LOS PUENTES CONECTAN LOS TRES ESPACIOS DE EXPOSICIÓN

IMAGEN 24 / LLEGADA DE PUENTE A LA TERRAZA DEL VOLUMEN 1

DEL CONJUNTO, EL VOLUMEN 1



14.4 / MEMORIA DESCRIPTIVA DEL PROYECTO (SEGUNDA PARTE)

VOLUMEN 1

Para los alcances de esta Tesis se desarrolló con mayor profundidad un edificio de los tres principales, es decir, de los edificios que contienen área de Exposición Artística y Área Comercial. Los tres edificios, son edificios tipo, de manera que al hacer la siguiente descripción de un edificio, son los mismos conceptos para los otros dos.

La Cimentación del Edificio está solucionada con la combinación de dos sistemas, uno es una losa de cimentación de 850 m² área y 1.20 cm de peralte y un cajón de cimentación de 600 m² de área y 4.00 m de altura, que se utilizará de Cuarto de Máquinas. [ver plano de cimentación]

La Estructura del Edificio es una estructura regular, elaborada a base de Tres Tipos de Columnas y Cuatro Tipos de Vigas.[ver planos estructurales]

La Columna Tipo 1, son las columnas utilizadas en el perímetro del edificio, son columnas de base rectangular de 40 cm x 80 cm , elaboradas a base de placas de acero estructural de 1 ¼” de espesor.

La Columna de Tipo 2, son las columnas utilizadas en el interior del edificio, son columnas de base cuadrada de 40 cm x 40 cm, elaboradas a base de placas de acero estructural de 1 ¼” de espesor.

La Columna de Tipo 3, son columnas utilizadas en la estructura del Montacargas, son columnas de base cuadrada de 20 cm x 20 cm, elaboradas a base de placas de acero de 1” de espesor.

La Viga de Tipo 1 es la viga utilizada para unir las columnas perimetrales, se trata de una viga “1” de perfil rectangular de 25 cm de patín x 40 cm de alma, elaborada a base de placas de acero estructural de 1” de espesor.

La Viga de Tipo 2, es la viga utilizada para unir las columnas interiores, se trata de una viga “I” de perfil rectangular de 15 cm de patín x 30 cm de alma, elaborada a base de placas de acero estructural de ½” de espesor.

La Viga de tipo 3, es la viga utilizada para la estructura de la escalera, se trata de una viga de perfil rectangular de 15 cm x 30 cm, elaborada a base de placas de acero estructural de ¼” de espesor.

La Viga de tipo 4, es la viga utilizada en la estructura del Montacargas, se trata de una viga de perfil rectangular de 20 cm x 40 cm, elaborada a base de placas de acero de ½” de espesor.

Los Muros que dividen el área Comercial dentro del edificio serán muros dobles de concreto prefabricado de 10 cm de espesor y acabado aparente.

Los Entrepisos serán de Losacero Galvadeck, 25 cal. 22 con capa de compresión de concreto armado con malla electrosoldada y un firme de 3cm concreto.

Los Pisos tanto en el área Comercial como en le área de exposición serán de resina epóxica color blanco.

Los Plafones tanto en el área Comercial como en el área de Exposición serán de rejilla Irving pultruida color blanco de 1 ½” de espesor, sujeta a las vigas de la estructura.

El Bloque de Servicios es un entre eje constante en todos los pisos del edificio donde se ubican todos los servicios tanto en el área Comercial como en el área de Exposición. Las Puertas del Bloque de Servicios son puertas corredizas hechas a base de placas de rejilla Irving de 1 ½” de espesor y cancelaría de acero de 2” de ancho x 2” de espesor.

La Fachada del edificio hay que entenderla como una fachada de doble muro; de manera que la fachada exterior esta hecha a base de placas de polycarbonato, y la interior esta hecha a base de placas de rejilla Irving.

Las Puertas de Acceso están constituidas por puertas dobles; la primera esta hecha a base de cancelería de acero de 2” de altura x 2” de ancho y paneles de polycarbonato de 1” de espesor. La segunda puerta es corrediza y está elaborada a base de placas de rejilla Irving de 1 ½” de espesor.

La Cancelería del edificio esta hecha a base de acero estructural, acabada con esmalte alquidálico de color gris grafito.

El Montacargas es un elemento vertical de 30 m de altura y un área de 32 m²; de estructura independiente, que da servicio al área comercial y al área de exposición, con piso de lámina antiderrapante y muros de rejilla multiperforada.

Las Escaleras de Emergencia son un elemento horizontal de 1.80 m de ancho, con estructura elaborada a base de vigas de acero de 15 cm de alto x 10 cm de ancho y escalones de 1.70 m de largo x 5 cm de peralte con alma de acero forrados de plástico. antiderrapante, ubicado en la parte exterior del edificio, sujeto por ménsulas de acero a la estructura del edificio.

La Cubierta está constituida a base de placas de tridilosa de 50 cm de peralte cubiertas con multipanel de 5cm de espesor; soldadas a armaduras que funcionan como largueros y que corresponden con las cabezas de determinadas columnas.

Las Instalaciones

Instalaciones Hidráulicas. (ver planos de Criterio de Instalaciones Hidráulicas)

Mediante un calculo se determinó que la cantidad de agua necesaria, para satisfacer las necesidades diarias del edificio es de 51,403 lts, es decir 51.403 m³. El agua potable utilizada para el uso diario del edificio, viene de la toma de red municipal de agua potable, llega a una cisterna que tiene la capacidad de 52,000 lts. El agua se distribuye a los servicios sanitarios de los distintos niveles del edificio gracias a un equipo de bombeo hidroneumático duplex que conduce el agua por dos columnas de PVC sanitario

de 32 mm de diámetro. Las instalaciones que abastecen de agua los muebles son de 1” de diámetro tanto para el fregadero de la cocina, como para los sanitarios y lavabos.

Instalaciones Sanitarias. (ver planos de Criterio de Instalaciones Sanitarias).

De la misma manera se estableció que la cantidad de agua necesaria para “riego” es de 129,050.05 lts, es decir 129.05005 m³., y el agua necesaria “contra incendios” es de 215,330.25 lts, es decir 215.33025 m³. Para recolectar el agua necesaria de estos dos conceptos Riego Incendio, se utilizará el agua de lluvia y agua de la toma de red municipal. El agua de lluvia se recolectará a través de 15 B.A.P. de 6” de diámetro que vienen desde la cubierta y bajan ocultas entre la doble fachada. Al llegar al cuarto de máquinas las B.A.P. de 6” se convierten en tubos de 10”, que conducen al agua hacia la cisterna de riego y contra incendio que tiene una capacidad de 54,000 lts. Por otro lado en el área de Servicios Sanitarios del edificio, se utilizaron 3 B.A.N. de 6” de diámetro, que conducen las aguas negras a la Red de Drenaje. Las instalaciones que desalojan las aguas negras de los muebles son de 2” para los lavabos, y de 4” para los sanitarios, mingitorios y coladeras. Finalmente existe un registro de 60 cm x 80

cm cada 5 m ubicados en el cuarto de máquinas. Las instalaciones serán a base de PVC sanitario, con uniones para cementar.

Instalaciones Eléctricas. (ver planos de Criterio de Instalaciones Eléctricas).

En todas las áreas del edificio se consideró un uso independiente de la iluminación y la electricidad, ya que en los dos primeros niveles los espacios están divididos para crear áreas comerciales independientes, y en los otros tres niveles que son Espacios de Exposición, es necesario controlar la luz por piso y sección con la idea de que cada objeto expuesto, si es necesario tenga un ambiente propio.

Partiendo de lo anterior, en cada área comercial existe un tablero de distribución de alumbrado y contactos 220-127, v.60 hz, tipo nqod. Las instalaciones serán a base de cable THW, poliducto y cajas galvanizadas, se contará además con un sistema de tierra, para protección de las Instalaciones, además de las protecciones termomagnéticas.

Instalaciones de Aire Acondicionado. (ver planos de Criterio de Instalaciones de Aire Acondicionado).

El tipo de Aire acondicionado será mediante “Ducto Único, Volumen Constante de Aire (VCA).

Sus componentes principales son: Planta de agua helada, cuarto de ventiladores, ventilas de admisión de aire externo y descarga de aire, ductos verticales y horizontales de suministro y retorno, difusores de suministro y rejillas de retorno. En el Área Comercial las dimensiones del equipo de Aire Acondicionado es de 123 m² y la cisterna central mueve un volumen de 708 m³ x min.

cada 5 m ubicados en el cuarto de máquinas. Las instalaciones serán a base de PVC sanitario, con uniones para cementar.

Instalaciones Eléctricas. (ver planos de Criterio de Instalaciones Eléctricas).

En todas las áreas del edificio se consideró un uso independiente de la iluminación y la electricidad, ya que en los dos primeros niveles los espacios están divididos para crear áreas comerciales independientes, y en los otros tres niveles que son Espacios de Exposición, es necesario controlar la luz por piso y sección con la idea de que cada objeto expuesto, si es necesario tenga un ambiente propio.

Partiendo de lo anterior, en cada área comercial existe un tablero de distribución de alumbrado y contactos 220-127, v.60 hz, tipo nqod. Las instalaciones serán a base de cable THW, poliducto y cajas

galvanizadas, se contará además con un sistema de tierra, para protección de las Instalaciones, además de las protecciones termomagnéticas.

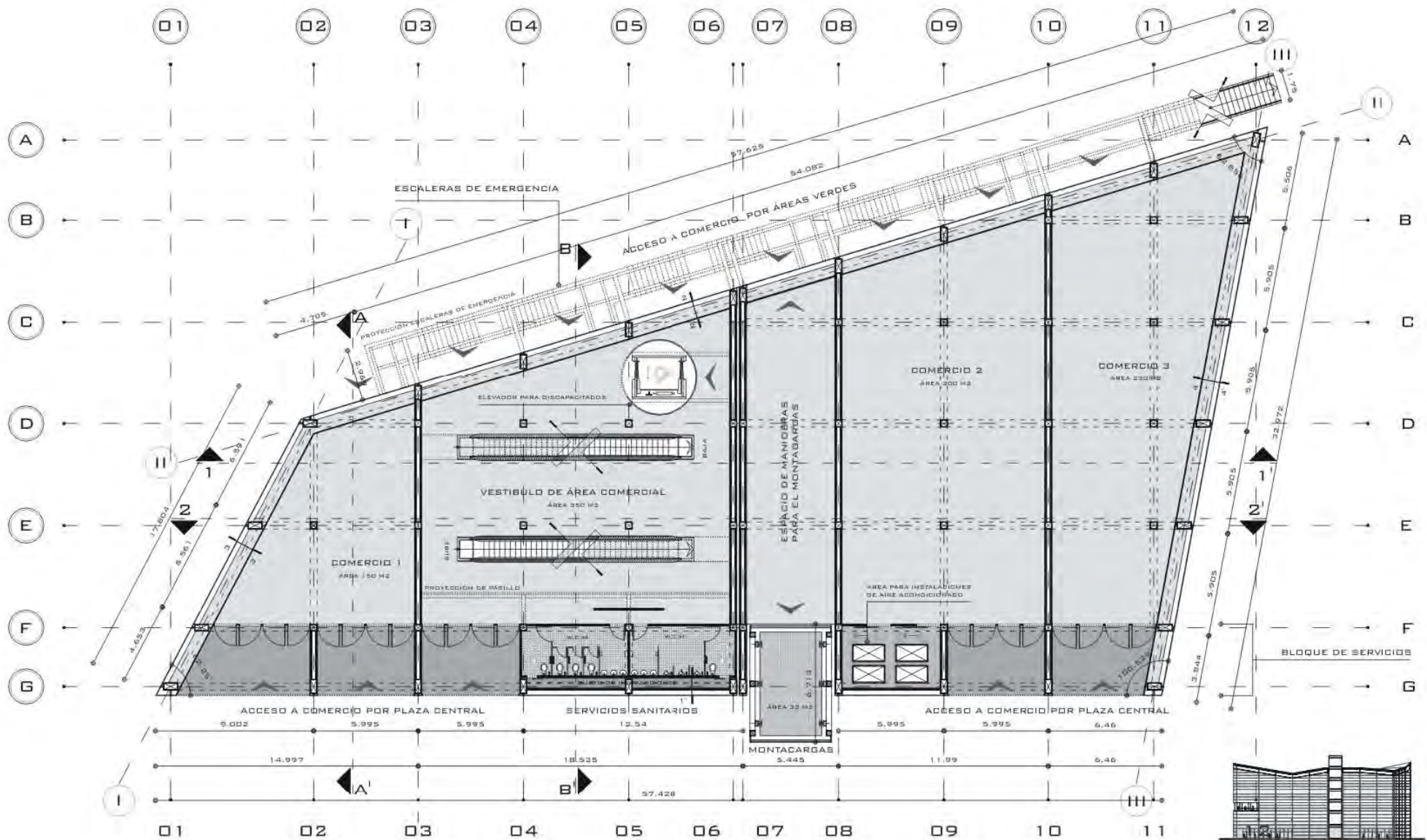
Instalaciones de Aire Acondicionado. (ver planos de Criterio de Instalaciones de Aire Acondicionado).

El tipo de Aire acondicionado será mediante “Ducto Único, Volumen Constante de Aire (VCA).

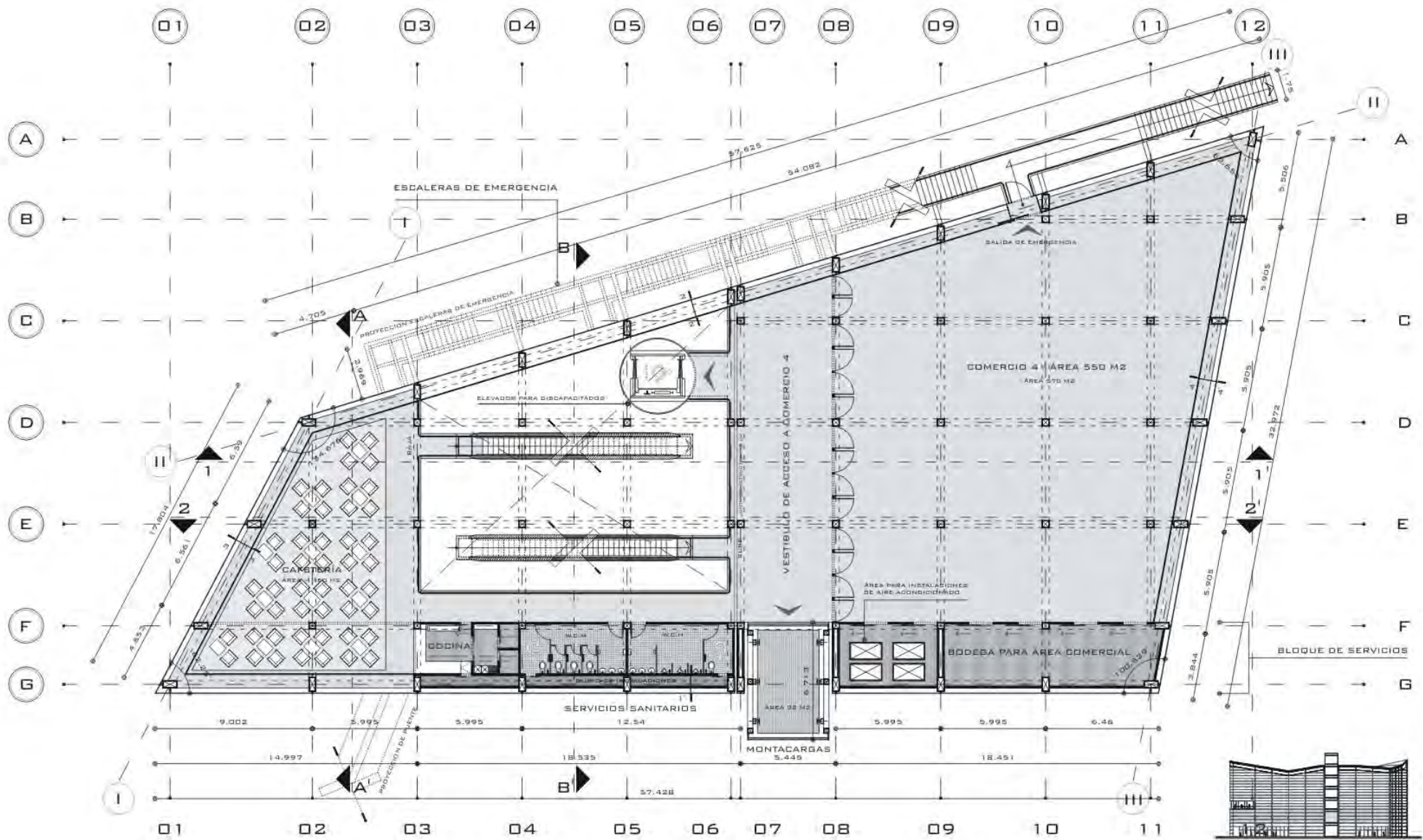
Sus componentes principales son: Planta de agua helada, cuarto de ventiladores, ventilas de admisión de aire externo y descarga de aire, ductos verticales y horizontales de suministro y retorno, difusores de suministro y rejillas de retorno. En el Área Comercial las dimensiones del equipo de Aire Acondicionado es de 123 m² y la cisterna central mueve un volumen de 708 m³ x min.

En el Área de Exhibición las dimensiones del equipo de Aire Acondicionado es de 118 m² y la cisterna central mueve un volumen de 567 m³ x min.

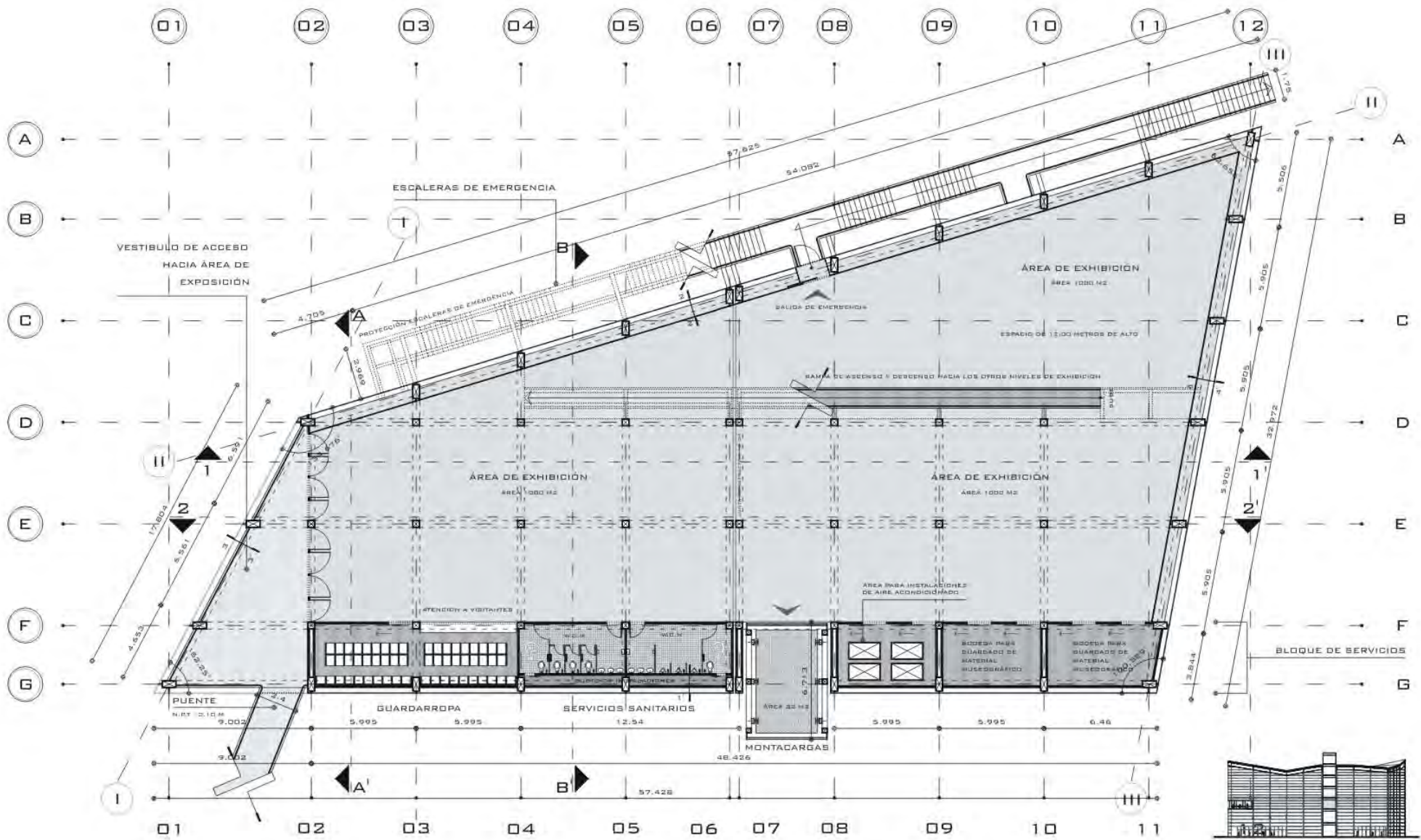
En ambos casos los ductos principales de suministro y retorno son de 2.80 m² (ductos de 1.20 m x 2.40 m) y los ductos ramales de suministro y retorno son de 1.85 m² (ductos de 0.60 m x 0.40 m).



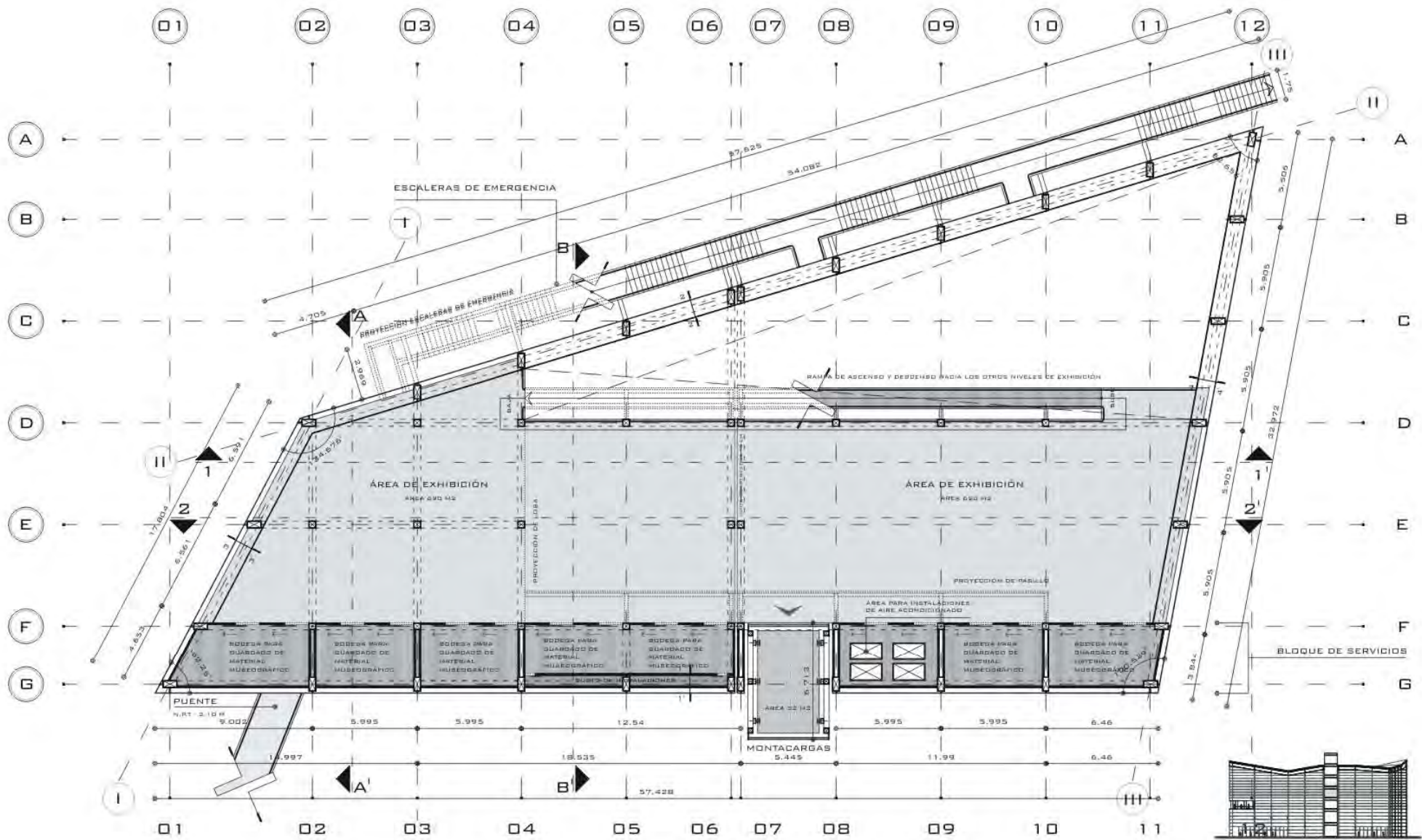
PLANTA ARQUITECTÓNICA V1 / N.P.T. - 12.00 M



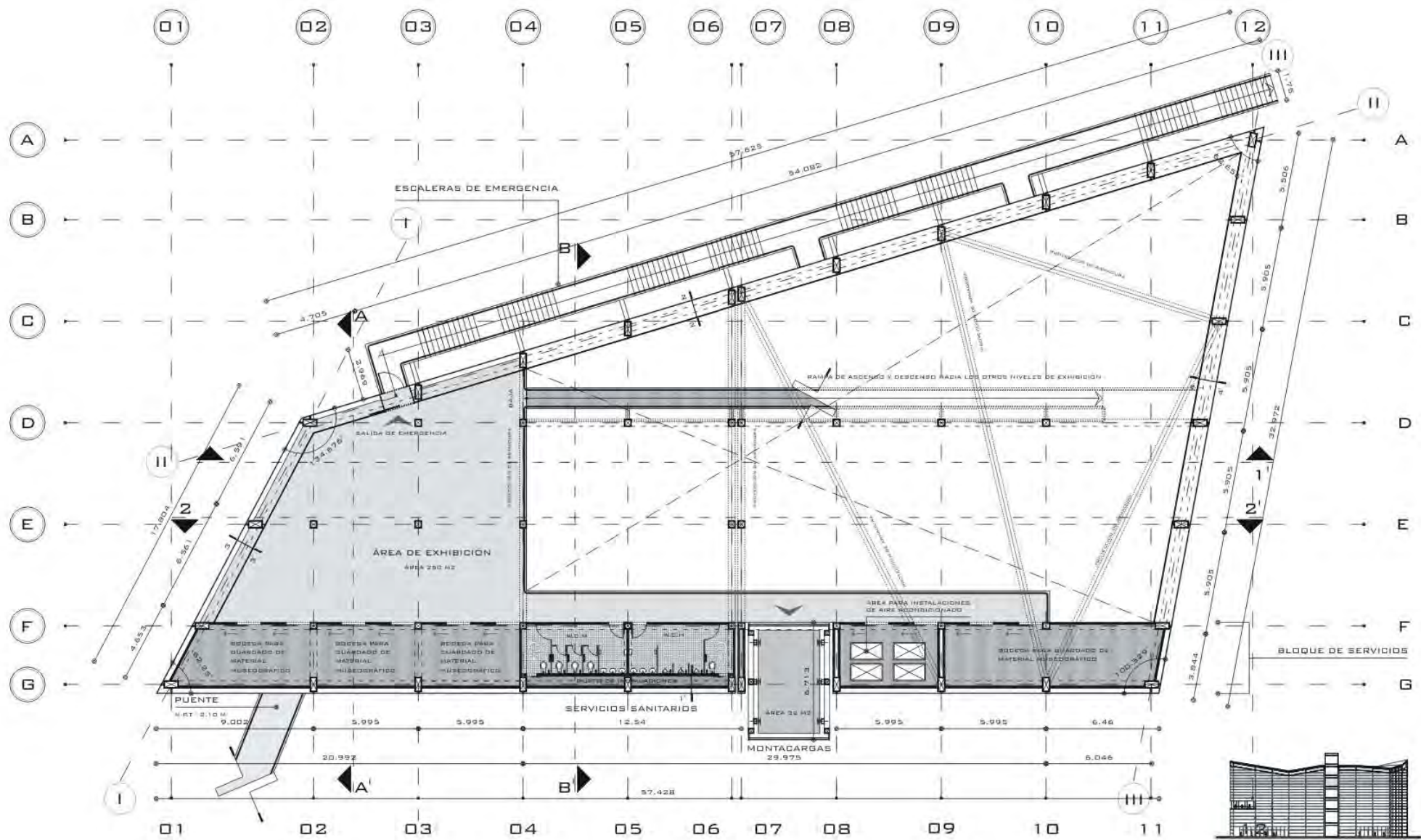
PLANTA ARQUITECTÓNICA V1 / N.P.T. - 7.05 M



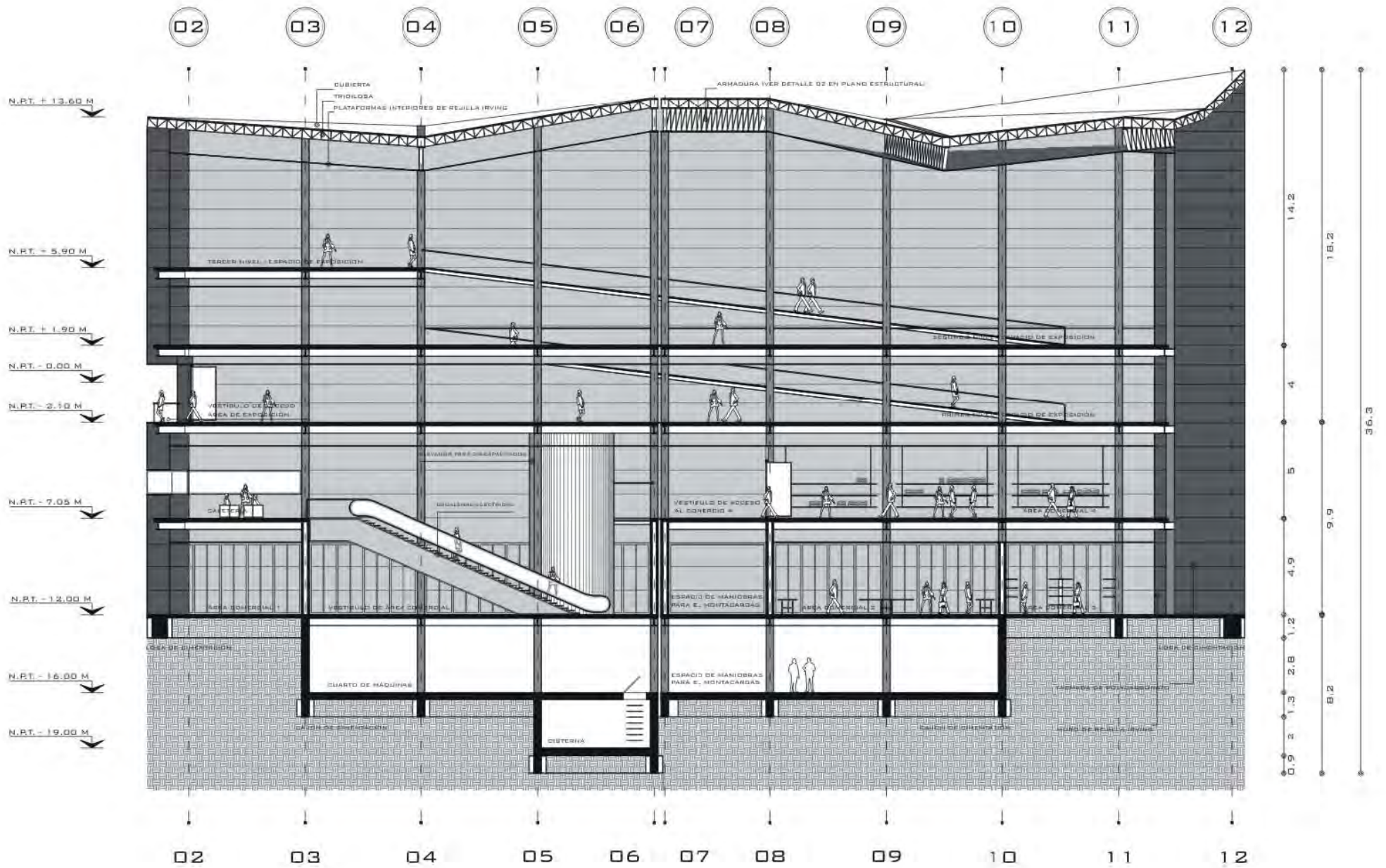
PLANTA ARQUITECTÓNICA V1 / N.P.T. - 2.10 M



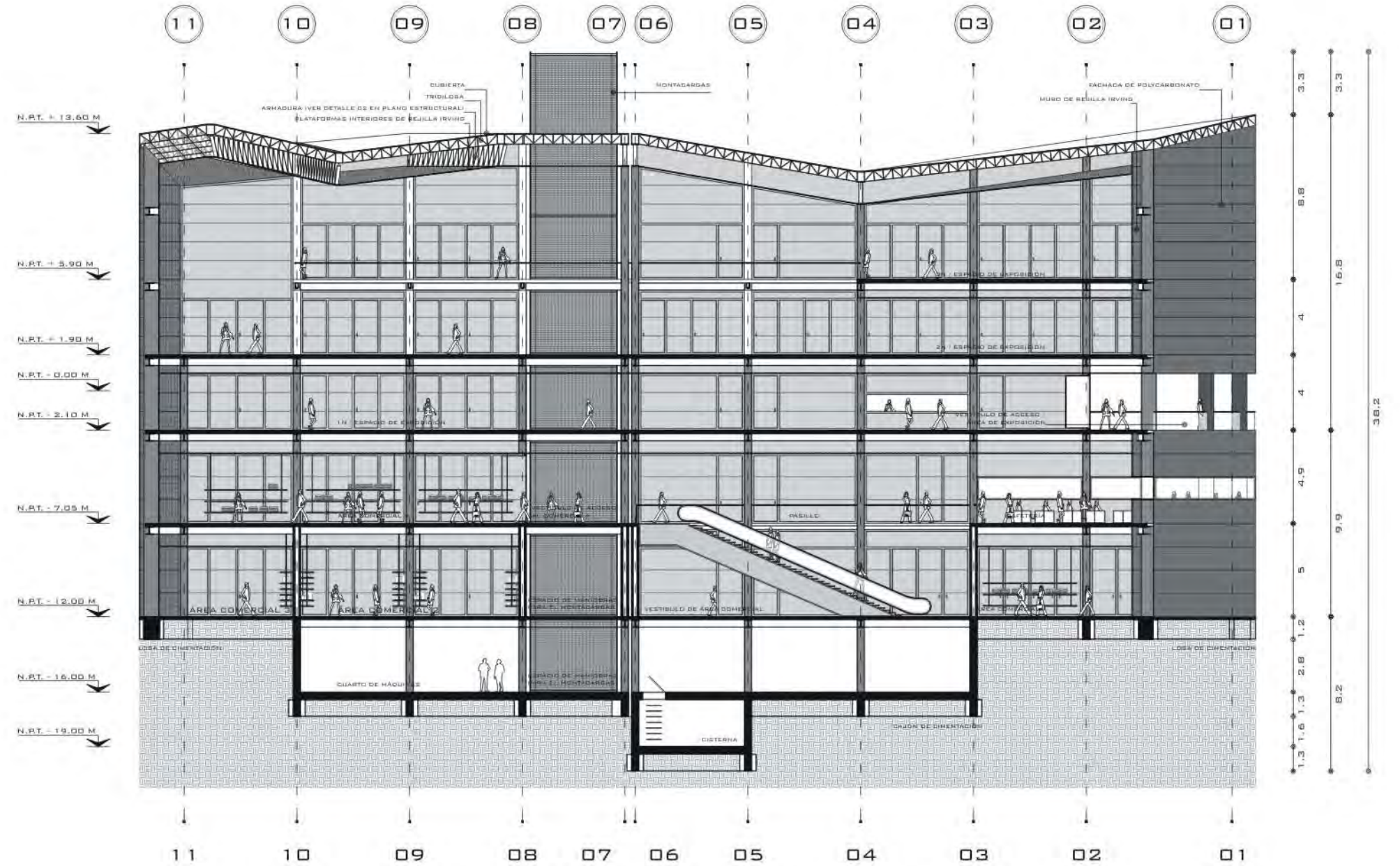
PLANTA ARQUITECTÓNICA V1 / N.P.T. - 1.90 M



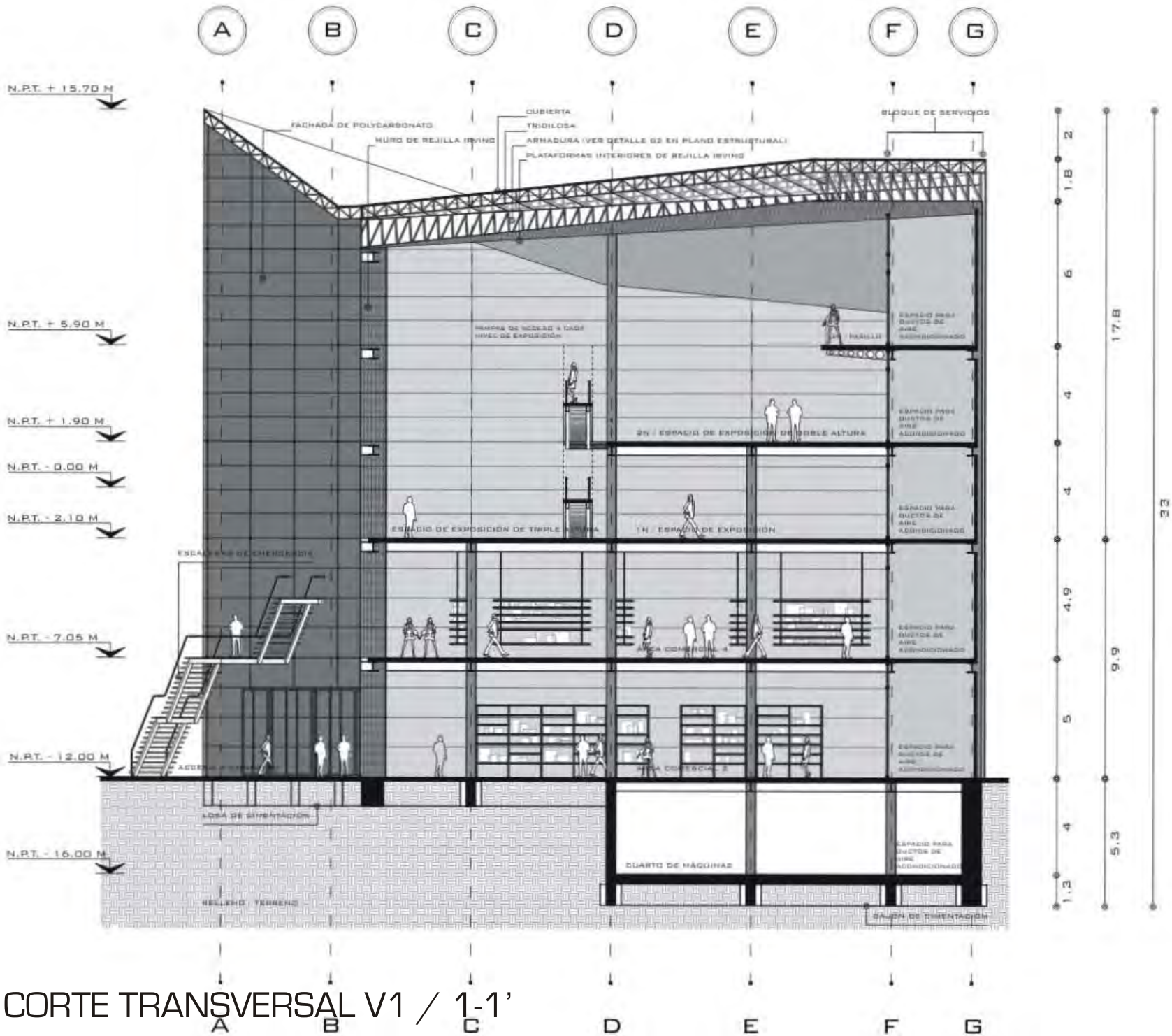
PLANTA ARQUITECTÓNICA V1 / N.P.T. - 5.90 M



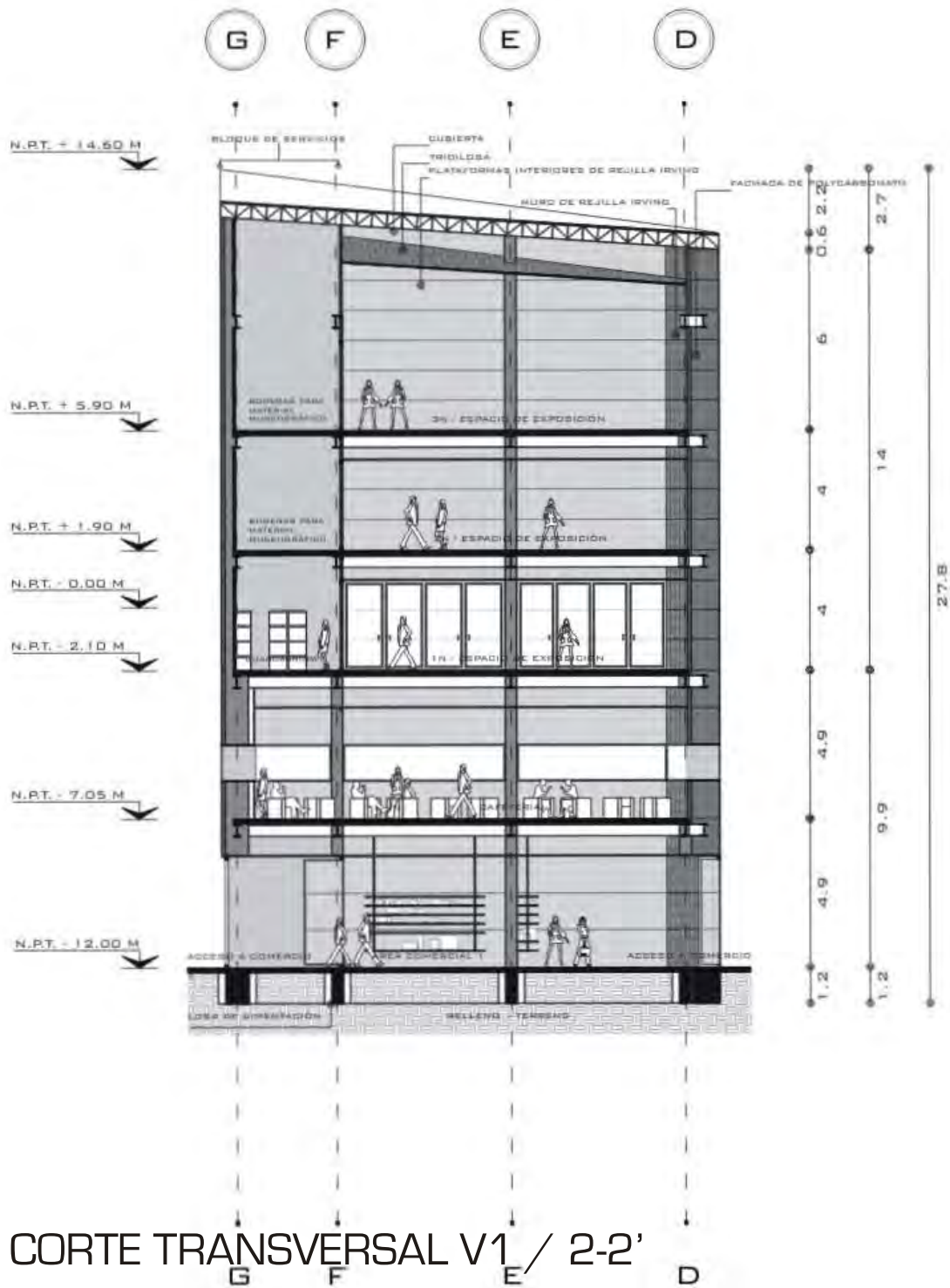
CORTE LONGITUDINAL V1 / 1-1'



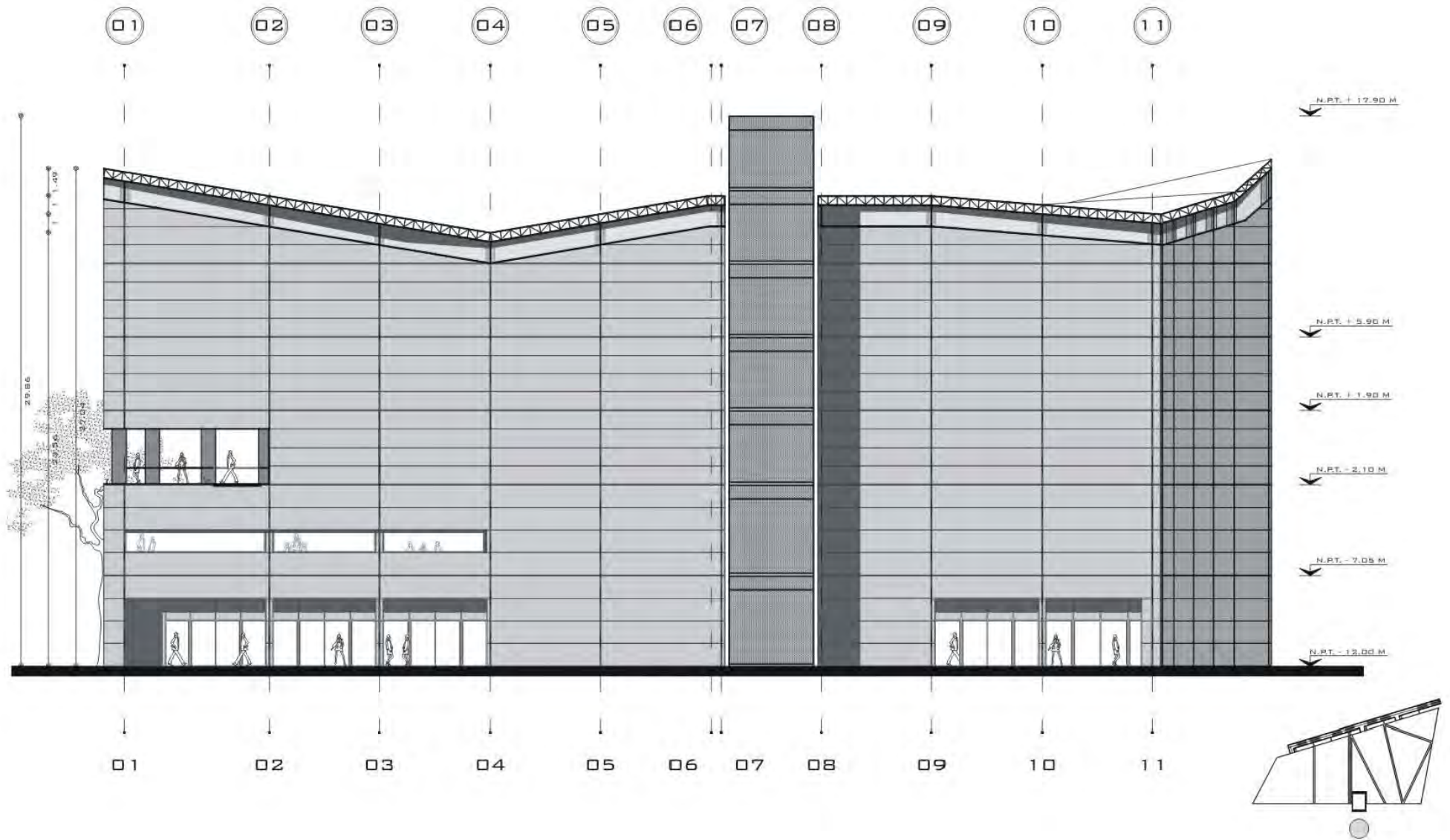
CORTE LONGITUDINAL V1 / 2-2'



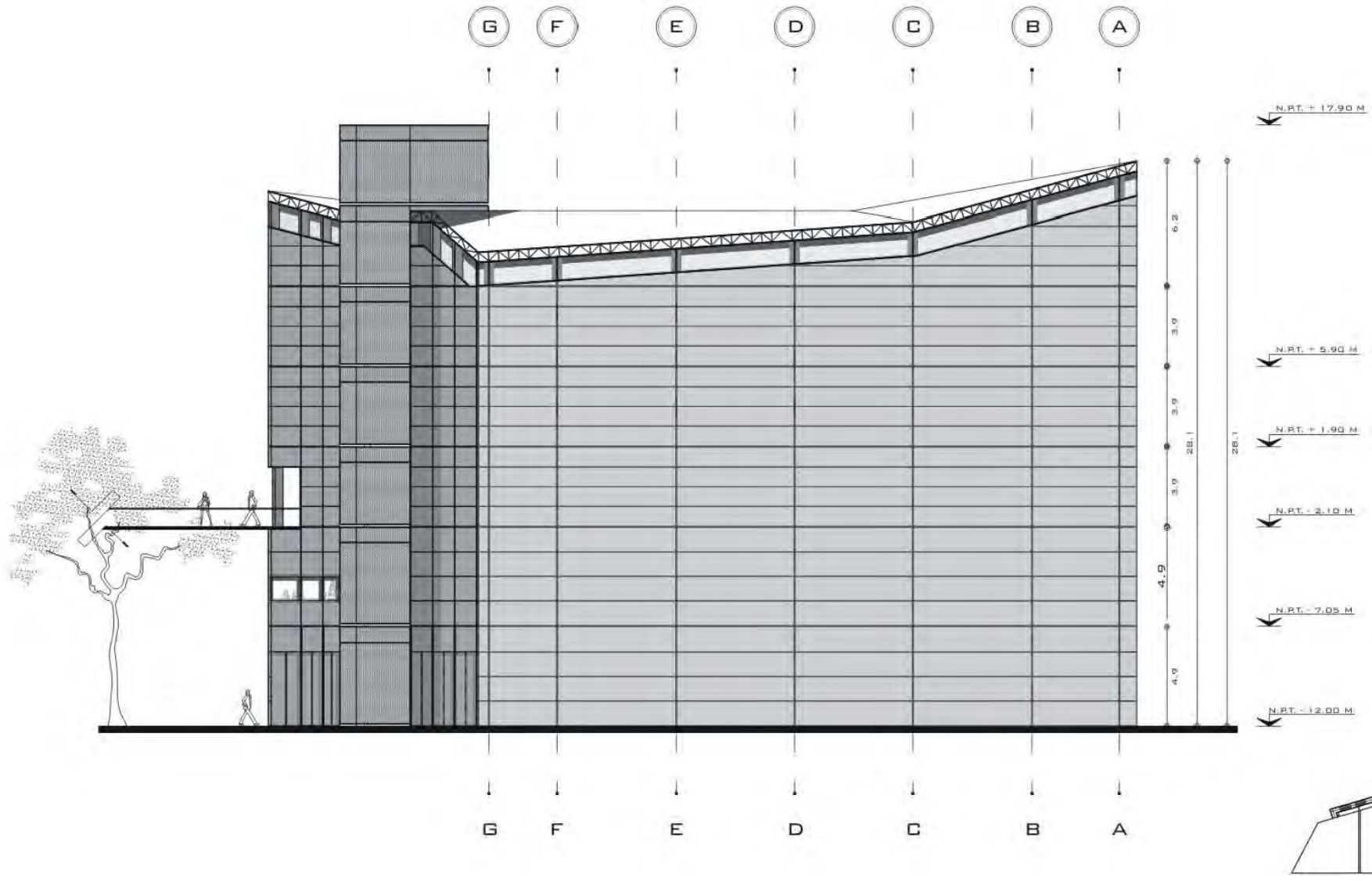
CORTE TRANSVERSAL V1 / 1-1'



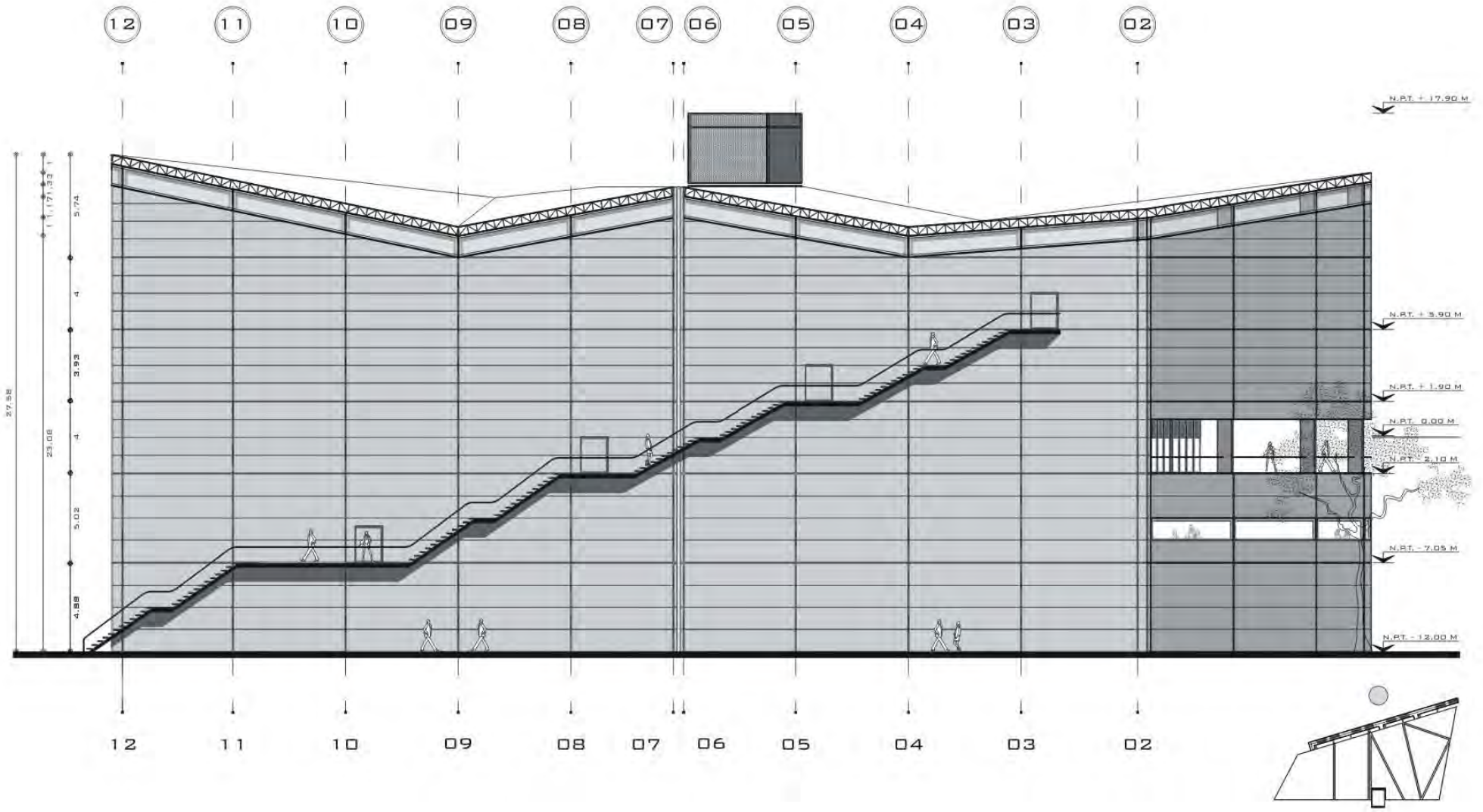
CORTE TRANSVERSAL V1 / 2-2'



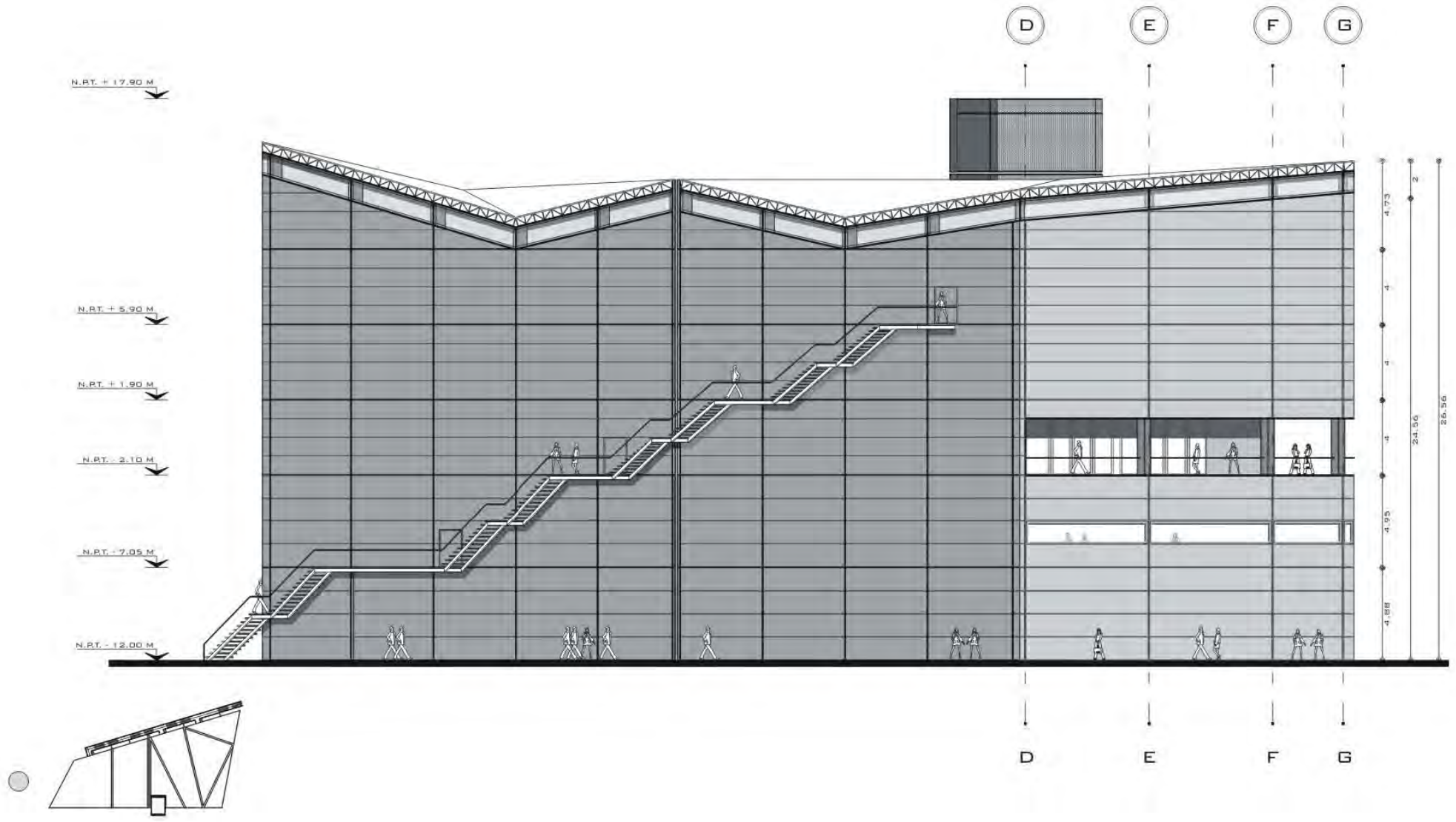
FACHADA SUR



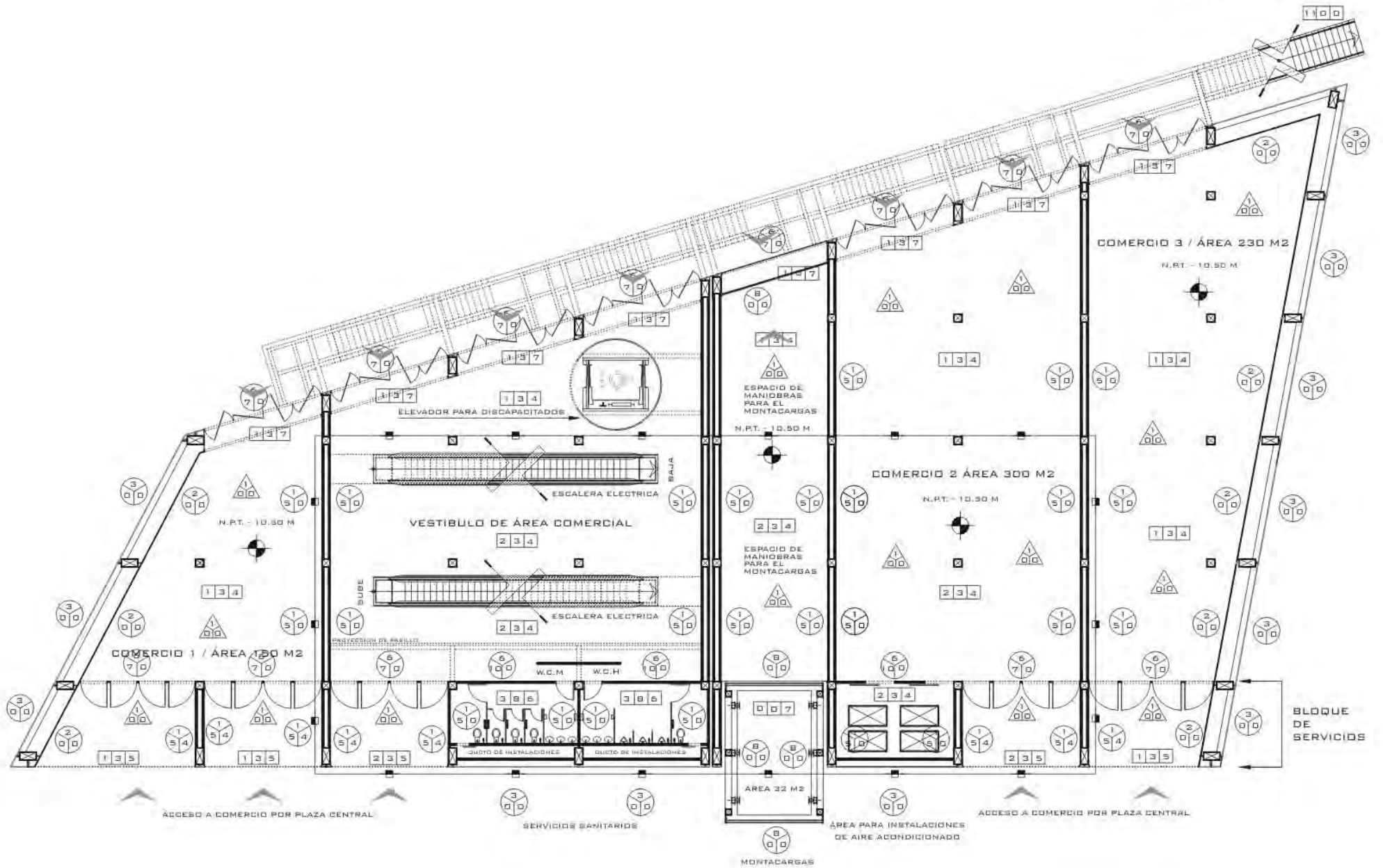
FACHADA NORTE



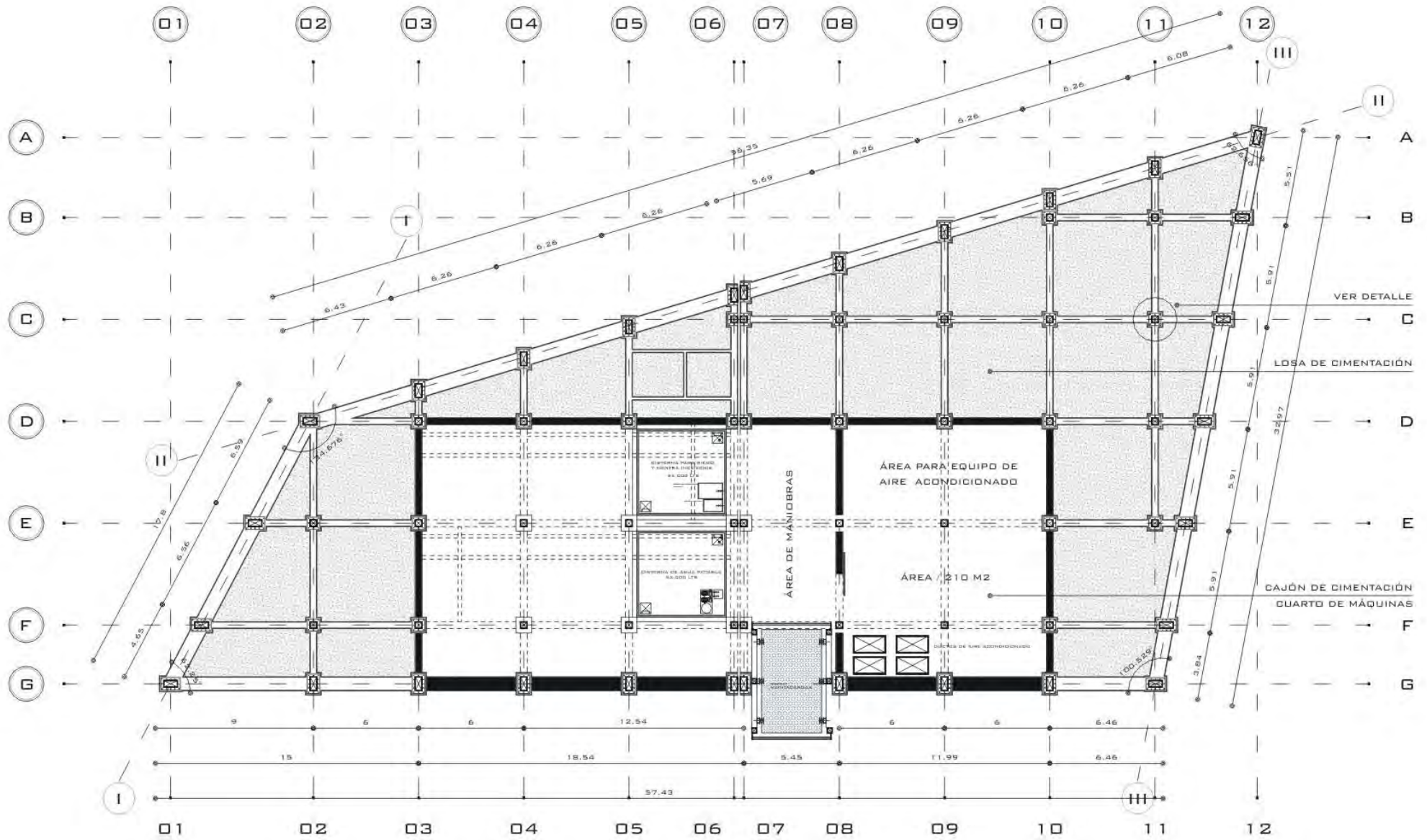
FACHADA ESTE



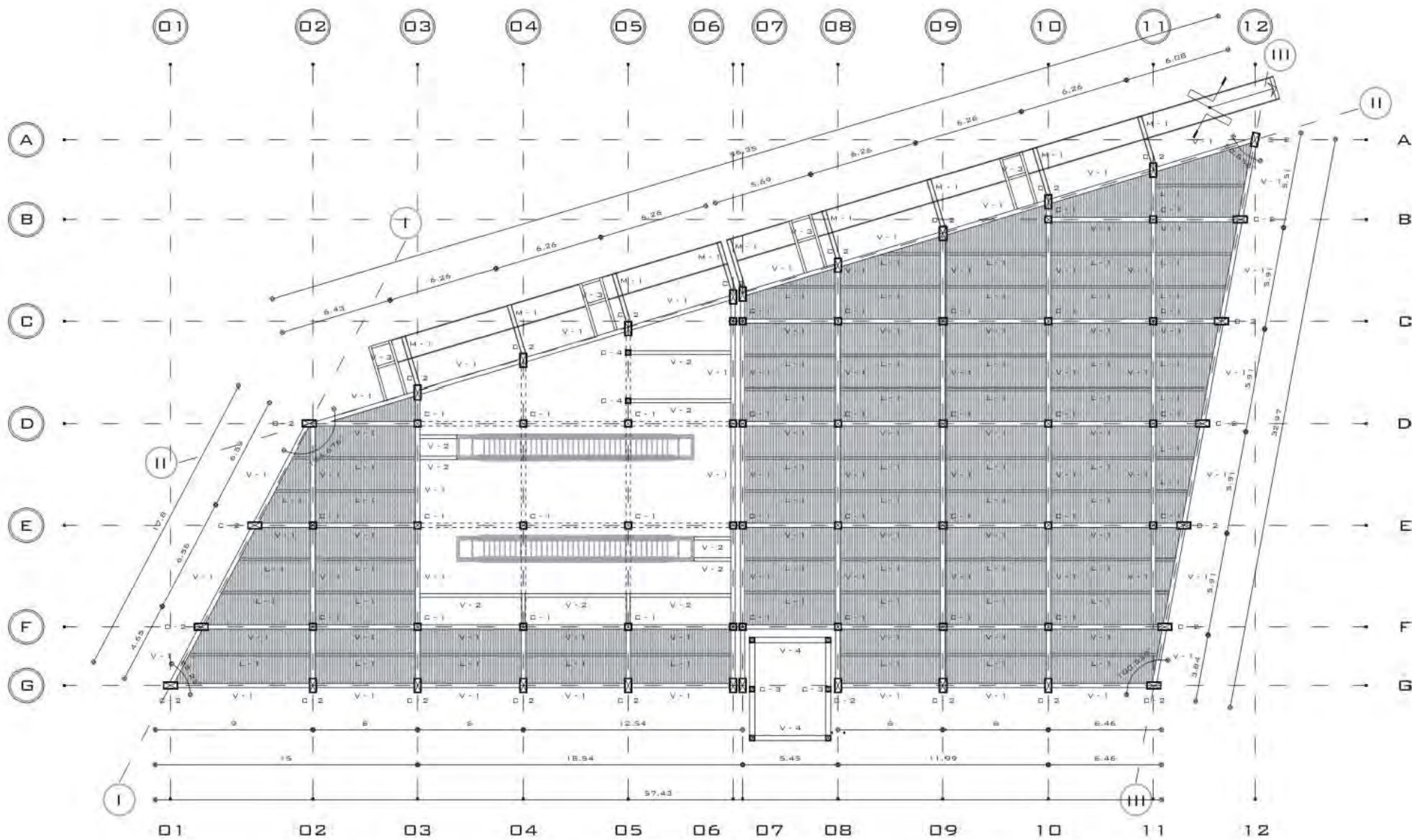
FACHADA OESTE



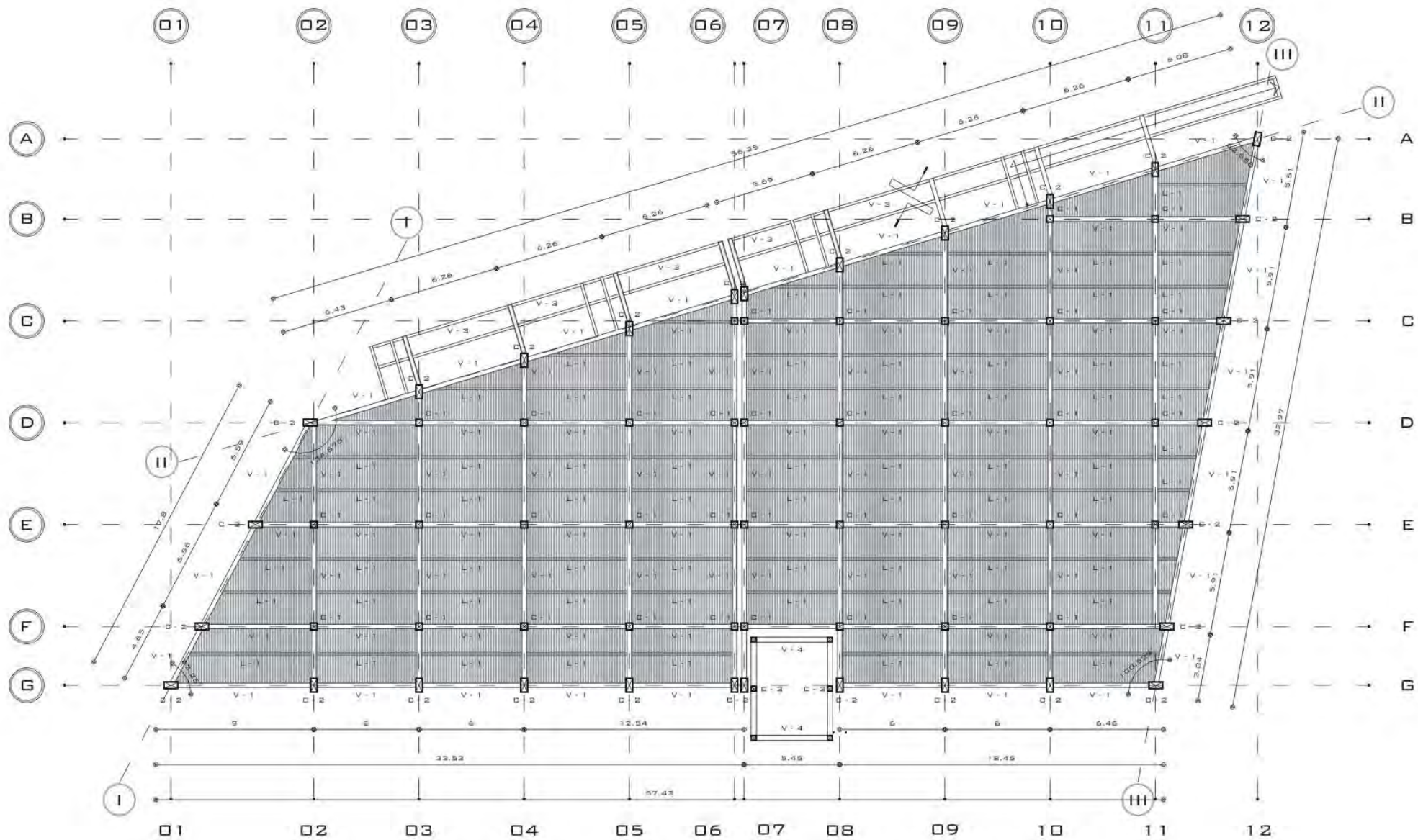
PLANTA DE ACABADOS V1 / PB N.P.T. - 12.00 M



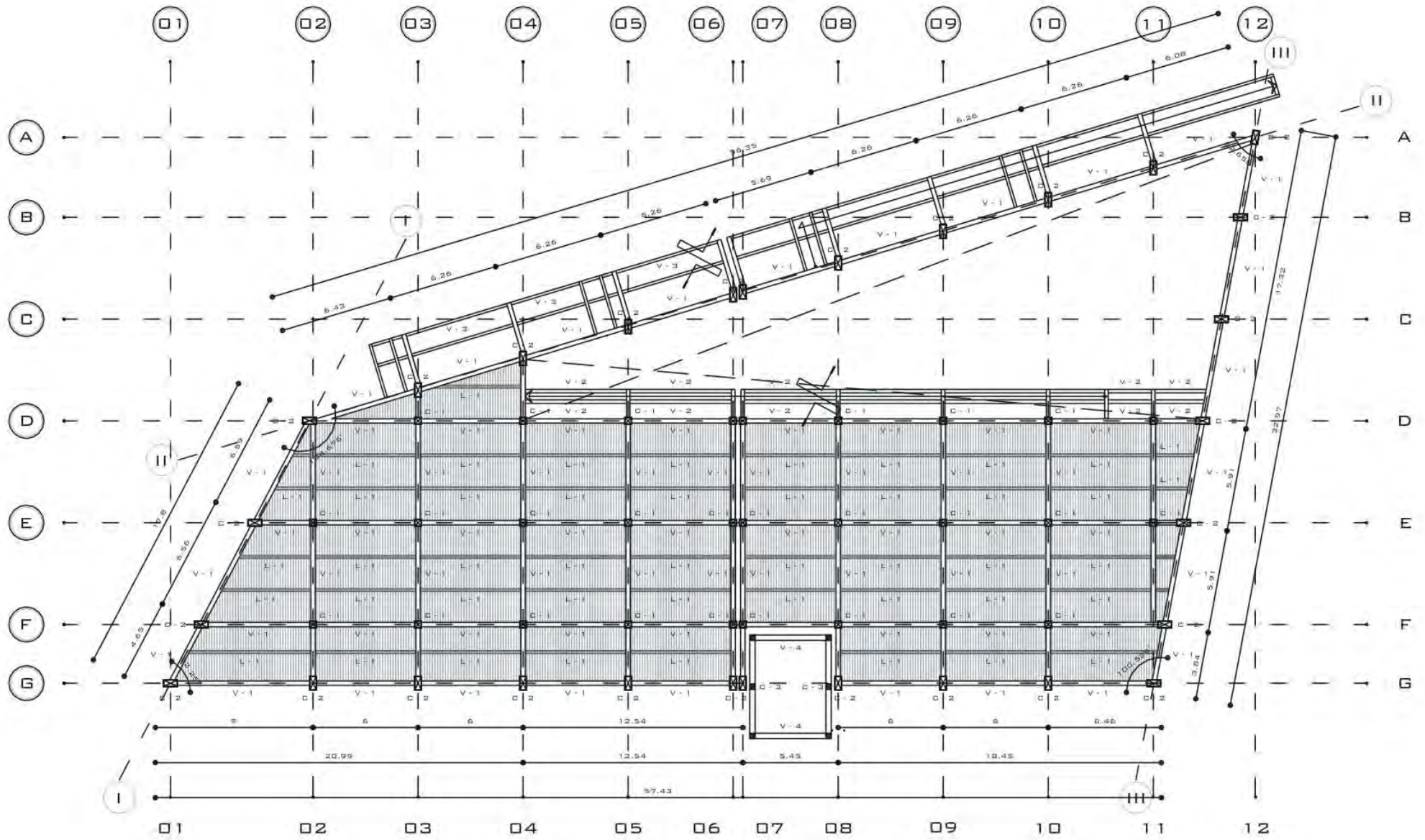
PLANTA DE CIMENTACIÓN V1



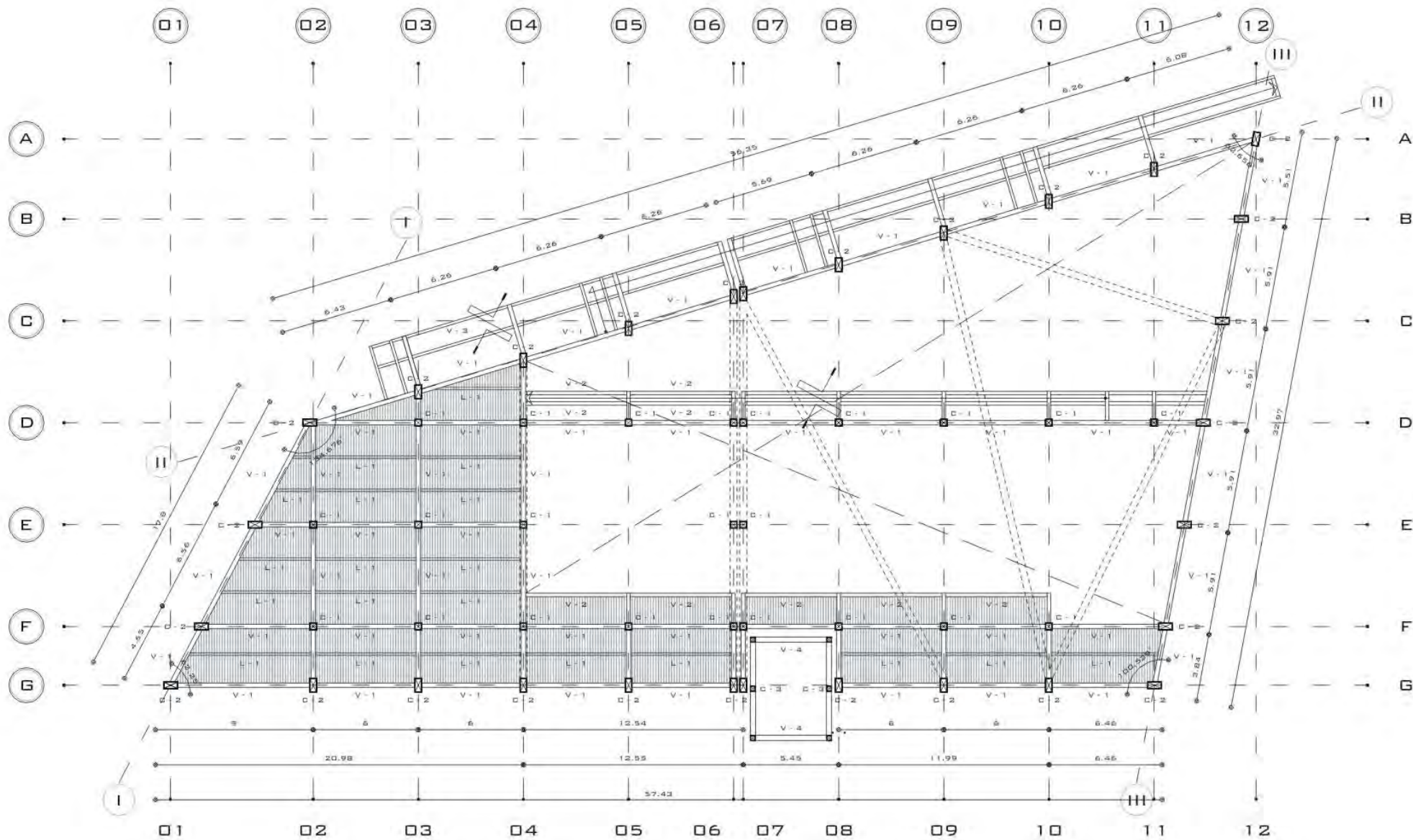
PLANTA DESTRUCTURAL V1 / N.P.T. - 12 M



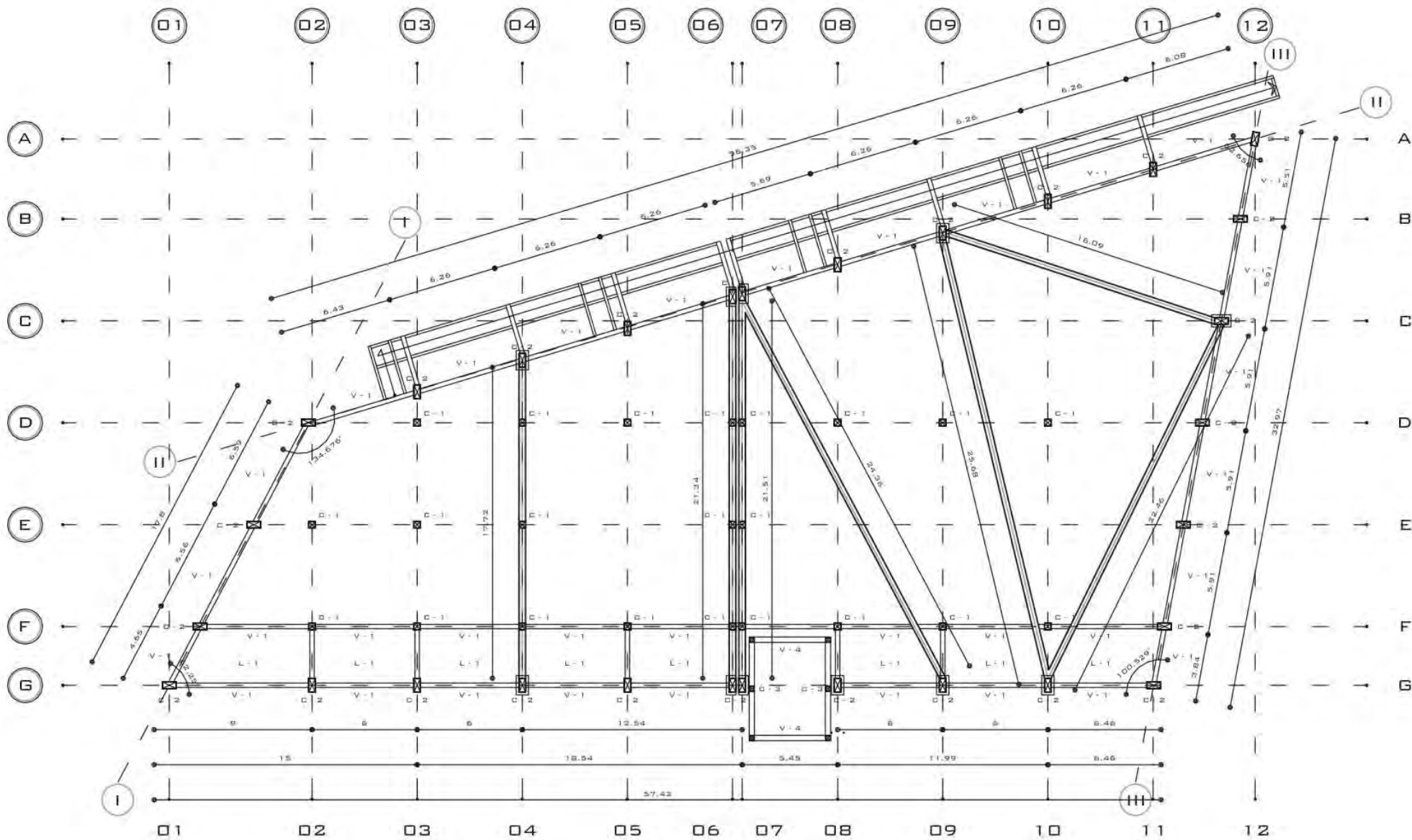
PLANTA DESTRUCTURAL V1 / N.P.T. - 7. 05



PLANTA DESTRUCTURAL V1 / N.P.T. - 2.10 M



PLANTA DESTRUCTURAL V1 / N.P.T. + 1.90 M



PLANTA DESTRUCTURAL V1 / N.P.T. - 5.90 M

CORTE POR FACHADA 2-2'

11

N.P.T. + 15.70 M



PUERTA TIPO LACADO DE ALUMINIO EN ACABADO BRONCE
A LAZADO A MEDIO CON ENCLAVADO A BOLSILLA
Y CERRAJERÍA EN PLANO D'ACCIÓN
DE CUBIERTA EN PLANO D'ACCIÓN

VER REFERIR CORTES VISTAS DE CUBIERTA EN PLANO D'ACCIÓN

CONJUNTO DE PUERTAS TIPO LACADO DE ALUMINIO EN ACABADO BRONCE
A LAZADO A MEDIO CON ENCLAVADO A BOLSILLA
Y CERRAJERÍA EN PLANO D'ACCIÓN
DE CUBIERTA EN PLANO D'ACCIÓN

CUBIERTA DE CUBIERTA DE 5 CM DE
ESPEZOR EN PLANO D'ACCIÓN

TRAMOGA DE 10 CM DE ESPESOR
SUSPENDIDA EN CUBIERTA DE ALUMINIO
CON CUBIERTA EN PLANO D'ACCIÓN

ARMADURA CLASIFICADA A BASE DE PLACAS
DE ACERO ESTRUCTURAL DE CUBIERTA EN
PLANO D'ACCIÓN

N.P.T. + 5.90 M



ESTRUCTURAS DE POLICARBONATO
DETALLADO EN PLANO D'ACCIÓN

PUERTA TIPO LACADO DE ALUMINIO EN ACABADO BRONCE
A LAZADO A MEDIO CON ENCLAVADO A BOLSILLA
Y CERRAJERÍA EN PLANO D'ACCIÓN
DE CUBIERTA EN PLANO D'ACCIÓN

SOLUZIONI DE BASE ESTRUCTURAL DE CUBIERTA
DE ACERO ESTRUCTURAL A 30 DE 7.7" DE CUBIERTA
DE CUBIERTA DE 1.1" DE ESPESOR

PUERTA TIPO LACADO DE ALUMINIO EN ACABADO BRONCE
A LAZADO A MEDIO CON ENCLAVADO A BOLSILLA
Y CERRAJERÍA EN PLANO D'ACCIÓN
DE CUBIERTA EN PLANO D'ACCIÓN

PUERTA TIPO LACADO DE ALUMINIO EN ACABADO BRONCE
A LAZADO A MEDIO CON ENCLAVADO A BOLSILLA
Y CERRAJERÍA EN PLANO D'ACCIÓN
DE CUBIERTA EN PLANO D'ACCIÓN

N.P.T. + 1.90 M



ESTRUCTURAS DE POLICARBONATO
DETALLADO EN PLANO D'ACCIÓN

PUERTA TIPO LACADO DE ALUMINIO EN ACABADO BRONCE
A LAZADO A MEDIO CON ENCLAVADO A BOLSILLA
Y CERRAJERÍA EN PLANO D'ACCIÓN
DE CUBIERTA EN PLANO D'ACCIÓN

SOLUZIONI DE BASE ESTRUCTURAL DE CUBIERTA
DE ACERO ESTRUCTURAL A 30 DE 7.7" DE CUBIERTA
DE CUBIERTA DE 1.1" DE ESPESOR

PUERTA TIPO LACADO DE ALUMINIO EN ACABADO BRONCE
A LAZADO A MEDIO CON ENCLAVADO A BOLSILLA
Y CERRAJERÍA EN PLANO D'ACCIÓN
DE CUBIERTA EN PLANO D'ACCIÓN

N.P.T. + 0.00 M



ESTRUCTURAS DE POLICARBONATO
DETALLADO EN PLANO D'ACCIÓN

PUERTA TIPO LACADO DE ALUMINIO EN ACABADO BRONCE
A LAZADO A MEDIO CON ENCLAVADO A BOLSILLA
Y CERRAJERÍA EN PLANO D'ACCIÓN
DE CUBIERTA EN PLANO D'ACCIÓN

SOLUZIONI DE BASE ESTRUCTURAL DE CUBIERTA
DE ACERO ESTRUCTURAL A 30 DE 7.7" DE CUBIERTA
DE CUBIERTA DE 1.1" DE ESPESOR

N.P.T. - 2.10 M



ESTRUCTURAS DE POLICARBONATO
DETALLADO EN PLANO D'ACCIÓN

PUERTA TIPO LACADO DE ALUMINIO EN ACABADO BRONCE
A LAZADO A MEDIO CON ENCLAVADO A BOLSILLA
Y CERRAJERÍA EN PLANO D'ACCIÓN
DE CUBIERTA EN PLANO D'ACCIÓN

SOLUZIONI DE BASE ESTRUCTURAL DE CUBIERTA
DE ACERO ESTRUCTURAL A 30 DE 7.7" DE CUBIERTA
DE CUBIERTA DE 1.1" DE ESPESOR

N.P.T. - 7.05 M



ESTRUCTURAS DE POLICARBONATO
DETALLADO EN PLANO D'ACCIÓN

PUERTA TIPO LACADO DE ALUMINIO EN ACABADO BRONCE
A LAZADO A MEDIO CON ENCLAVADO A BOLSILLA
Y CERRAJERÍA EN PLANO D'ACCIÓN
DE CUBIERTA EN PLANO D'ACCIÓN

SOLUZIONI DE BASE ESTRUCTURAL DE CUBIERTA
DE ACERO ESTRUCTURAL A 30 DE 7.7" DE CUBIERTA
DE CUBIERTA DE 1.1" DE ESPESOR

N.P.T. - 12.00 M

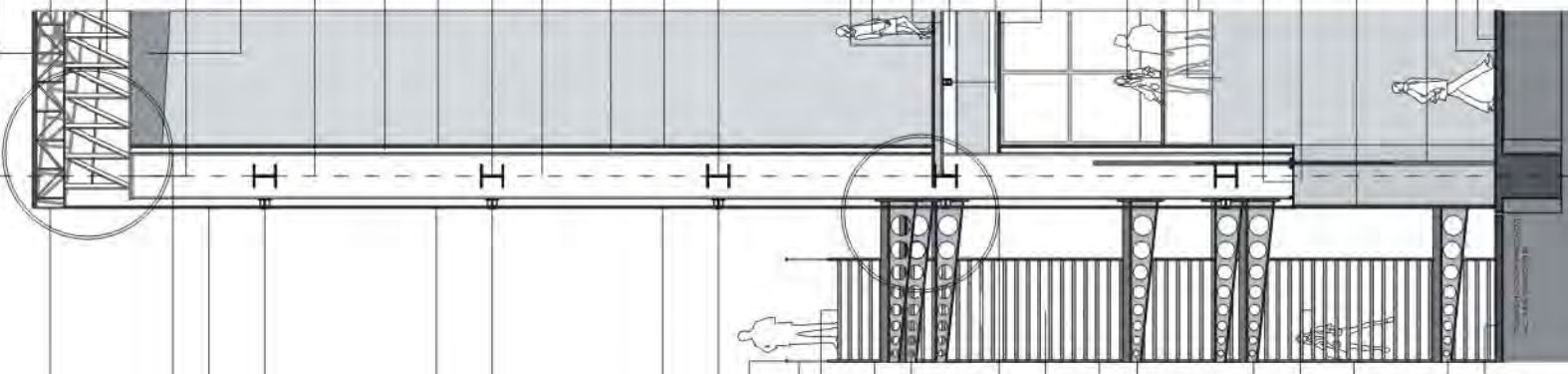


ESTRUCTURAS DE POLICARBONATO
DETALLADO EN PLANO D'ACCIÓN

PUERTA TIPO LACADO DE ALUMINIO EN ACABADO BRONCE
A LAZADO A MEDIO CON ENCLAVADO A BOLSILLA
Y CERRAJERÍA EN PLANO D'ACCIÓN
DE CUBIERTA EN PLANO D'ACCIÓN

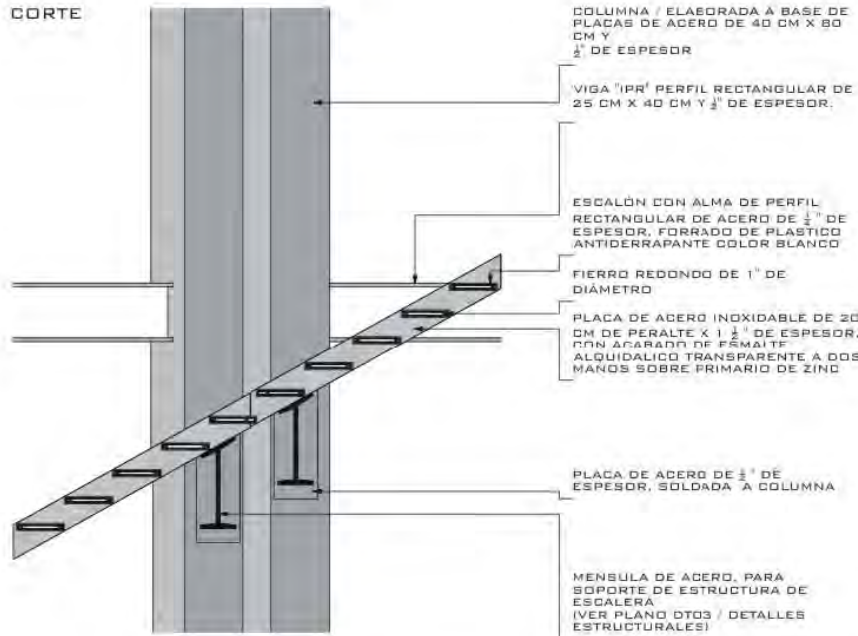
SOLUZIONI DE BASE ESTRUCTURAL DE CUBIERTA
DE ACERO ESTRUCTURAL A 30 DE 7.7" DE CUBIERTA
DE CUBIERTA DE 1.1" DE ESPESOR

11



PLANO D'ACCIÓN

CORTE



ESTRUCTURA DE SOPORTE PARA PLACAS DE POLYCARBONATO / ELABORADA A BASE DE SOLERAS DE ACERO DE $1 \frac{1}{2}$ " X $\frac{1}{2}$ " DE ESPESOR, ACABADA CON ESMALTE ALQUIDALICO COLOR BLANCO A DOS MANOS SOBRE PRIMARIO DE CROMATO DE ZINC

PLACA DE POLYCARBONATO CELULAR DE 95 CM X 5.50 M Y ESPESOR DE 16 MM, COLOR CRISTAL

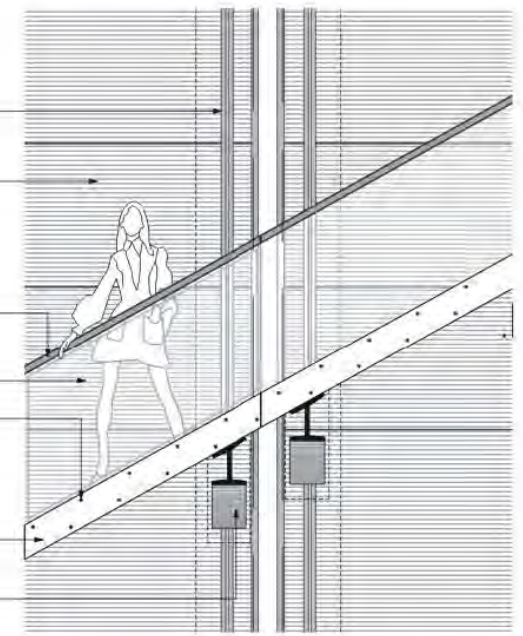
BARANDAL A BASE DE PERFIL TUBULAR DE ACERO INOXIDABLE DE 2" DE DIÁMETRO

CRISTAL TEMPLADO DE 9 MM DE ESPESOR

FIERRO REDONDO DE 1" DE DIÁMETRO

PLACA DE ACERO INOXIDABLE DE 20 CM DE PERALTE X $1 \frac{1}{2}$ " DE ESPESOR, CON ACABADO DE ESMALTE ALQUIDALICO TRANSPARENTE A DOS MANOS SOBRE PRIMARIO DE ZINC

MENSULA DE ACERO, PARA SOPORTE DE ESTRUCTURA DE ESCALERA (VER PLANO DT03 / DETALLES ESTRUCTURALES)



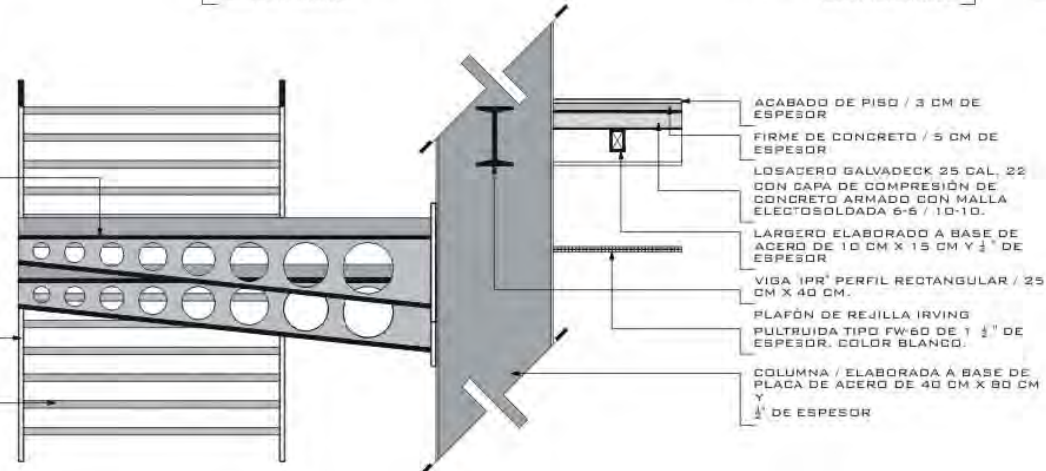
VISTA FRONTAL

MENSULA DE ACERO, PARA SOPORTE DE ESTRUCTURA DE ESCALERA (VER PLANO DT03 / DETALLES ESTRUCTURALES)

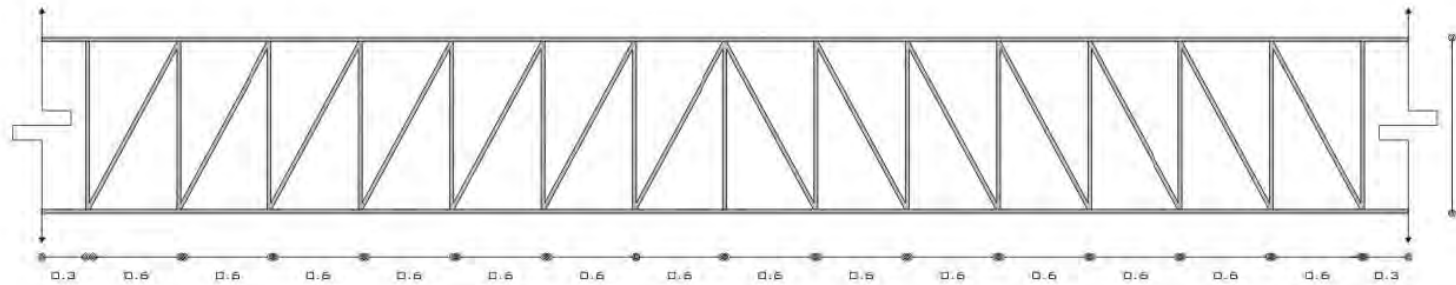
PLACA DE ACERO INOXIDABLE DE 20 CM DE PERALTE X $1 \frac{1}{2}$ " DE ESPESOR, CON ACABADO DE ESMALTE ALQUIDALICO TRANSPARENTE A DOS MANOS SOBRE PRIMARIO DE ZINC

ESCALÓN CON ALMA DE PERFIL RECTANGULAR DE ACERO DE $\frac{1}{2}$ " DE ESPESOR, FORRADO DE PLÁSTICO ANTIDERRAPANTE COLOR BLANCO

VISTA LATERAL

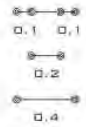
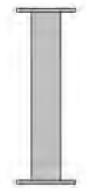


DETALLE CONSTRUCTIVO 1



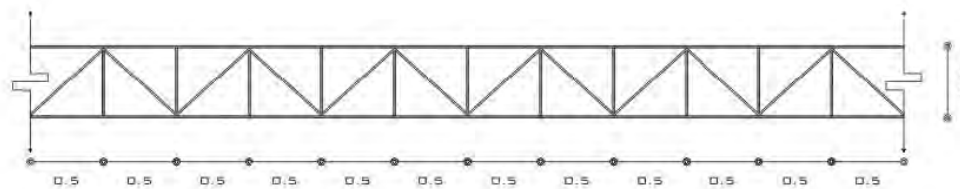
ARMADURA UTILIZADA EN CUBIERTA

ARMADURA ELABORADA A BASE DE PLACAS DE ACERO DE 20 CM DE ANCHO X 1.15 M DE ALTURA Y 1" DE ESPESOR
 NOTA: TODAS LAS ARMADURAS UTILIZADAS EN LA CUBIERTA TIENEN LA MISMA SECCIÓN, PERO DE LONGITUD VARIABLE (VER PLANO ESTRUCTURAL ESTO6)



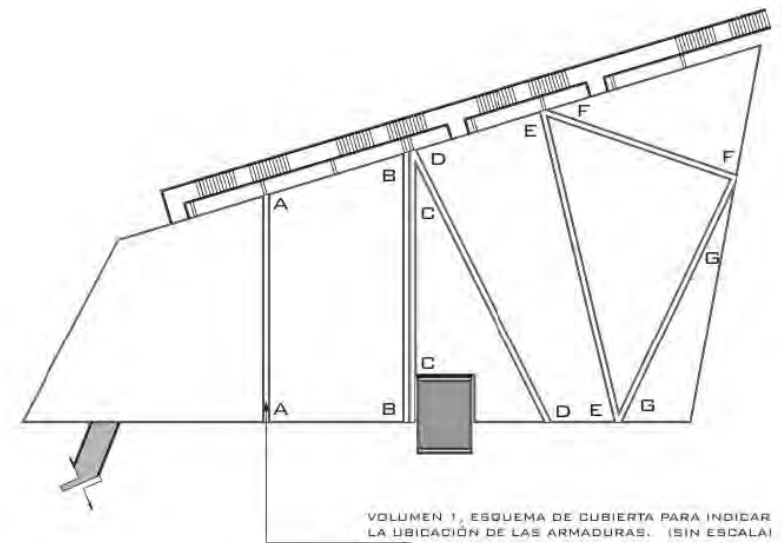
SECCIÓN

ARMADURA	LONGITUD DE ARMADURA
A / A	19.00 METROS
B / B	22.50 METROS
C / C	23.50 METROS
D / D	25.00 METROS
E / E	26.00 METROS
F / F	23.00 METROS
G / G	17.00 METROS

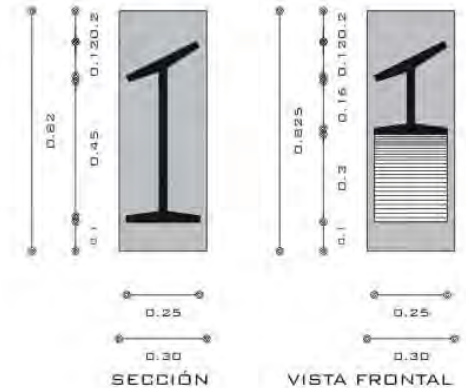
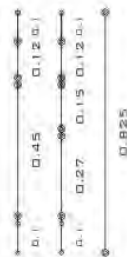
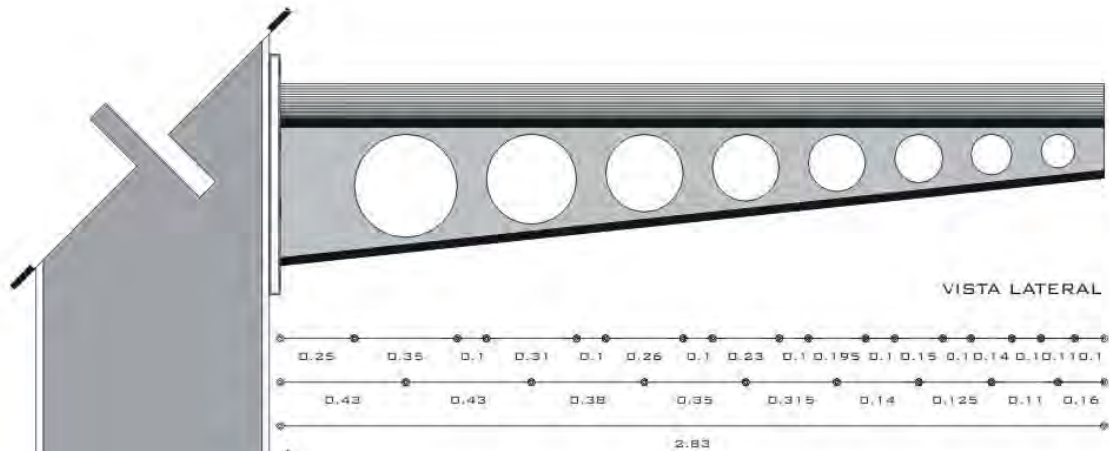


TRIDILOSA UTILIZADA EN CUBIERTA

TRIDILOSA DE 50 CM DE PERALTE, ELABORADA A BASE DE PERFILES TUBULARES CIRCULARES DE 8" DE DIÁMETRO Y 1/8" DE ESPESOR, DE CONECTOR ESFÉRICO ATORNILLADO

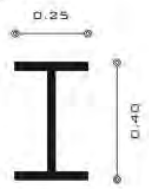


VOLUMEN 1, ESQUEMA DE CUBIERTA PARA INDICAR LA UBICACIÓN DE LAS ARMADURAS. (SIN ESCALA)



MENSULA TIPO, DE SOPORTE PARA ESTRUCTURA DE ESCALERA DE EMERGENCIA

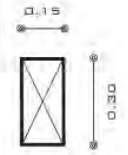
MENSULA ELABORADA A BASE DE PLACAS DE ACERO ESTRUCTURAL TIPO A-36 DE $F_y = 2530 \text{ KG / CM}^2$ DE 25 CM DE PATÍN X DE 30 CM A 20 CM DE ALMA PERFORADA, DE 1" DE ESPESOR (VER VISTA LATERAL). SOLDADA Y ATORNILLADA A COLUMNA MEDIANTE UNA PLACA DE ACERO DE 30 CM X 82 CM Y 1 1/4" DE ESPESOR.



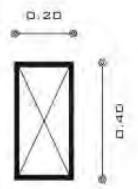
VIGA 1
VIGA 1" DE PERFIL RECTANGULAR DE 25 CM DE PATÍN X 40 CM DE ALMA, ELABORADA A BASE DE PLACAS DE ACERO ESTRUCTURAL TIPO A-36 DE $F_y = 2530 \text{ KG / CM}^2$ DE 1" DE ESPESOR.



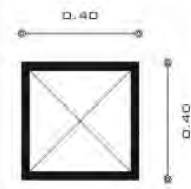
VIGA 2
VIGA 1" DE PERFIL RECTANGULAR DE 15 CM DE PATÍN X 30 CM DE ALMA, ELABORADA A BASE DE PLACAS DE ACERO ESTRUCTURAL TIPO A-36 DE $F_y = 2530 \text{ KG / CM}^2$, DE 1" DE ESPESOR.



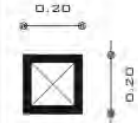
VIGA 3
VIGA DE PERFIL RECTANGULAR DE 15 CM X 30 CM, ELABORADA A BASE DE PLACAS DE ACERO ESTRUCTURAL TIPO A-36 DE $F_y = 2530 \text{ KG / CM}^2$, DE 1/4" DE ESPESOR.



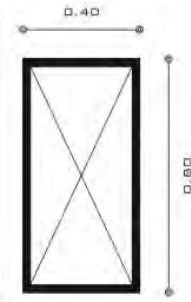
VIGA 4
VIGA DE PERFIL RECTANGULAR DE 20 CM X 40 CM, ELABORADA A BASE DE PLACAS DE ACERO ESTRUCTURAL TIPO A-36 DE $F_y = 2530 \text{ KG / CM}^2$, DE 1/2" DE ESPESOR.



COLUMNA 1
COLUMNA DE BASE CUADRADA DE 40 CM X 40 CM, ELABORADA MEDIANTE PLACAS DE ACERO ESTRUCTURAL TIPO A-36 DE $F_y = 2530 \text{ KG / CM}^2$, DE 1" DE ESPESOR.

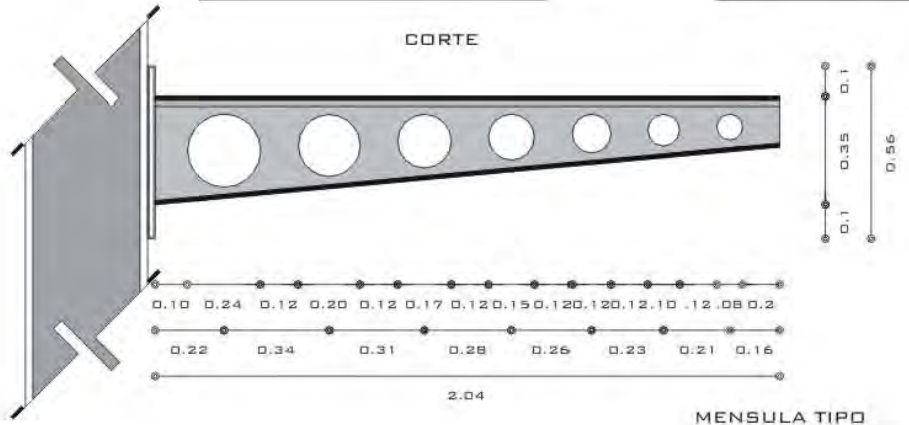
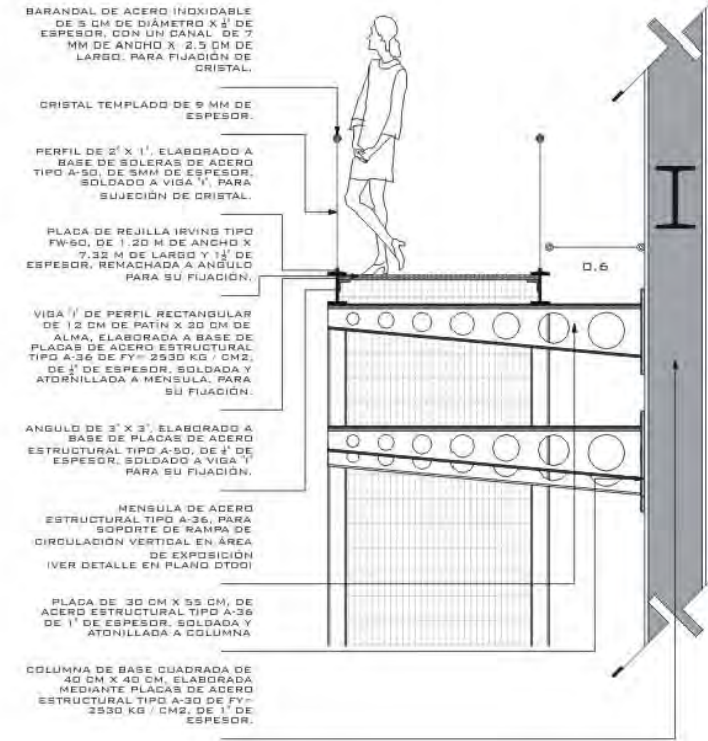
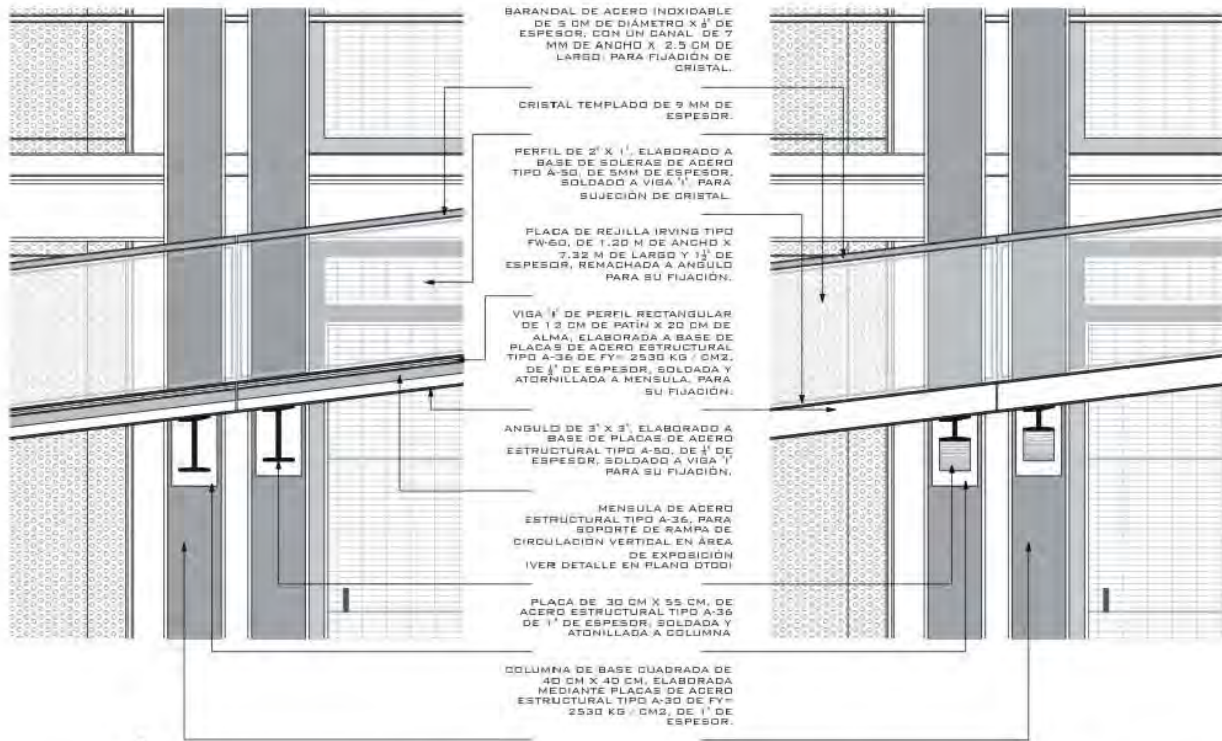


COLUMNA 3
COLUMNA DE BASE CUADRADA DE 20 CM X 20 CM, ELABORADA MEDIANTE PLACAS DE ACERO ESTRUCTURAL TIPO A-36 DE $F_y = 2530 \text{ KG / CM}^2$ DE 1" DE ESPESOR.

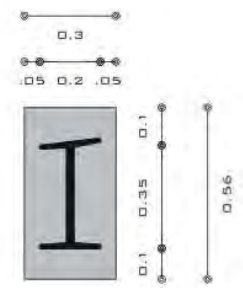


COLUMNA 2
COLUMNA DE BASE RECTANGULAR DE 40 CM X 80 CM, ELABORADA MEDIANTE PLACAS DE ACERO ESTRUCTURAL A-36 DE $F_y = 2530 \text{ KG / CM}^2$ DE 1 1/4" DE ESPESOR.

SECCIONES DE LAS VIGAS Y COLUMNAS UTILIZADAS EN LA ESTRUCTURA DEL VOLUMEN 1

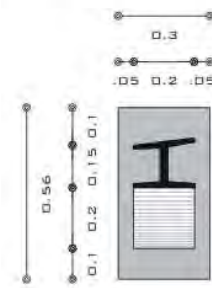


VISTA FRONTAL



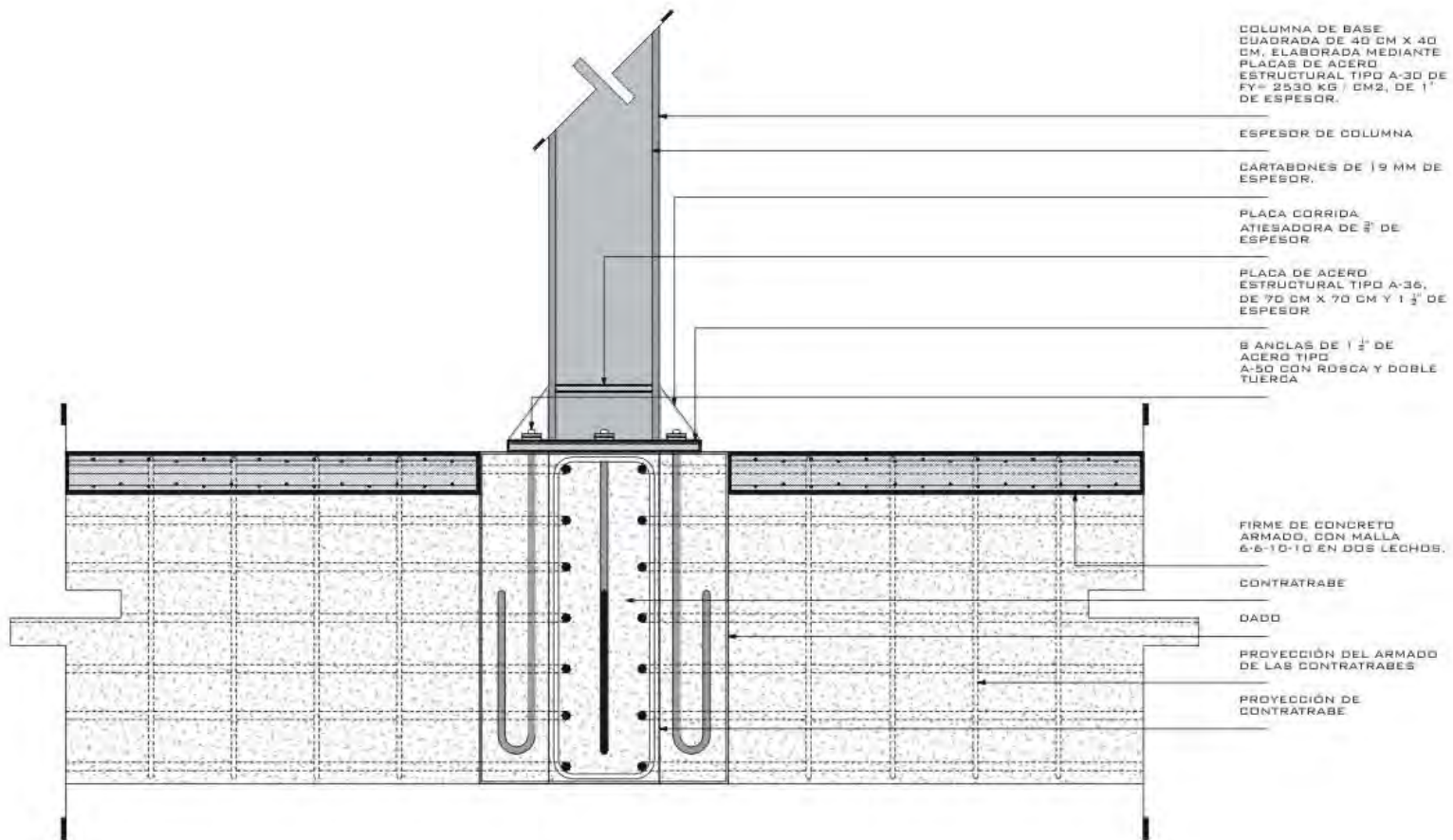
SECCIÓN

VISTA LATERAL



VISTA FRONTAL

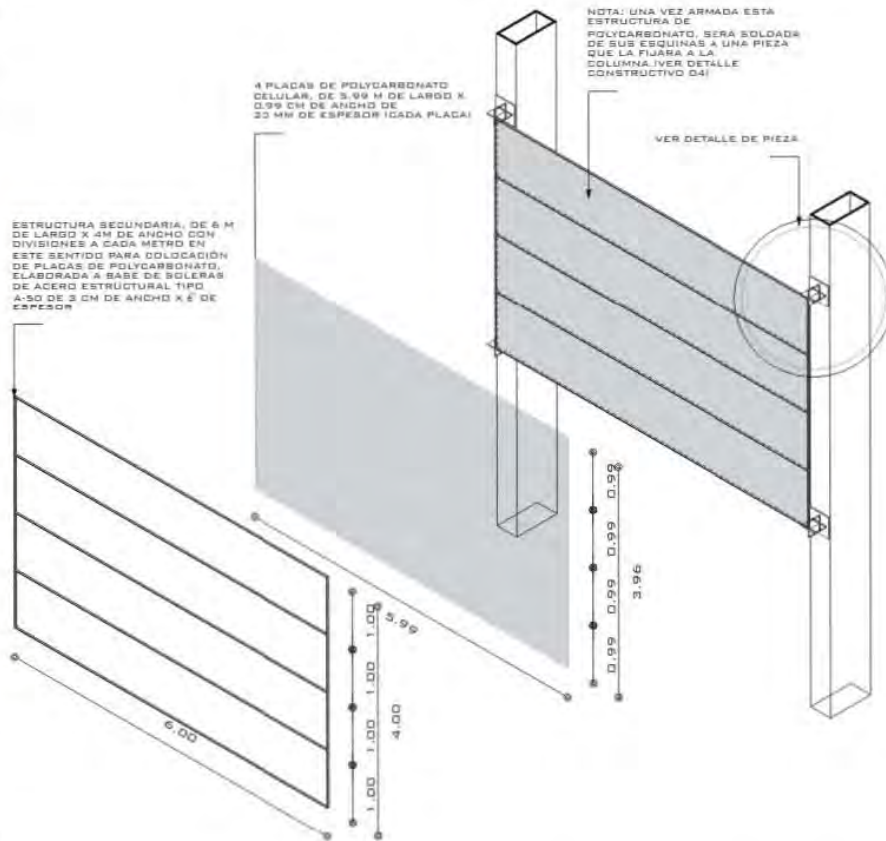
DETALLE CONSTRUCTIVO 4



DETALLE CONSTRUCTIVO 5

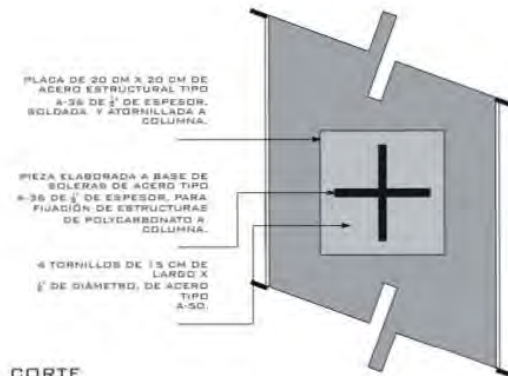


ALZADO



ESQUEMA DE ELABORACIÓN Y FIJACIÓN DE ESTRUCTURA EN COLUMNAS

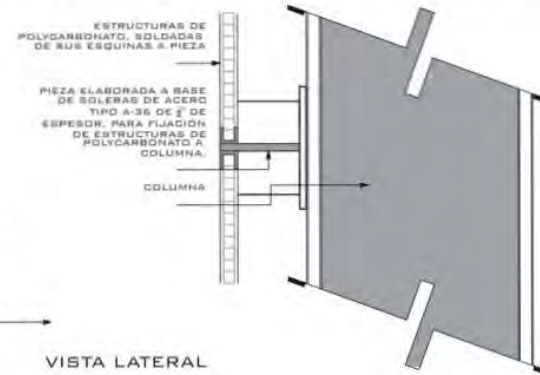
DETALLE DE PIEZA PARA SUJECIÓN DE ESTRUCTURAS DE POLICARBONATO



CORTE



VISTA FRONTAL



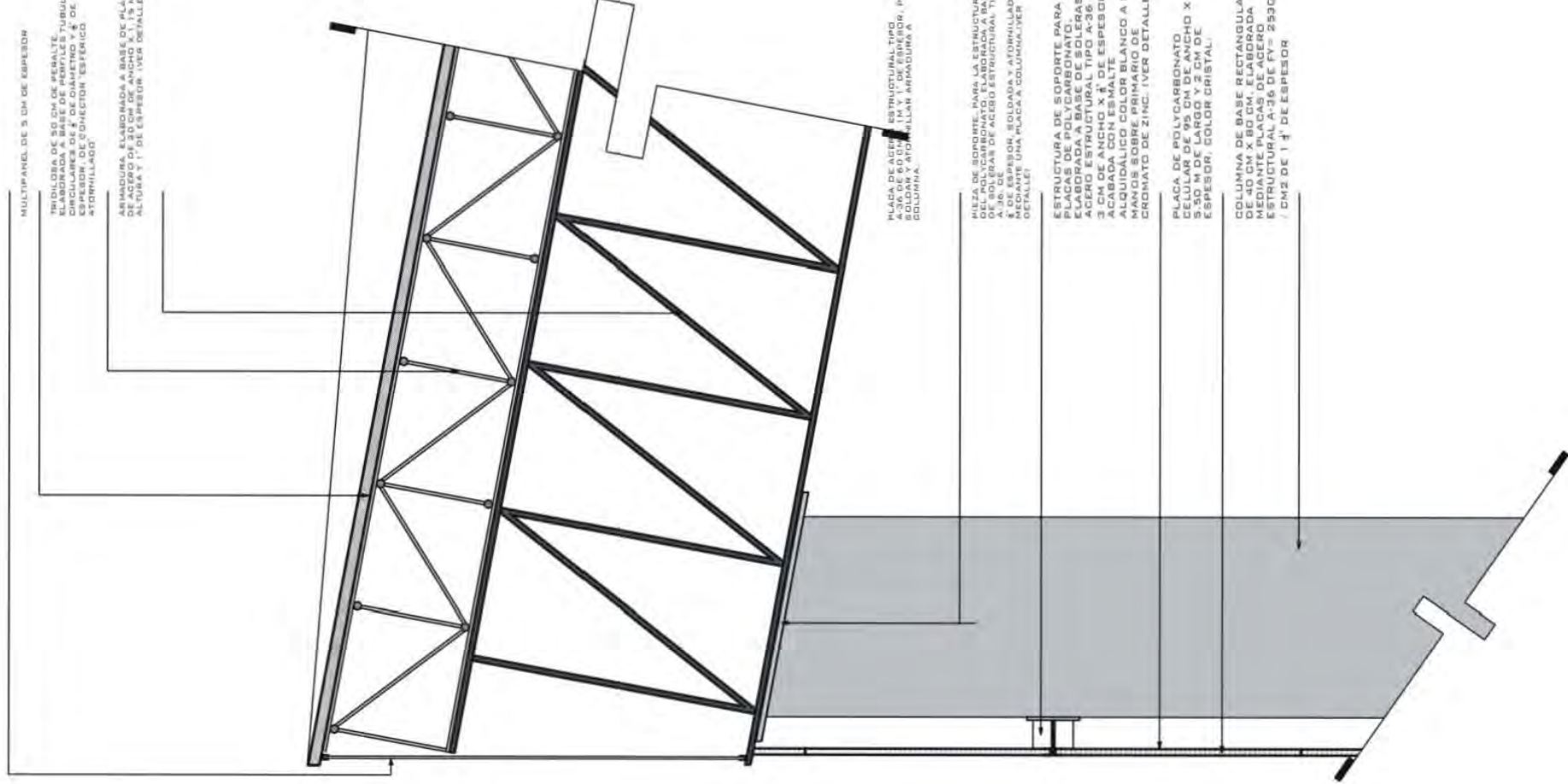
VISTA LATERAL

CRISTAL TRIMILADO DE 8 MM DE ESPESOR
FIJADO A MUÑO CON SILYCON

MULTIPANEL DE 5 CM DE ESPESOR

TRIDOLERA DE 50 CM DE PERALTE,
ELABORADA A BASE DE PERFILES TUBULARES
DE ACERO, CON UN ESPESOR DE 3 CM EN LOS
ESPAZOS DE CONEXIÓN, ESTERNO
ATORNILLADO.

ARMADURA ELABORADA A BASE DE PLACAS
DE ACERO DE 30 CM DE ANCHO X 1,15 M DE
ALTO X 1,1 DE ESPESOR (VER DETALLE)



PLACA DE ACERO ESTRUCTURAL TIPO
A-36 DE 60 CM X 1,15 M DE ESPESOR, PARA
SOLDAR Y ATORNILLAR ARMADURA A
COLUMNA.

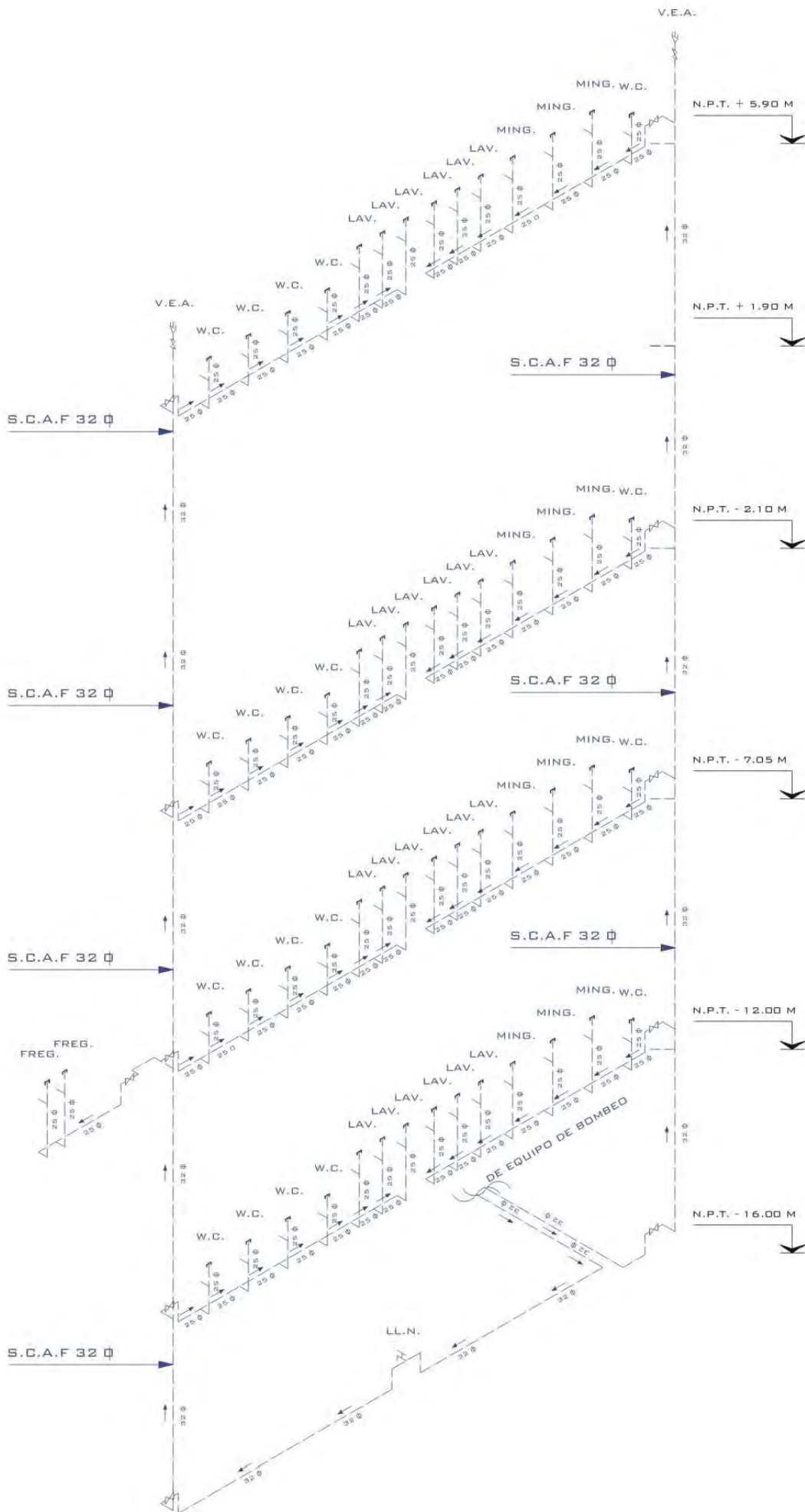
PIEZA DE SOPORTE PARA LA ESTRUCTURA
DEL POLYCARBONATO, ELABORADA A BASE
DE SOLERAS DE ACERO ESTRUCTURAL TIPO
A-36 DE 30 CM DE ANCHO X 1,15 M DE
ESPESOR, SOLDADA Y ATORNILLADA
DEFIENDE UNA PLACA A COLUMNA (VER
DETALLE)

ESTRUCTURA DE SOPORTE PARA
PLACAS DE POLYCARBONATO,
ELABORADA A BASE DE SOLERAS DE
ACERO ESTRUCTURAL TIPO A-36 DE
3 CM DE ANCHO X 1,15 M DE ESPESOR,
ALQUILICADO COLOR BLANCO A DOS
MANOS SOBRE PRIMARIO DE
CROMATO DE ZINC. (VER DETALLE)

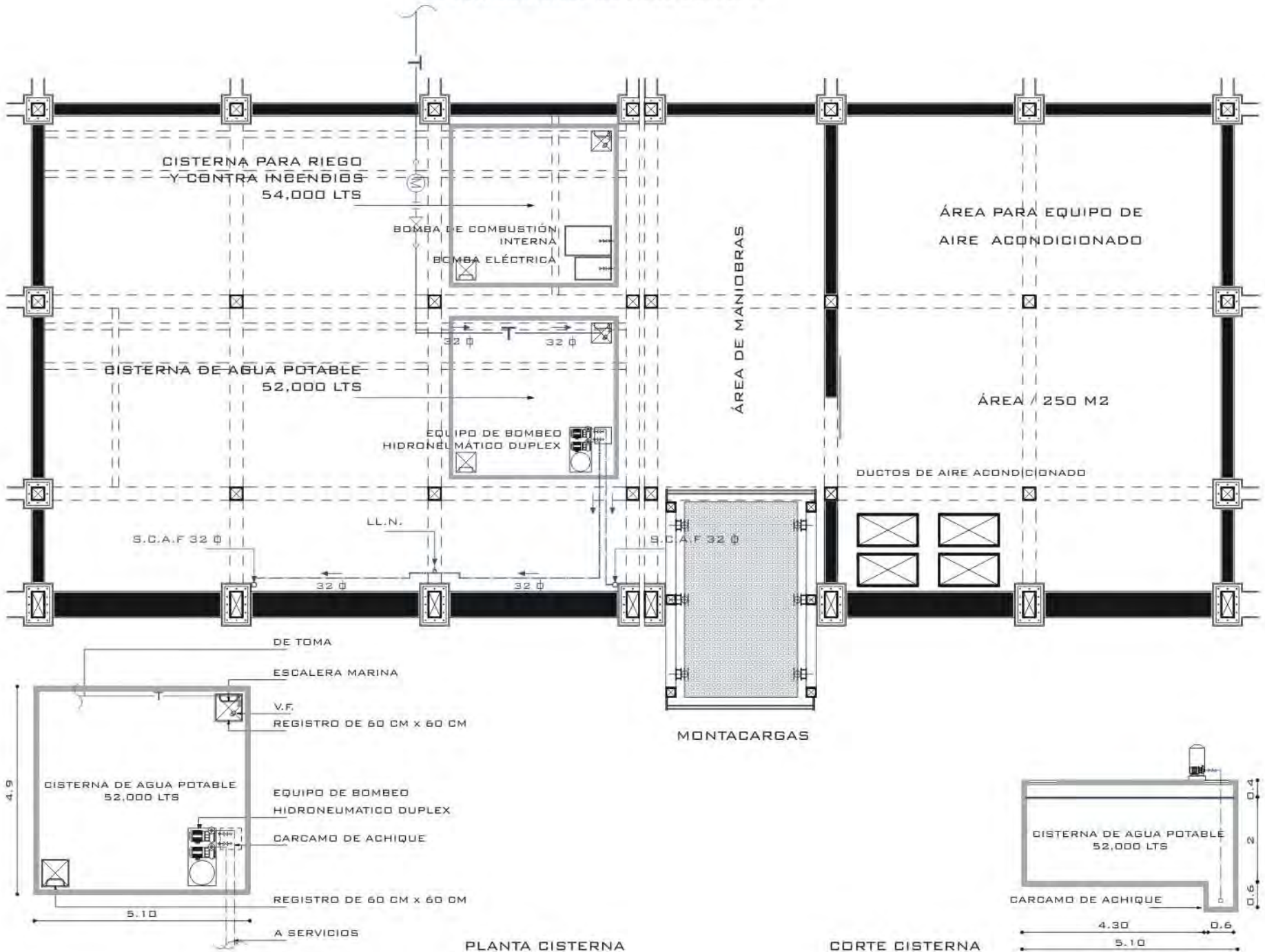
PLACA DE POLYCARBONATO
CELULAR DE 95 CM DE ANCHO X
9,50 M DE LARGO Y 2 CM DE
ESPESOR, COLOR CRISTAL.

COLUMNA DE BASE RECTANGULAR
DE 95 CM DE ANCHO, ELABORADA
MEDIANTE PERFILES DE ACERO
ESTRUCTURAL A-36 DE FY= 2530 KG
/ CM2 DE 1 1/4" DE ESPESOR

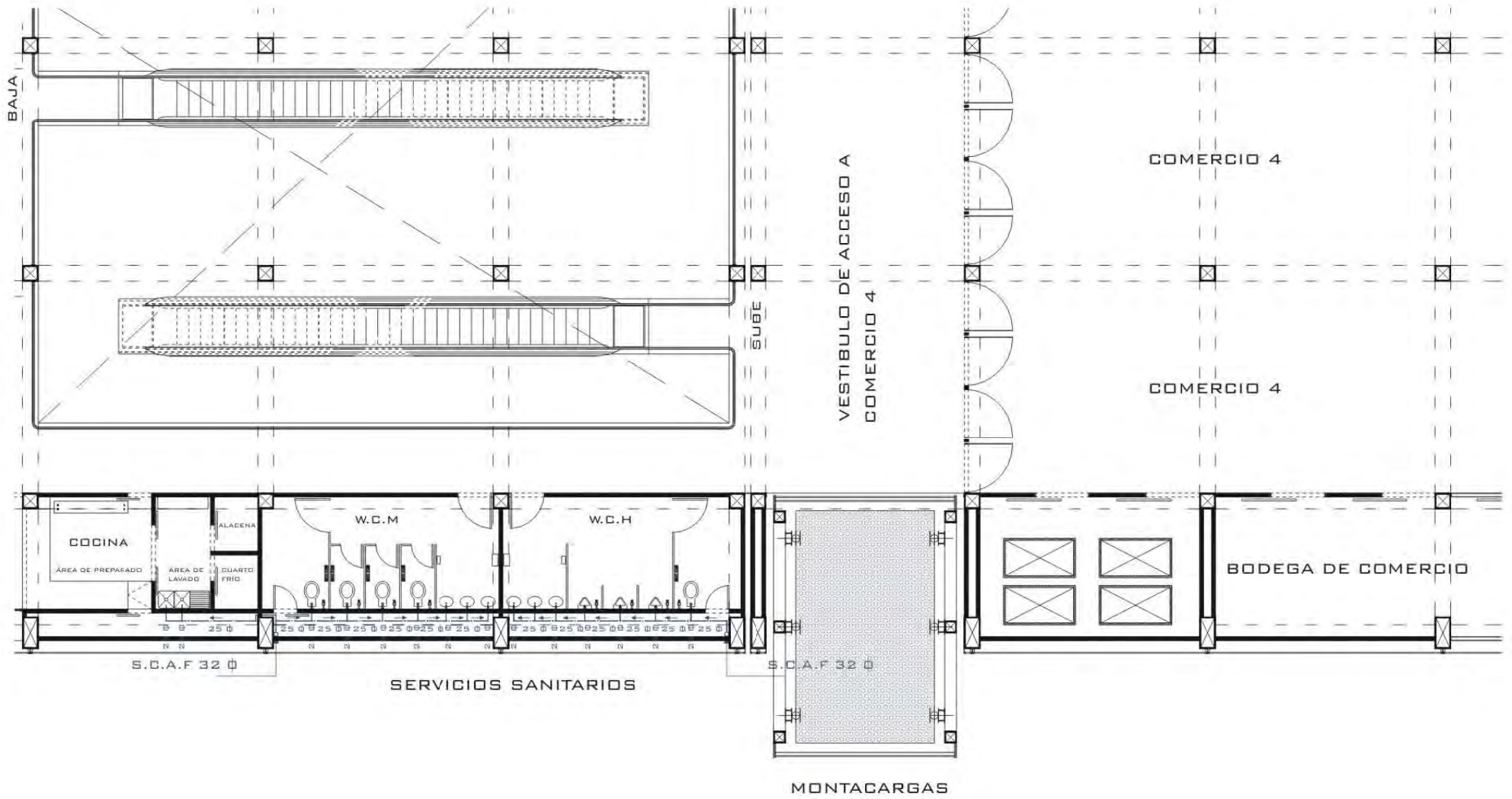
CRITERIO DE INSTALACIÓN HIDRÁULICA V1



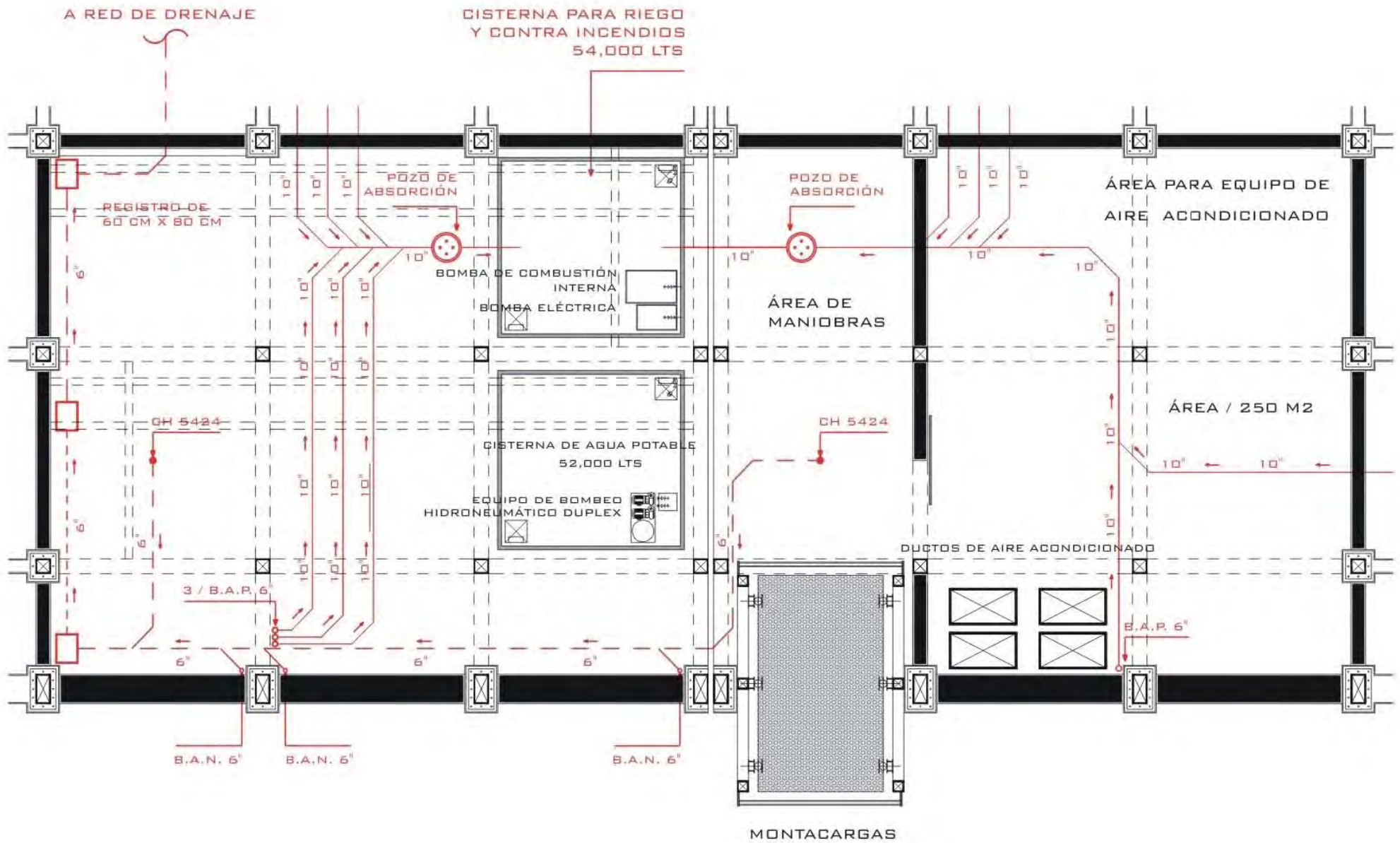
DE RED MUNICIPAL DE AGUA POTABLE



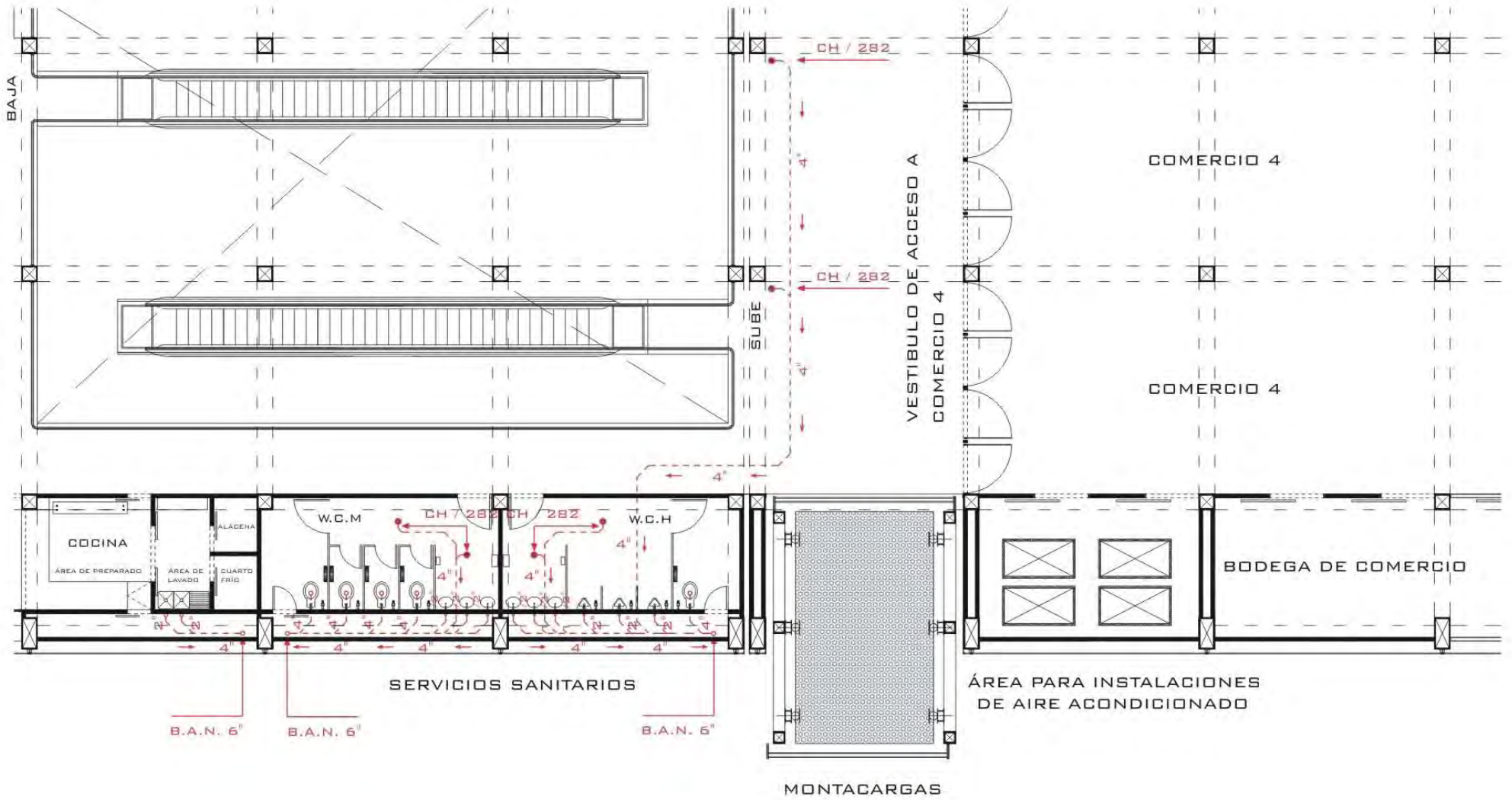
CRITERIO DE INSTALACIÓN HIDRÁULICA V1



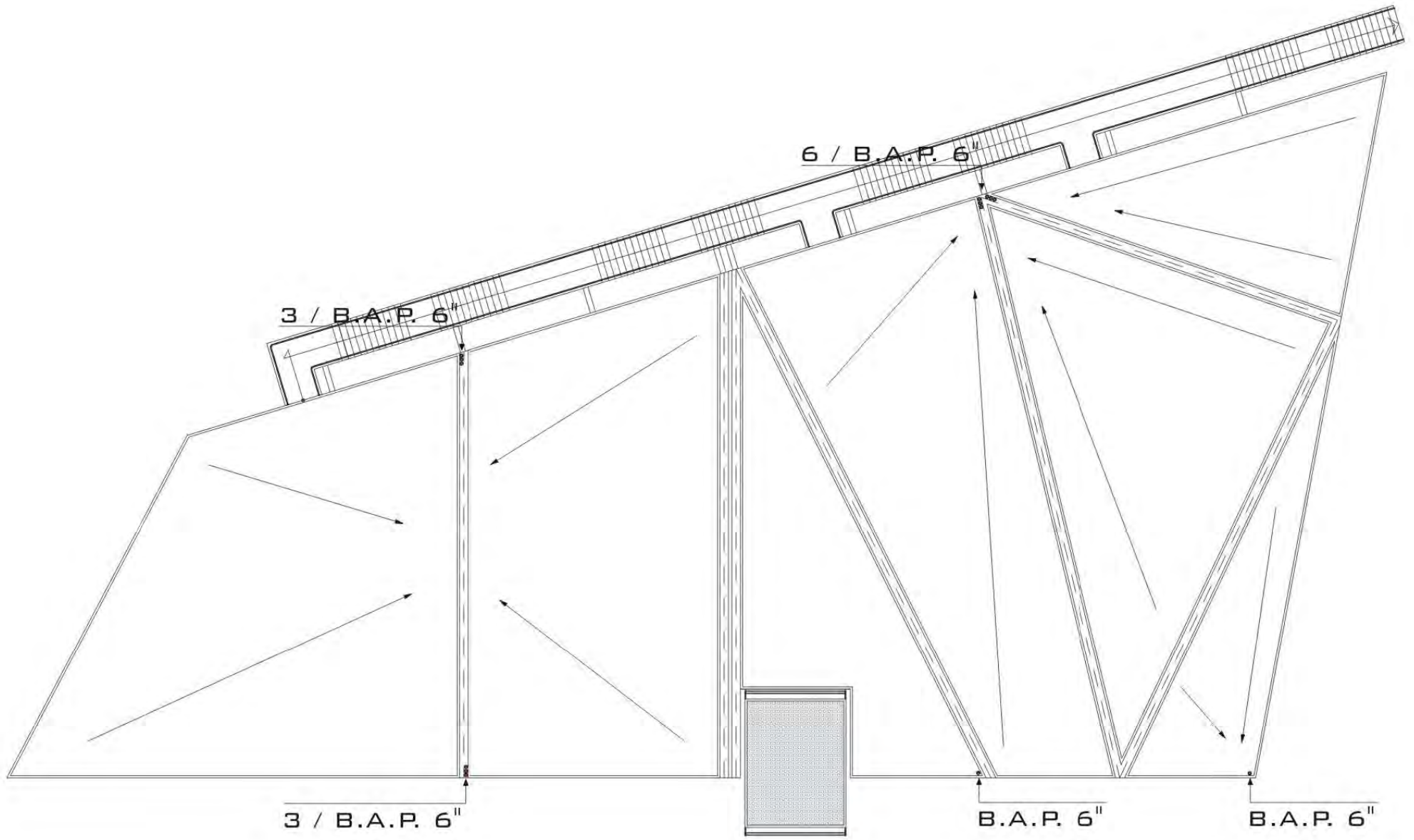
CRITERIO DE INSTALACIÓN HIDRÁULICA V1



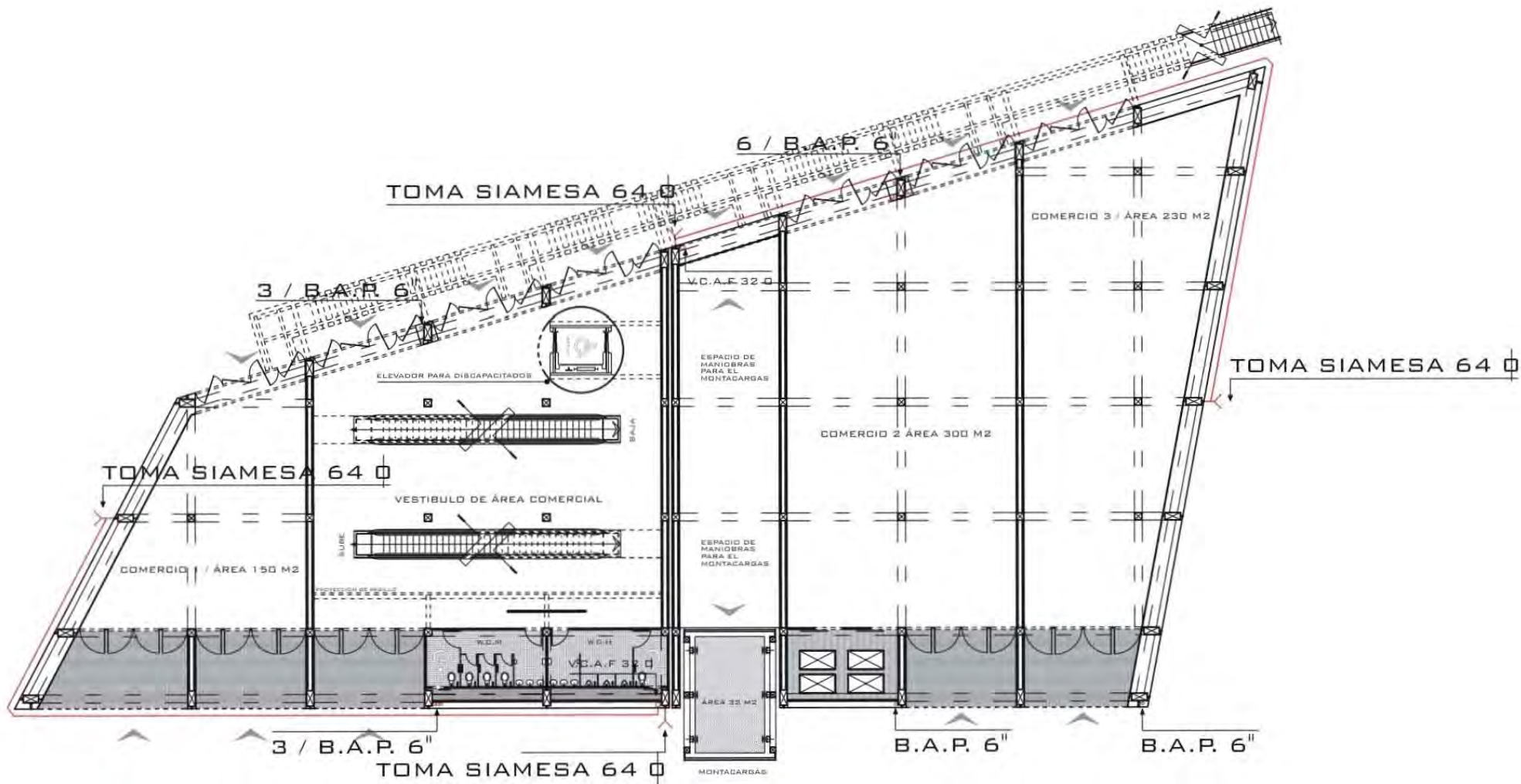
CRITERIO DE INSTALACIÓN SANITARIA V1



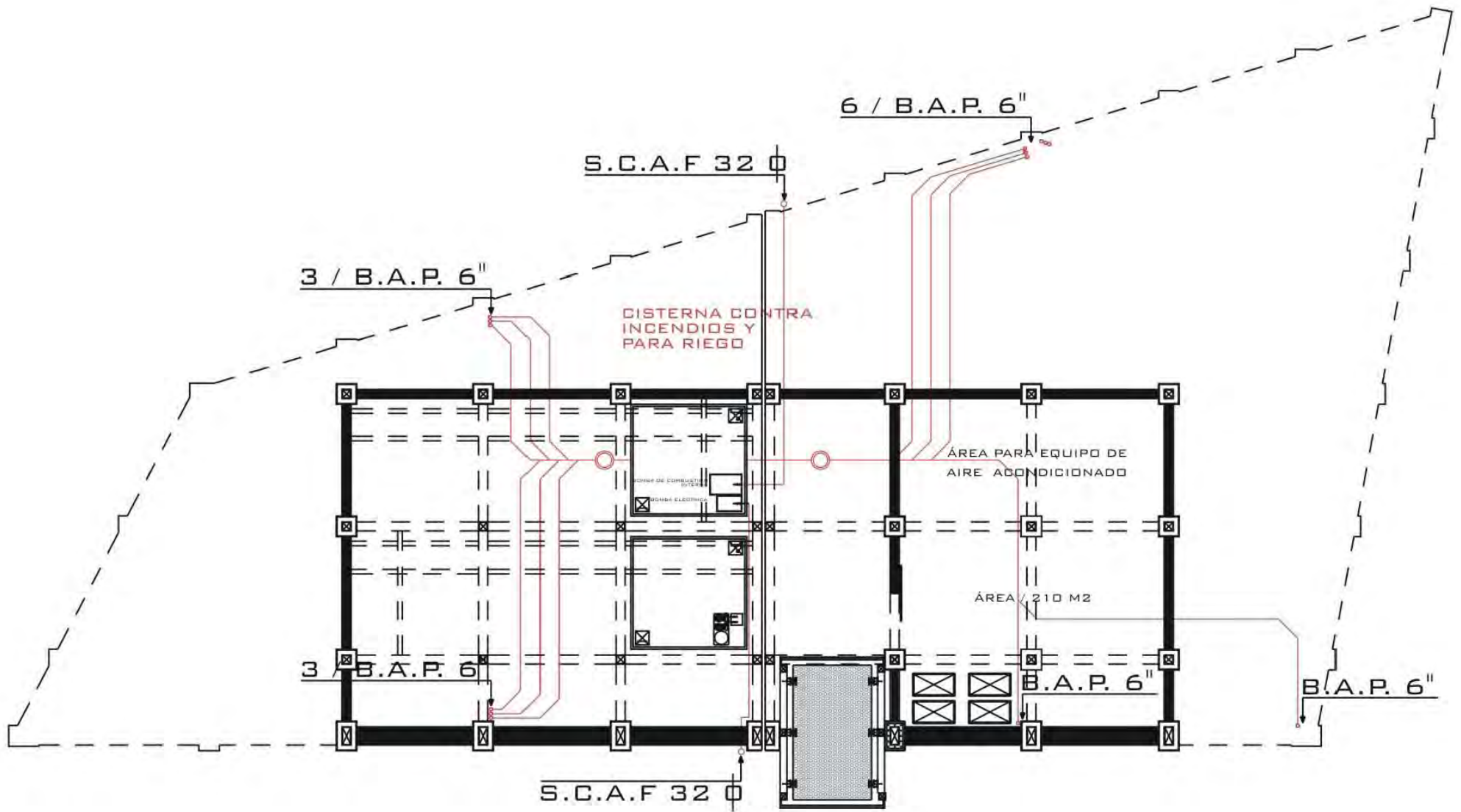
CRITERIO DE INSTALACIÓN SANITARIA V1



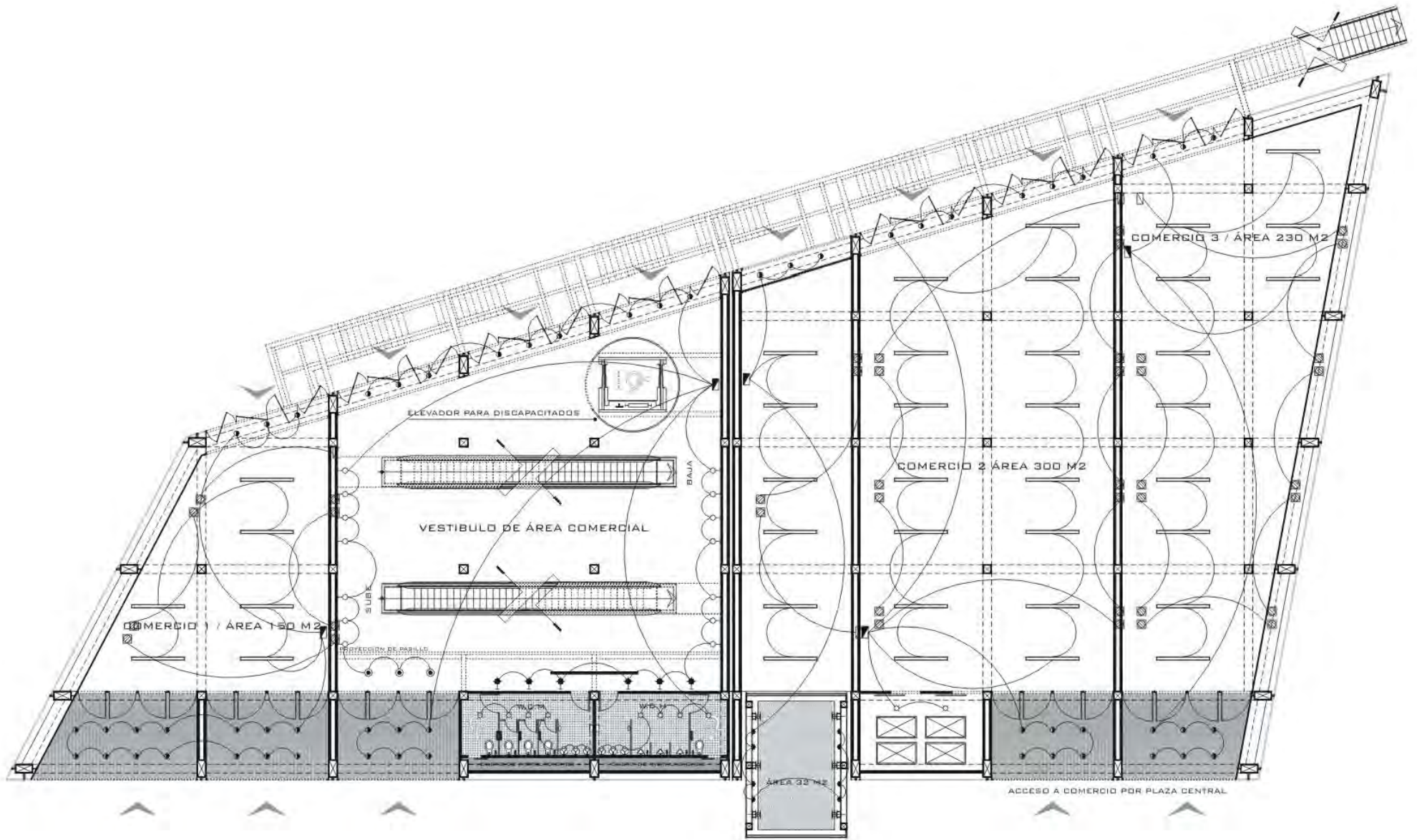
CRITERIO DE INSTALACIÓN SANITARIA V1



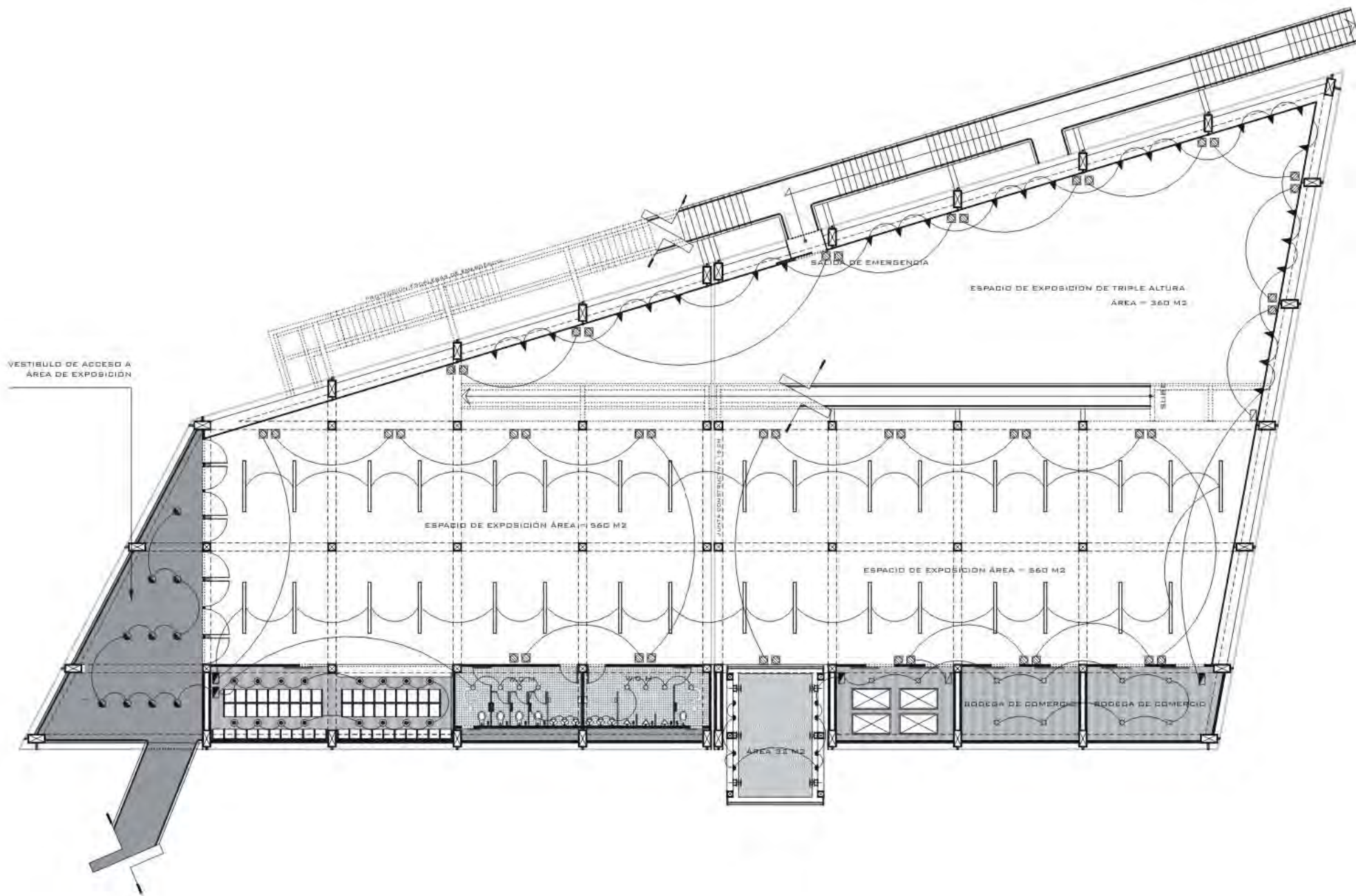
CRITERIO DE INSTALACIÓN SANITARIA V1



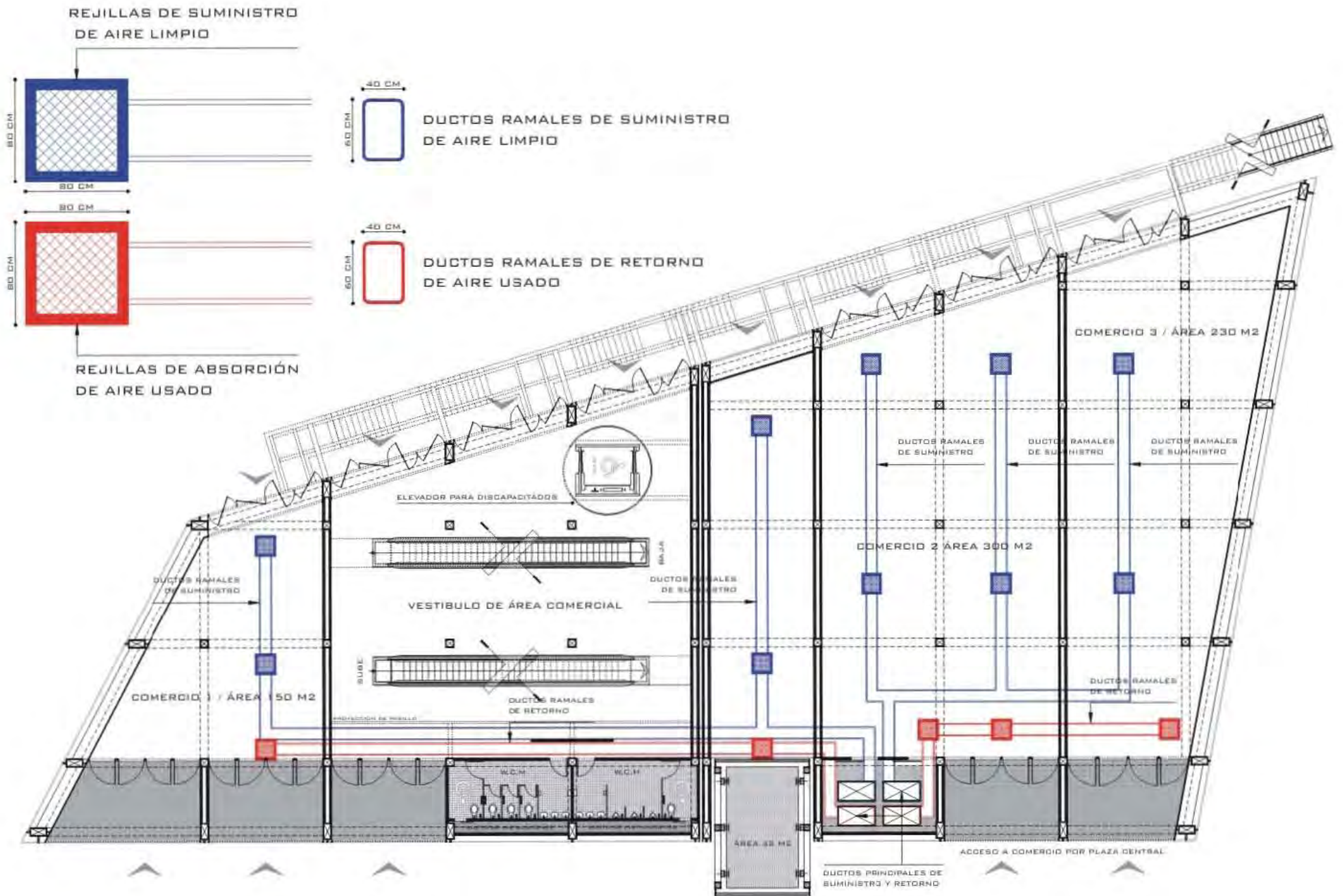
CRITERIO DE INSTALACIÓN SANITARIA V1



CRITERIO DE INSTALACIÓN ELÉCTRICA V1



CRITERIO DE INSTALACIÓN ELÉCTRICA V1



CRITERIO DE INSTALACIÓN DE AIRE ACONDICIONADO V1

14.5.12 / IMÁGENES DEL VOLUMEN UNO

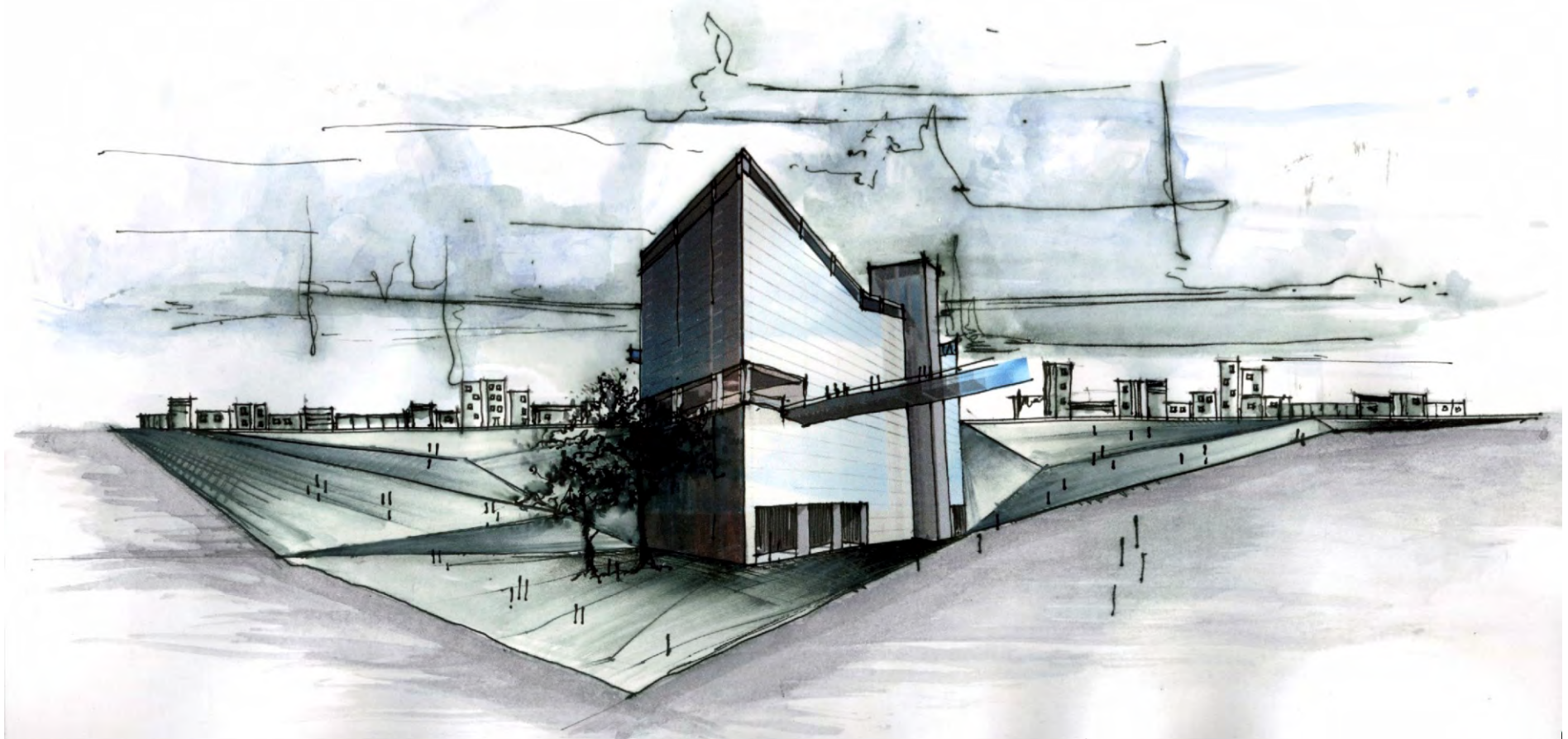


IMAGEN 01 / VISTA DEL VOLUMEN 1 DENTRO DEL CONJUNTO

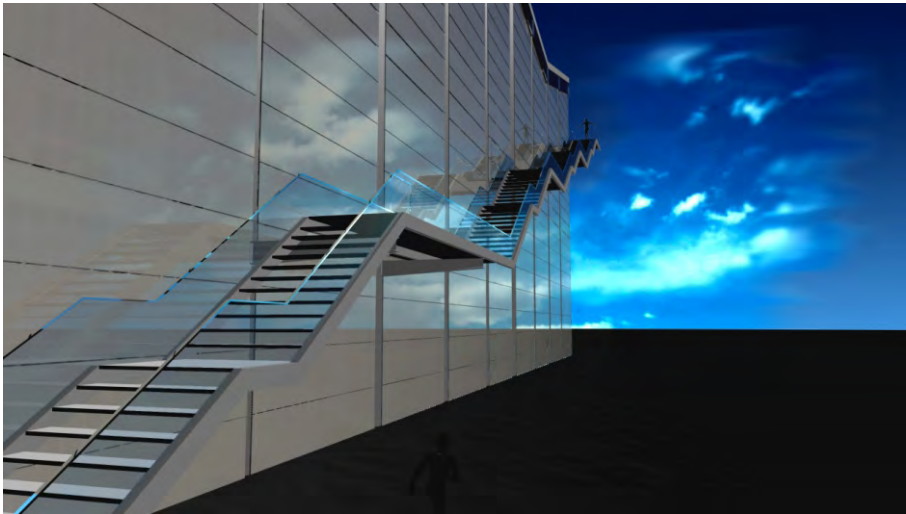


IMAGEN 02 / ACERCAMIENTO A LA FACHADA OESTE, DONDE SE ENCUENTRA LA ESCALERA DE EMERGENCIA.

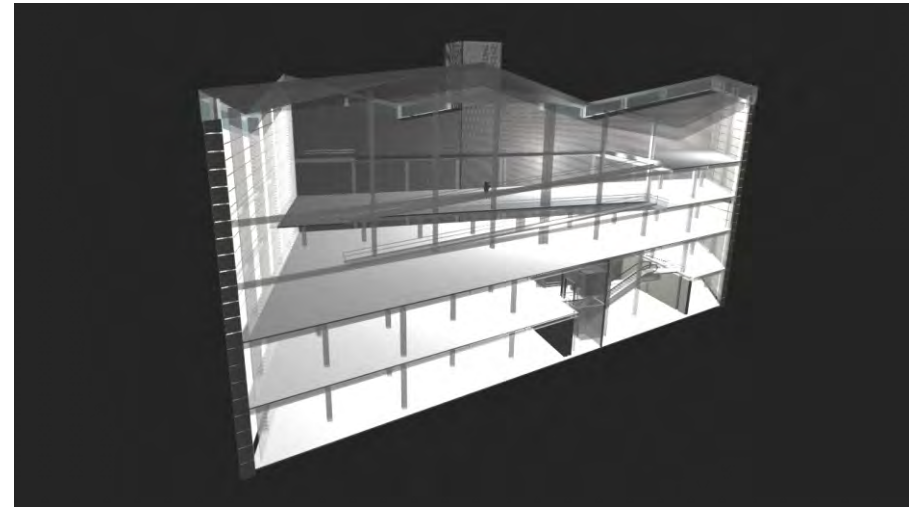


IMAGEN 04 / SECCIÓN DEL VOLUMEN DONDE SE APRECIAN LOS DOS PRIMEROS NIVELES DE ÁREA COMERCIAL Y LOS TRES ÚLTIMOS NIVELES DE ESPACIO DE EXPOSICIÓN.

IMAGEN 03 / ACERCAMIENTO A LA FACHADA ESTE, DONDE SE UBICA EL ACCESO AL ÁREA COMERCIAL

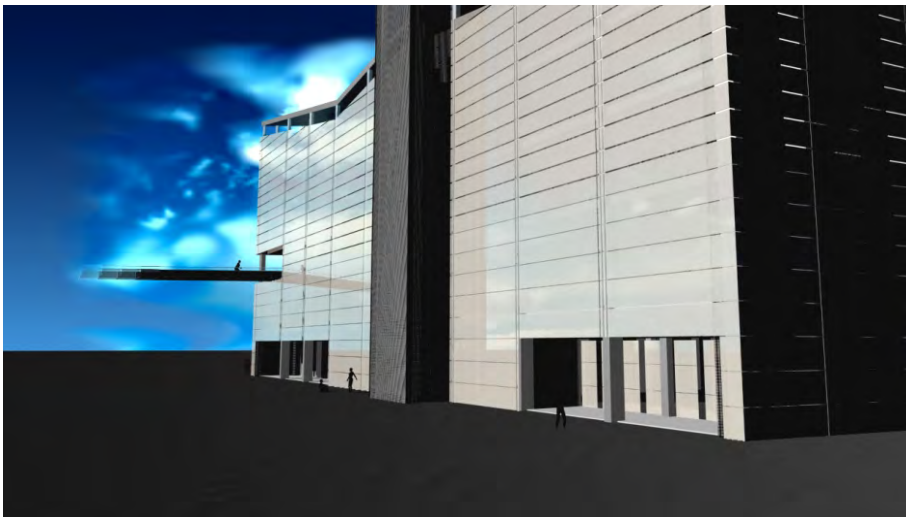
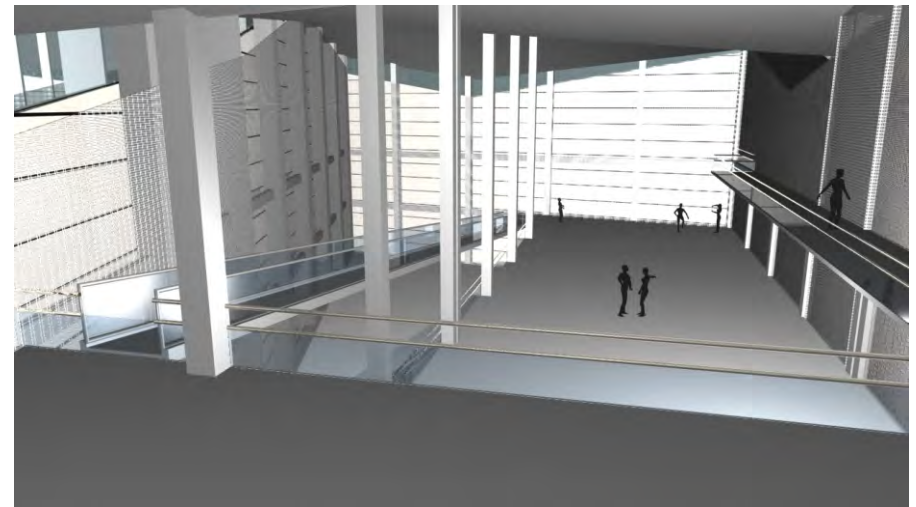
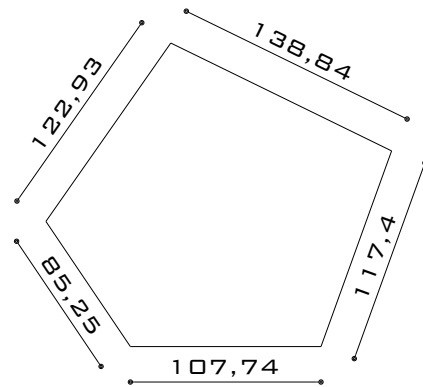


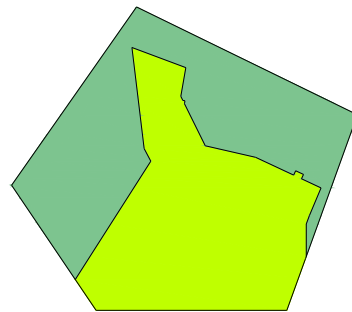
IMAGEN 05 / VISTA INTERIOR DEL ESPACIO DE EXPOSICIÓN, DESDE EL NIVEL +5.90 M DE DONDE SE APRECIAN LAS DOBLES Y TRIPLES ALTURAS QUE SE MANEJARON EN ÉSTA ÁREA.



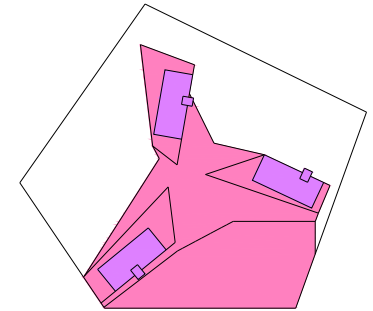
14.6 / PRESUPUESTO GENERAL DEL PROYECTO



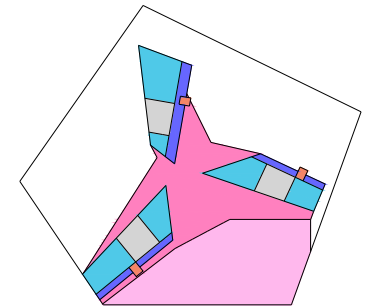
TERRENO	M2	COSTO	SUBTOTAL
TERRENO	22,224	\$ 13,000	\$ 288,912,000
TOTAL			\$ 288,912,000



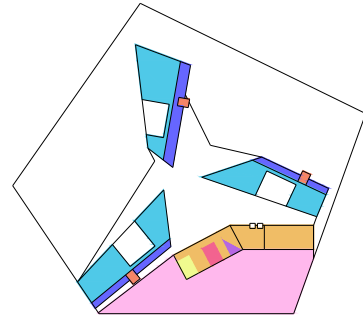
ÁREAS VERDES	M2	COSTO	SUBTOTAL
EXCAVACIÓN	143,400	\$ 5.00	\$ 717,000
EXCAVACIÓN C/AFINE	132,000	\$ 10.00	\$ 1,320,000
COLOCACIÓN DE PASTO	11,000	\$ 100.00	\$ 1,100,000
TOTAL	286,400		\$ 3,137,000



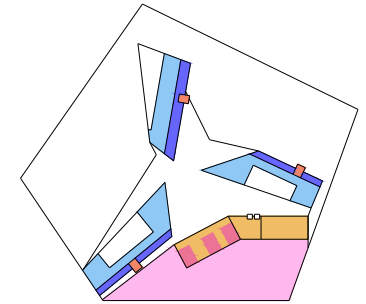
CIMENTACIÓN	M2	COSTO	SUBTOTAL
LOSA DE CIMENTACIÓN	9,400.00	\$ 900.00	\$ 8,460,000.00
CAJÓN DE CIMENTACIÓN	1,800.00	\$ 1,800.0	\$ 3,240,000.00
TOTAL	11,200		\$ 11,700,000.00



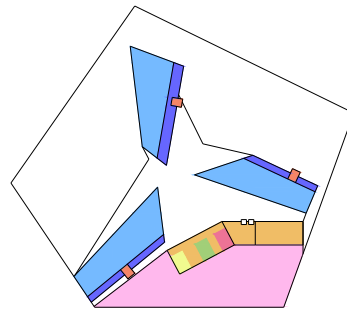
NIVEL - 12.00 M	M2	COSTO	SUBTOTAL
PLAZA CENTRAL	3,442	\$ 110	\$ 387,620
ESTACIONAMIENTO	4,040	\$ 2,800	\$ 11,312,000
ÁREA COMERCIAL	2,071	\$ 7,500	\$ 15,532,500
ÁREA VESTÍBULOS	893	\$ 6,300	\$ 5,625,000
MONTACARGAS	3/M	\$ 3,500,000	\$ 10,500,000
ÁREA BLOQUE SERVICIOS	697	\$ 8,200	\$ 5,715,000
ESCALERAS	3/E	\$ 695,000	\$ 2,085,000
TOTAL	11,143		\$ 51,149,420



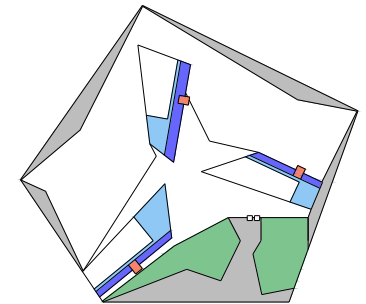
NIVEL - 7.05 M	M2	COSTO	SUBTOTAL
ESTACIONAMIENTO	2,930	\$ 3,700	\$ 10,841,000
ÁREA COMERCIAL	2,180	\$ 7,500	\$ 16,350,000
ÁREA BLOQUE SERVICIOS	697	\$ 8,200	\$ 5,715,000
OFICINAS ADM.	904	\$ 7,500	\$ 6,780,000
MEDIATECA	80	\$ 7,500	\$ 600,000
TALLER MUSEOGRÁFICO	80	\$ 7,500	\$ 600,000
TAQUILLA	40	\$ 7,500	\$ 300,000
TOTAL	6,911		\$ 41,186,000



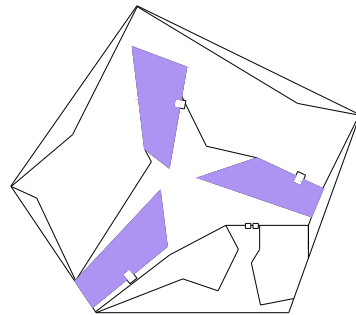
NIVEL + 1.90 M	M2	COSTO	SUBTOTAL
ESTACIONAMIENTO	2,930	\$ 3,700	\$ 10,841,000
ÁREA DE EXPOSICIÓN	1,795	\$ 10,000	\$ 17,950,000
ÁREA BLOQUE SERVICIOS	697	\$ 8,200	\$ 5,715,000
OFICINAS ADM.	904	\$ 7,500	\$ 6,780,000
3 TALLERES	240	\$ 7,500	\$ 1,800,000
TOTAL	6,566		\$ 43,086,000



NIVEL - 2.10 M	M2	COSTO	SUBTOTAL
ESTACIONAMIENTO	2,930	\$ 3,700	\$ 10,841,000
ÁREA EXPOSICIÓN	2,960	\$ 10,000	\$ 29,600,000
ÁREA BLOQUE SERVICIOS	697	\$ 8,200	\$ 5,715,000
OFICINAS ADM.	904	\$ 7,500	\$ 6,780,000
MEDIATECA	80	\$ 7,500	\$ 600,000
TALLER MUSEOGRÁFICO	80	\$ 7,500	\$ 600,000
TALLER	80	\$ 7,500	\$ 600,000
TOTAL	7,731		\$ 54,736,000



NIVEL + 5.90 M	M2	COSTO	SUBTOTAL
ÁREA DE EXPOSICIÓN	979	\$ 10,000	\$ 9,790,000
ÁREA BLOQUE SERVICIOS	697	\$ 8,200	\$ 5,715,000
PLAZAS DE ACCESO	4,560	\$ 900	\$ 4,104,000
TALUDES C/AFINE	6,990	\$ 10	\$ 69,900
TALUDES C/PASTO	2,330	\$ 100	\$ 233,000
TOTAL	15,556		\$ 19,911,900



NIVEL + 14.60 M	M2	COSTO	SUBTOTAL
CUBIERTA 1	1,270	\$ 5,500	\$ 6,985,000
CUBIERTA 2	1,321	\$ 5,500	\$ 7,265,500
CUBIERTA 3	1,061	\$ 5,500	\$ 5,835,500
TOTAL	3,652		\$ 20,086,000

CIFRAS GENERALES

NIVELES	M2 X NIVEL	SUBTOTAL
COSTO TERRENO	22,224	\$ 288,912,000
TRABAJO EN TALUDES	286,400 M3	\$ 3,137,000
CIMENTACIÓN	11,200	\$ 11,700,000
NIVEL - 12.00 M	11,143	\$ 51,149,420
NIVEL - 7.05 M	6,911	\$ 41,186,000
NIVEL - 2.10 M	7,731	\$ 54,736,000
NIVEL + 1.90 M	6,566	\$ 43,086,000
NIVEL + 5.90 M	15,556	\$ 19,911,000
NIVEL + 14.60 M APROX.	3,652	\$ 20,086,000

COSTO DEL TERRENO	\$ 288,912,000
COSTO DEL PROYECTO	\$ 244,992,320

TOTAL	\$ 533,904,320
--------------	-----------------------

M2 CONSTRUIDOS	62, 559
COSTO DEL M2 DE CONSTRUCCIÓN	\$ 8,535

PAGO DEL 5% AL 10% DEL COSTO TOTAL DE LA OBRA PARA EL EN ESTE CASO 6% DE \$ 533,904,320	\$ 32,134,260
--	----------------------

BIBLIOGRAFÍA
 COST REPORTS BY BIMSA. COSTOS DE CONSTRUCCIÓN, EDIFICACIÓN.
 NUM. 311, FEBRERO 2005

CAPÍTULO 15

CONCLUSIÓN

Durante la elaboración de una Tesis Profesional los alumnos hacemos uso de los conocimientos adquiridos a lo largo de la carrera, para llevar a cabo un último Proyecto que demuestre nuestra capacidad para desempeñarnos en la vida profesional.

Es muy importante, que como arquitectos formados en un lugar tan complejo como la Ciudad de Mexico, además de los conocimientos necesarios para la solución de problemas durante la elaboración de un Proyecto; procuremos una actitud propositiva con la que se generen proyectos que enriquezcan y beneficien el desarrollo de la Ciudad.

El arte de instalación es una tendencia artística multidisciplinaria de nuestro tiempo, que requiere espacios especializados para su exposición; espacios de gran tamaño, de estructura regular y donde las características faciliten los montajes. Aunque en la ciudad de México existen varios museos, como el LAA [Laboratorio de Arte Alameda] donde se llevan a cabo estas instalaciones, no son espacios creados especialmente para su desarrollo.

El arte de instalación es un arte último, es la expresión artística actual, y esta Tesis es la oportunidad para proponer la existencia de un “Centro de Último Arte” creado exclusivamente para Instalaciones

Si en la ciudad existiera este centro de expresión artística, México tendría un espacio para la exhibición, fomento y difusión de este género, los artistas mexicanos no tendrían que exponer su obra en otros países y México sería un espacio abierto al intercambio de Instalaciones y obras de gran formato con otras entidades.

La unión del plan maestro del WTC con la propuesta del espacio de exposición favorecería al conjunto, existiría un gran movimiento recreativo, cultural y comercial que enriquecería las posibilidades de acción de la zona y finalmente terminaría la larga historia de incertidumbre de este importante terreno.

A lo largo de la carrera se aprenden varios conceptos que son muy importantes para el desempeño de la Arquitectura; pero quisiera destacar tres de ellos que fueron fundamentales para sacar adelante este proyecto:

El primero es siempre buscar el beneficio y el enriquecimiento de la calidad de vida de las personas que se puedan ver afectadas por la existencia de un proyecto.

Segundo, que el proyecto se adapte al sitio, que corresponda a las características y la dinámica de la zona, de manera que no pueda estar en otro sitio más que ese.

Y por último que el proyecto parezca y funcione como lo que es.



IMAGEN 06 / VISTA DEL CONJUNTO (IMAGEN CONCLUSIÓN)

BIBLIOGRAFÍA

Libros

De Micheli, Mario. Las Vanguardias artísticas del siglo XX. Alianza editores.

Spector, Nancy et al. CREAM 3 - Contemporary Art in Culture. Phaidon Press, 2003. ISBN 0-7148-4311-3

Burkhard Riemschneider, Uta Groesenick. Arte de Hoy. Taschen, 2003. ISBN 3-8228-5522-7

Lynton, Norbert. The Story of Modern Art. Phaidon Press, 2001. ISBN 0-7148-2422-4

Aguirre, J.A. Arte último. Julio Cerezo, Madrid

Alcolea, S. Historia del Arte. Tomo VII. Caroggio, 1984.

Amery Colin, A. Celebration of Art & Architectura. Sainsbury Wing, N. G. Londres, 1991

Baldus, L. J.P. Kleihues. The Museum projects. Rizzolo, 1989

Bazin, Germain. El tiempo de los Museos. Daimon, 1969

Benevolo. Historia de la Arquitectura Moderna. Gustavo Gili, 1987.

Benthall, J. Ciencia y Tecnología en el Arte de Hoy. Thames & Hudson, Londres, 1972.

Bertrán, M. Teoría del Museo. Separate de Cesarauguste, 1971-1972.

Blaser, W. Mies van der Rhohe. Gustavo Gili, 1980.

Boissiere, Oliver. Frank Gehry: Vitra Desing Museum. Thames and Hudson. Londres, 1990.

Brawne, M. The New Museum: Architecture and display. Praeger, 1965.

Guggenheim, P. Una vida para el Arte. Parsifal Ediciones, 1990.

Fleig, K. Alvar Aalto. Artemis Zurich, 1984.

Lebel, R. Marcel Duchamp. Trianon Press. Paris 1959

Montaner, Josep Ma. Museos para el nuevo Siglo. Gustavo Gili, Barcelona, 1994

Rico, Juan Carlos . Montaje de Exposiciones: museos, arquitectura, arte. Silex, España, 1996

Simón Arnal, Luis; Betancourt Suárez, Max. Reglamento de Construcciones para el Distrito Federal. Trillas, sexta impresión septiembre 2004.

Revistas

Architectural Record

Arquitectura. Museos & Ciudades

Arquitectura Viva

Arts and Arquitectura

Arts and Artist

Art Forum

El Croquis

Fotografías

La mayoría de las imágenes del documento son pertenecientes a los libros y revistas aquí mencionados. Las imágenes de la maqueta, fueron tomadas por la autora de esta Tesis.

www.google.com