



Universidad Nacional Autónoma de México  
Escuela Nacional de Artes Plásticas  
Posgrado en Artes Visuales

Análisis semiótico del color  
en el proceso comunicativo del museo.  
Estudio de caso: Museo Frida Kahlo.

Tesis que para obtener el grado de  
Maestra en Artes Visuales con orientación en  
Comunicación y Diseño Gráfico

Presenta

Laura Elena Segura Velázquez

Directora de Tesis

Dra. Luz del Carmen Vilchis Esquivel

México, D.F., Junio 2009





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.

# *Agradecimientos*

*Agradezco las facilidades otorgadas para desarrollar esta investigación y realizar las tomas fotográficas en el museo Frida Kahlo a*

*Banco de México, Fiduciario en el Fideicomiso relativo a los Museos Diego Rivera y Frida Kahlo.*

*Lic. Carlos Phillips Olmedo,  
director del museo Frida Kahlo.*

*A la Dra. Luz del Carmen Vilchis Esquivel  
por sus enseñanzas, invaluable apoyo y gran ejemplo.*

*A mi Madre*

*A Marcos, amor de mi vida, por compartir e iluminar este camino*

*A todas las personas que me han apoyado*

*Muchas gracias*

---

# Índice

## INTRODUCCIÓN

### CAPÍTULO 1 EL MUSEO Y EL PROCESO COMUNICATIVO

1.1 Aspectos generales del museo.	
1.1.1 Antecedentes.	9
1.1.2 Concepto.	14
1.1.3 Elementos constitutivos.	
1.1.3.1 Contenido.	16
1.1.3.2 Continente.	17
1.1.3.3 Público.	19
1.1.4 Tipologías museísticas.	
1.1.4.1 Nivel disciplinar.	23
1.1.4.2 Densificación objetual.	27
1.1.4.3 Fuente de financiamiento.	31
1.1.4.4 Nuevas tipologías.	34
1.2 Panorama conceptual del proceso comunicativo en el museo.	
1.2.1 Concepto.	41
1.2.2 Modelos de procesos de comunicación.	43
1.2.3 Sistemas de comunicación: comunicación natural y de masas.	47
1.2.4 Clasificación comunicacional: museos fríos y calientes.	49

### CAPÍTULO 2 SIGNO Y COLOR

2.1 Determinantes del signo.	
2.1.1 Concepto.	52
2.1.2 Características.	54
2.1.3 Dimensiones.	55
2.1.4 Taxonomía.	56
2.2 La semiótica del museo	
2.2.1 El museo como signo.	59
2.2.2 Los elementos constitutivos del museo en el proceso semiótico.	61
2.3 Fundamentos del color	
2.3.1 Campos de análisis	63

2.3.2 Aspecto físico.	
2.3.2.1 Concepto de color.	65
2.3.2.2 Características.	67
2.3.2.3 Teoría del color.	69
2.3.2.4 Síntesis aditiva.	71
2.3.2.5 Síntesis sustractiva.	73
2.3.2.6 Círculo cromático.	75
2.3.2.7 Armonía y contraste.	77
2.3.2.8 Escalas cromáticas.	80
2.3.3 Aspecto fisiológico.	
2.3.3.1 El proceso de la visión.	83
2.3.3.2 El espectador.	85
2.3.3.3 Características del objeto.	88
2.3.3.4 La iluminación.	90
2.3.4 Aspecto psicológico. Temperatura y dinámica.	92
2.3.5 Aspecto semántico.	
2.3.5.1 Simbolismo del color.	95
2.3.5.2 El color en las culturas prehispánicas.	100
2.3.5.3 La Escuela Mexicana de Pintura.	104

### **CAPÍTULO 3 ESTUDIO DE CASO: MUSEO FRIDA KAHLO**

3.1 Generalidades del museo Frida Kahlo.	
3.1.1 Antecedentes.	107
3.1.2 Ubicación.	109
3.1.3 Características.	
3.1.3.1 Continente.	110
3.1.3.2 Contenido.	116
3.1.3.3 Público.	123
3.1.3.4 Fuente de financiamiento.	125
3.2 Análisis del esquema cromático.	
3.2.1 Esquema de color.	126
3.2.2 Color y continente	135
3.2.3 Color y contenido.	145
3.2.4 Color y público.	146

**CONCLUSIONES** 153

**GLOSARIO** 155

**ANEXOS** 161

- A. Museología y museografía.
- B. La nueva museología.
- C. Elementos de comunicación.
- D. Semblanza de la vida y obra de Frida Kahlo.
- E. Coyoacán.

**BIBLIOGRAFÍA** 175

---

# *Introducción*

Esta investigación fundamenta su razón de ser en el hecho de que el color es uno de los elementos principales de la comunicación visual y profundizar en su estudio redonda en su correcta aplicación y eficacia en el proceso comunicativo.

Sabemos que el color es un tema amplio, pues comprende aspectos físicos, químicos, fisiológicos, psicológicos, estéticos, entre otros; y a pesar de su importancia, son pocos los estudios realizados para conocer las funciones que desempeña como signo, el código que lo rige y la formación de los significados.

Ahora bien, este análisis se enfoca en la Museografía, disciplina creadora de una ambientación, mobiliario, distribución de espacios, instalación lumínica y expositora de signos plásticos, técnicos y estéticos característicos de su contexto histórico, cuyo objeto propio y específico, el museo, es el medio para examinar cómo actúa el color, qué papel ejerce en la comunicación, de qué manera y por qué se hace uso de él para transmitir información y significados, cómo se relaciona con los demás elementos, por citar algunas preguntas al respecto.

El sustento teórico de nuestra investigación se apoya en la concepción académica o tradicional de museo, que plantea Aurora León en su libro *El museo: teoría, praxis y utopía*, esta visión lo concibe como una institución integrada por tres elementos esenciales: contenido, continente, y público; sin embargo, integramos algunos datos de su contraparte, la nueva museología que nos permitirá conocer y comprender otras características y funciones que realizan muchos museos, las cuales no debemos ignorar.

El trabajo consta de tres capítulos:

En el *capítulo uno* explicamos los aspectos generales del museo (antecedentes, concepto, elementos constitutivos y tipologías), así como un panorama conceptual del proceso comunicativo en el museo, lo que nos permite identificarlo como una estructura comunicacional que ‘alberga’ signos. No obstante, los signos albergados también forman parte de un

proceso de significación, por ello nos apoyamos en la Semiótica (la ciencia de los signos) para desarrollar en el *capítulo dos* las determinantes del signo, es decir, el concepto, las características, las dimensiones del proceso semiótico o semiosis y la taxonomía del signo. Asimismo describimos en la semiótica del museo, a éste como un signo y las relaciones que otros signos como el contenido, el continente y el público establecen entre sí. También presentamos en este capítulo los fundamentos del color desde dos campos de análisis: el objetivo, descrito por su aspecto físico y fisiológico, y el subjetivo, integrado por su aspecto psicológico y semántico. Esta división nos permitirá estudiar y comprender mejor el vasto campo de acción del elemento central de esta investigación.

Por su parte, el *capítulo tres* constituye nuestro estudio de caso, el museo Frida Kahlo. Un signo que alberga a otros signos y con los cuales interactúa dando origen a diversas relaciones o dimensiones (sintáctica, semántica y pragmática). Examinamos cada matiz que integra al esquema cromático del museo y presentamos fotografías, que constituyen la referencia visual, que nos permitirán analizar el esquema cromático del museo. Es importante mencionar que realizamos estas tomas fotográficas en el año de 2003. Asimismo, estudiamos la dimensión pragmática del color con los intérpretes<sup>1</sup> (visitantes) por medio de información obtenida de una encuesta realizada a 120 personas seleccionadas al azar el sábado 2 y miércoles 6 de agosto de 2003 al finalizar el recorrido del museo.

Por último, presentamos las conclusiones, el glosario, los anexos (integrados por los orígenes y concepto de la museología y la museografía; las características de la nueva museología; los elementos de comunicación, la semblanza de la vida y obra de Frida Kahlo y una síntesis del origen e importancia de Coyoacán, lugar donde se encuentra el museo) y la bibliografía.

1. Stuart afirma que “toda la raza humana es, y siempre ha sido intérprete. Esto es una ley de su naturaleza racional, inteligente y comunicativa”, citado por M.S. Ferry en *Hermeneútica*, p. 19.

# *Capítulo 1*

---

## *El museo y el proceso comunicativo*

# 1.1 ASPECTOS GENERALES DEL MUSEO

## 1.1.1 ANTECEDENTES

Existen diversas concepciones acerca del origen y desarrollo del museo; algunas se fundamentan en posiciones antropológicas, etnológicas o sociológicas; por ejemplo, Kenneth Hudson, uno de los autores que ha estudiado con mayor profundidad la historia de los museos a partir del enfoque sociológico, menciona que “(...)en la actualidad todos los museos, sean del tipo que sean, son, en mayor medida, museos de historia social, en el sentido de que todo lo que poseen o exponen tiene implicaciones sociales”.<sup>2</sup> Mientras que otras nociones establecen su discurso en la evolución técnico-museográfica o en el carácter instrumental y didáctico que conlleva en sí la institución museística.

Por nuestra parte, tomamos como punto de partida la concepción histórico-objetiva desarrollada por Germain Bazin en la obra *El tiempo de los museos*, de la cual hemos elaborado una síntesis, en este planteamiento se explica que el origen y evolución del museo están íntimamente ligados a la propia historia humana, en particular, al afán que el hombre de todos los tiempos, culturas y lugares ha sentido de acumular los más diversos objetos y preservarlos para el futuro. Asimismo, a este deseo se le ha relacionado con factores como los de la propia subsistencia, curiosidad y admiración por lo raro, bello o misterioso; siendo lo místico y religioso, sobre todo esto último, predominantes en la mayor parte de las piezas.

Si bien, el hábito del coleccionismo se remonta a épocas y situaciones anteriores y distintas de la griega, a la Prehistoria incluso, el determinante de la concepción de Bazin inicia en Grecia, principalmente a partir del helenismo, siglo III a.C., la civilización que convirtió casi en obsesión sagrada su avidez por reunir y conservar, en templos y otros edificios, objetos de la creación humana, especialmente artísticos. Motivo por el cual, hoy en día muchos de los términos empleados en la época helénica continúan siendo válidos para expresar diferentes tipologías o especiali-

2. Hudson, Kenneth; «El museo como centro social», *Letra Internacional*, Madrid, 15/16, otoño/invierno 1989 [73-76], pág. 75; citado por Luis Alonso Fernández en *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo*, p. 78.

dades del museo y otros conservan su identificación originaria, como veremos más adelante, consolidados estos conceptos por Roma, además de museo, entre los más significativos están pinacoteca, dactiloteca, gliptoteca y tesoros.

En Grecia se denominaba *museion* a un centro cultural donde fraternizaban artistas, poetas y sabios en una especie de cooperación intelectual; contaba con un observatorio, salas de reunión, laboratorios, jardines zoológicos y botánicos y biblioteca. No comprendía colecciones artísticas era, más bien, un lugar de cultivo del intelecto donde se consideraba a la naturaleza como elemento indispensable para la formación humana. Mientras que, en la *pinakothéke* (nombre que viene de *pinas*, tabla, pues los cuadros, llamados *pinakés*, se pintaban sobre madera) se guardaban las pinturas, obras de arte antiguo, estandartes, trofeos y cuantos objetos pudieran identificar o cualificar la realidad patrimonial y cultural de la *polis* (ciudad-estado de la antigua Grecia). La pinacoteca representa, por lo tanto, desde el punto de vista del origen histórico, una institución más cercana a la concepción del museo tradicional.

Los *thesaurus* (tesoros) en cambio, se formaron por la acumulación de exvotos, eran objetos más o menos lujosos de oro, plata, bronce u otra materia preciosa, e incluso cuadros, llevados por los fieles a los templos. Los sacerdotes se encargaban de la custodia y registro de las piezas. El origen de los tesoros fue de carácter religioso, el cual perdió con el tiempo ya que se relacionó más al de botín de guerra y al de gusto por la posesión privada de obras de arte.

En lo que respecta a los términos gliptoteca<sup>3</sup> (colección de piedras preciosas o semipreciosas grabadas, por extensión museo de esculturas) y dactiloteca (del griego *daktylion*, anillo, y *theke*, caja, depósito, cajita en la que se guardaban los anillos preciosos y las piedras grabadas, y también el gabinete en que se conservaban)<sup>4</sup>, utilizados en el Renacimiento, se fomentaron en el periodo neoclásico con el nacimiento del museo moderno, pero actualmente su uso es poco frecuente.

3. Madrid, Miguel Ángel; *Glosario de términos museológicos*, p. 57.

4. *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*, Tomo 17, p. 752.

Los romanos, por su parte, heredaron de los griegos la afición por el coleccionismo de obras de arte. Aunque en el caso de propietarios pudientes o ilustres (Pompeyo, Cicerón o Julio César, por ejemplo) se enorgullecieran de sus colecciones como signo externo de poder e influencia social, no sólo como manifestación de distinción personal, ornato de sus villas y amor a las artes. En otros casos, los saqueos de Siracusa (212 a.C.) y de Corintio (146 a.C.) sirvieron para llenar los templos de Roma de obras de arte griegas.

Con ello el coleccionismo inicia entre los romanos una fórmula nueva que practicarán otras culturas y países posteriormente: el coleccionismo formado con los botines de las armas victoriosas, con lo conquistado por los cónsules o con la apropiación y exportación de piezas valiosas por parte de gobernadores de las diferentes provincias romanas. Además de su producción autóctona. En Roma el coleccionismo adquirió una intensificación de su carácter ‘privado’ con relación a la etapa helenista y una dimensión rigurosamente económica, como un valor susceptible de comerciarse. A pesar de que no existió una institución específica para contener y conservar las colecciones públicas, los romanos destinaron sus palacios y villas para albergar obras originales o copias griegas, pinturas, orfebrería y piedras preciosas, propiciando al tiempo un intenso mercado del arte y gran actividad en los talleres de reproducciones.

Después del edicto de Milán en 313 la Iglesia impulsó el empleo de formas plásticas propias frente a las paganas herederas, aunque continuó con el enfoque didáctico que Roma inspiró. El coleccionismo de la Antigüedad se transformó en los llamados tesoros eclesiásticos<sup>5</sup> que adquirieron gran desarrollo en la Alta Edad Media.

Lamentablemente, el “espíritu de colección” y deseo de mostrar los bienes culturales no prevalecieron en el Medioevo, siglos V a XV, a causa de la concepción vigente del mundo: la *Weltanschauung* (filosofía teocrática medieval) que consideraba la vida humana y todas sus manifestaciones como algo secundario. De este modo, los objetos artísticos estuvieron guardados durante casi diez siglos en los monasterios y templos;

5. Hugues de Varine-Bohan habla de los llamados tesoros: primero, los *tesoros eclesiásticos*, cuando la Iglesia era el lugar de estudio y de conservación de los conocimientos humanos; después, los *tesoros reales*, en las cortes, consideradas éstas como centros de relaciones internacionales, por último, los tesoros llamados *gabinetes de curiosidades* de la gran burguesía y aristócratas ‘cultos’, que en última instancia poseían el privilegio de transmitir los conocimientos y cultura. Declaraciones a Pierre Kister, *Los museos en el mundo*, 1973, p. 10;

citado por Luis Alonso Fernández en *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo*, p. 63.

no obstante, aquéllos se limitaron, por lo general, a los legados escritos y arquetas (Arca de pequeño tamaño que se destina a diversos usos) donde reposaban. Si bien, el contacto con el Oriente, en especial con Bizancio, nunca se perdió, no tuvo la importancia e impacto que le imprimieron las Cruzadas. Pues gracias al intercambio de productos y otros modelos culturales resurgió el ansia de conocimientos de otras tierras y civilizaciones que modificó la estructura mental, filosófica y social del hombre de Occidente, lo que más tarde coadyuvó al resurgimiento de las artes y ciencias; ya que en el siglo XIII, al término de las Cruzadas, el coleccionismo se divulgó a viajeros y mercaderes. Y la introducción en Europa de productos, muchos de ellos desconocidos y novedosos, propició el surgimiento (primero, en Alemania y luego, en Francia e Italia) de las *Wunderkammer*: las cámaras de las maravillas, creadas por los grandes señores que reunieron objetos raros o maravillosos.

Durante el Renacimiento, siglos XV a XVII, el coleccionismo aumentó a raíz del redescubrimiento de la antigüedad grecorromana, el arte bizantino, el surgimiento de grandes artistas y el hallazgo de nuevas tierras. El anhelo coleccionista no sólo fue compartido por la nobleza, los dirigentes eclesiásticos y comerciantes, sino que se extendió a altos funcionarios, artistas y científicos; al mismo tiempo, la institución del mecenazgo hacía florecer el gusto por la colección, se renovó el concepto de museo confiriéndole un matiz erudito y humanista. El mecenas trataba de engrandecer su colección proporcionando al artista los medios necesarios para que trabajase a su servicio.

Suele reconocerse a la Italia del Renacimiento el mérito de haber fomentado el precedente histórico más relevante del museo moderno. En la segunda mitad del siglo XV comenzó a emplearse el término museo, con un sentido tradicional, al aplicarlo Cósimo de Médicis<sup>6</sup> a su colección de códices y curiosidades. A fines del siglo XVI las “cámaras de las maravillas”, donde se mezclaban toda clase de objetos, se denominaron gabinetes de curiosidades.

En los siglos XVIII y XIX, el espíritu enciclopedista y la concepción racionalista del mundo impulsaron el desarrollo de la investigación y la

6. Los Médicis fueron una familia noble de banqueros, mercaderes y coleccionistas, originaria de Mugello, Italia, que a partir de 1434 desempeñaron un papel importante en la historia de Florencia y Toscana, ya que en este año Cosme el Viejo de Médicis (1389-1464) inició sus colecciones, posteriormente sus descendientes continuaron hasta su donación al Estado en 1743 para ser accesibles al público. Antal, F; *El mundo florentino y su ambiente social*, Madrid,

Guadarrama, 1963 (1947) pp. 25 y 57; citado por Luis Alonso Fernández en *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo*, pp. 64 y 85.

crítica. Los valores culturales, políticos y pedagógicos del museo empezaron a resaltarse con especial acento; se produjo un cambio respecto al espíritu del coleccionismo, ya que la colección dejó de ser un elemento de ostentación y prestigio para su propietario, en cambio, se exaltaron los valores de la historia nacional de cada país. El museo se convirtió así en un aula permanente de lecciones históricas.

La Revolución Francesa (1789) consagró en la práctica, la teoría de que el arte era creación del pueblo, su disfrute, por tanto, no podía ser privilegio de una clase social potentada. Así que estimuló la creación del museo como institución pública y difundió la tendencia de convertir, sobre todo, las colecciones reales en museos públicos. Por ello, el siglo XVIII puede considerarse como creador del concepto moderno de museo, el museo público, que tuvo su consolidación en el siglo XIX y, su máximo desarrollo, con crisis y alternativas, en el siglo XX (véase el anexo B, “La nueva museología”).

En lo que respecta a América, Asia, África y Oceanía, el mayor auge de los museos tuvo lugar durante los siglos XIX y XX, manifestándose también un espíritu nacionalista y el perfil de institución expresiva de esa identidad, promovidos precisamente por la Ilustración y los ideales de la Revolución Francesa.

## 1.1.2 CONCEPTO

A lo largo de la historia, el concepto museo ha tenido diversas aplicaciones y significaciones hasta su sentido actual.

Al remitirnos a su etimología, encontramos que “(...)procede del latín *museum*, que a su vez se deriva del griego *mouseion*, lugar o ‘casa de las Musas’ (diosas de las artes y ciencias), en el cual, (...)los griegos intentaron recoger los conocimientos y desarrollo de la humanidad. El *mouseion* fue concebido como un centro cultural integral.

Sin embargo, durante la segunda mitad del siglo XV comenzó a utilizarse el término museo con un sentido cercano al tradicional, al aplicarlo Cósimo de Médicis a su colección de códices y curiosidades. Un sentido diferente al global helenístico y romano, como expresión que denominaba un centro del saber general humano, como era el ‘templo de las musas’.”<sup>7</sup>

Más tarde, en el siglo XVIII, las colecciones particulares se convirtieron en museos públicos. A partir de entonces, el museo fue el lugar encargado de mostrar y conservar objetos, sin ninguna otra actividad de tipo cultural.

A la postre, este sentido tradicional generó muchas definiciones, tanto de carácter enciclopédico como de especialistas en el tema y, a la par, han aumentado las funciones asignadas al museo; tal como podemos apreciar en la concepción de los estatutos del Consejo Internacional de Museos<sup>8</sup> (ICOM) de 1974:

Artículo 3: El museo es una institución permanente, sin finalidad lucrativa, al servicio de la sociedad y su desarrollo, abierto al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe para fines de estudio, educación y deleite, testimonios materiales del hombre y su entorno.

7. Fernández, Luis Alonso; *op. cit.*, pp. 27 y 63.

8. Su antecesor fue la Oficina Internacional de Museos que surgió a raíz de la destrucción ocasionada al patrimonio cultural por la Primera Guerra Mundial. En 1940 desapareció a consecuencia de la Segunda Guerra Mundial, finalizada ésta, de nuevo y bajo los auspicios de la Organización para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) se creó en 1946 el International Council of Museums, ICOM (por su siglas en inglés), que es un organismo de carácter profesional, institucional y no gubernamental con sede en París, cuyo principal objetivo

es la promoción y desarrollo de los museos en todo el mundo. Sánchez de Madrid, Nilda, *Manual básico para museos*, p. 40.

Artículo 4: El ICOM reconoce que responden a esta definición, además de los museos designados como tales:

- a) Los institutos de conservación y galerías permanentes de exposición mantenidas por las Bibliotecas y Archivos.
- b) Los parajes y monumentos naturales, arqueológicos y etnográficos, los monumentos históricos y los sitios que tengan la naturaleza de museo por sus actividades de adquisición, conservación y comunicación.
- c) Las instituciones que presenten especímenes vivos, tales como jardines botánicos y zoológicos, acuarios, viveros, etc.

La XIV Asamblea General (Londres, 1983) añadió a este artículo los siguientes puntos:

- d) Parques naturales.
- e) Centros científicos y planetarios.

La definición anterior sigue siendo la más aceptada a nivel mundial y, a pesar de que el ICOM ha tratado de proporcionar un concepto más amplio, se enfrenta a la evolución del propio museo, la museología y museografía, que han generado otros enfoques y análisis –la nueva museología–; por consiguiente, concepciones distintas, más innovadoras o alternativas, algunas de las cuales retoman la idea originaria de museo, aplicándola a centros pluridisciplinarios de nuestros días como los grandes complejos culturales y cívicos. Mientras tanto, otros museos centran su interés en la preservación del patrimonio natural mediante la participación de la comunidad, procurándose formas para autofinanciar estos lugares, comúnmente llamados ecomuseos. Algunos más, se han convertido en un medio de comunicación masiva que se ofrece como una opción atractiva dentro del mundo del ocio o entretenimiento. Por otra parte, encontramos al museo mercado, concebido como un negocio que trata a las colecciones como un capital en ‘activo’. En fin, estos son algunos de los ejemplos que explicamos en el inciso 1.1.4.4 “Nuevas tipologías”.

### **1.1.3 ELEMENTOS CONSTITUTIVOS**

La museología tradicional se caracteriza por una visión restringida que adjudica al museo tres funciones principales: coleccionar, conservar y exhibir. Asimismo, lo concibe como una institución integrada por tres elementos esenciales: la colección (contenido) en torno a la cual gira, seguida de la estructura arquitectónica (continente) y, por último, el espectador, en función de quien, por lo menos teóricamente, el museo tiene razón de ser. Aunque en la práctica sucede lo contrario, pues en muchas ocasiones los productores de exposiciones proyectan al público como referencia lejana, del que poco saben y, que influye escasamente dado que lo consideran un ‘individuo pasivo’.

#### **1.1.3.1 CONTENIDO**

Los términos colección y contenido han sido y siguen siendo empleados de manera sinónima, sin embargo, presentan marcadas diferencias. La colección, suele ser homogénea, ya sea en su aspecto iconográfico, material, técnico, cronológico, procedencia, entre otros; además posee un carácter de goce particular. Por su parte, el concepto contenido se aplica con un sentido global pues hace referencia a “(...) todos los objetos que forman parte del museo (colecciones, legados, depósitos, donaciones, exposiciones temporales, entre otros) lo que le confiere características heterogéneas(...), aunque en el caso de los museos especializados y monográficos [véase el inciso 1.1.4.2 “Densificación objetual”] existe cierta uniformidad de los fondos debido al parentesco artístico, técnico, biográfico, cronológico o temático. Aún así, la finalidad del contenido es la exposición pública, para la cual conviene seleccionar pedagógicamente las obras para el público y las que han de permanecer en reserva. En consecuencia, la colección es uno de los elementos que integran al contenido y, al entrar a formar parte de un museo sustituye su antiguo carácter privado por un estudio científico, investigador y educativo(...)”.<sup>9</sup>

9. León, Aurora; *El museo: teoría, praxis y utopía*, pp. 87-89.

### **1.1.3.2 CONTINENTE**

El continente hace referencia a la estructura arquitectónica, la cual “(...) implica una serie de problemas (sociales, estéticos, perceptivos, por citar algunos) que deben ser resueltos por personal especializado como arquitectos, urbanistas, museólogos, museógrafos, restauradores, entre otros profesionales.

El continente establece relaciones particulares tanto con el contenido como con el público; por un lado, las características del edificio ‘hablan’ a favor o en contra de la actividad que se desarrolla en el interior [continente-contenido] y, por otro, la forma arquitectónica está en comunicación directa con el visitante(...)”<sup>10</sup>[continente-público], pero acerca de estas relaciones hablaremos en el subcapítulo 2.2 “La semiótica del museo”.

Como sabemos, la pasión del hombre por atesorar objetos data de tiempos muy remotos, aunque el origen de los edificios empleados intencionalmente como museo surgió en la Ilustración, siglo XVIII, junto con el concepto de museo público. De modo que, para la museología tradicional, el espacio destinado a museo parte de los edificios adaptados; mientras que, la nueva museología considera además de aquéllos, a los edificios de nueva planta. En seguida describimos las características del primer tipo y en el subíndice 1.1.4.4 “Nuevas tipologías”, explicamos el segundo tipo de edificios.

### **EDIFICIOS ADAPTADOS**

Los edificios adaptados son inmuebles que tuvieron diferentes usos como comercial, gubernamental, religioso, habitacional, entre otros, por lo que su adaptación obedece a las nuevas necesidades de iluminación, seguridad, conservación, circulación de los visitantes, por citar algunos.

Para la adaptación o remodelación se deben tomar en cuenta las características propias del edificio ante todo preservando la arquitectura y la decoración originales, así como los objetos a exhibir, por ejemplo, estas construcciones pueden ser casas particulares, monumentos coloniales o históricos, oficinas, entre otras, y la intervención “(...) se basa, muy a menudo, en cuestiones de economía y comodidad, ya que se considera que vale más utilizar los edificios existentes, que construir nuevos. En otros

10. *Ibid.*, pp. 82-85.

casos, se trata por el contrario, de salvar un edificio antiguo del abandono o de lamentables transformaciones, otorgándole utilidad práctica y cultural; a la vez que ofrece (...)un ambiente más original y típico a las piezas. Entre las variantes se encuentran:

- A.** Edificio que ofrece un interés artístico e histórico y contiene aún el mobiliario y colecciones.
- B.** Edificio que ofrece un interés artístico e histórico, no posee ya su mobiliario, pero la decoración se encuentra intacta o puede retocarse.
- C.** Edificio donde subsiste el aspecto exterior primitivo, con quizás algunos detalles de instalación interior (patios, escaleras, etc.)”<sup>11</sup>

Como ejemplos de las variantes anteriores podemos mencionar a los siguientes museos de México:

El *Museo-Casa de la Bola* (1984) es una construcción en la que podemos encontrar tanto riqueza artística como histórica y también mobiliario. Es un edificio colonial de principios del siglo XVII, tiempo en que fue finca campestre y en la que, según la tradición oral, se hospedaron personajes ilustres como la Marquesa Calderón de la Barca y José Zorilla. El último propietario adquirió la casa en 1942 y, restauró y decoró la planta alta al estilo porfiriano con mobiliario de los siglos XV a XIX en la tradición del gusto ecléctico que privaba en la burguesía mexicana durante el siglo XIX. Consta de trece salones ornamentados con una colección de arte aplicado y decorativo, integrados en su contexto original que era embellecer los espacios de su poseedor.

Como modelo de la segunda subcategoría, se encuentra el edificio que alberga al *Museo Nacional de las Intervenciones* (1981) ex convento de Churubusco. Este inmueble tuvo múltiples usos (colegio para frailes dieguinos, plaza de resistencia contra las fuerzas norteamericanas en 1847, hospital militar, museo histórico, escuela primaria y de pintura, entre otros), lo cual le confiere una significativa valía histórica. Fue reacondicionado y restaurado para acoger al actual museo, al mismo tiempo, se consolidaron los elementos decorativos, devolviendo al conjunto arquitectónico su belleza.

Por último, y como ejemplo del tercer caso, citaremos a la Alhóndiga de Granaditas construida, entre 1797 y 1809 en Guanajuato, para utilizarse

11. Crego Fuentes, Teresa; *Panorama histórico y organización de los museos*, pp. 199-201.

como bodega de cereales, que además sirvió de fortificación a los españoles en la guerra de Independencia ante las tropas insurgentes comandadas por Miguel Hidalgo y Costilla; hecho que le atribuye notable valor histórico. La fachada general es sobria y semeja una gran caja de forma rectangular con sólo dos accesos; en su interior el patio central está rodeado de las áreas que alguna vez funcionaron como graneros. Hoy alberga al *Museo Regional de Guanajuato*.

### 1.1.3.3 PÚBLICO

Tanto contenido y continente, así como la actividad museológica y museográfica tienen razón de ser en función de su destinatario: el público. En torno al cual se han elaborado análisis cuantitativos y cualitativos, los primeros, centran su atención en saber quiénes y cómo son. Los segundos, dan detalles sobre lo que les motiva e interesa, así como su reacción, por ejemplo, la razón para ir al museo puede ser de investigación, educación, entretenimiento, curiosidad, utilizar un baño de forma gratuita, por citar algunas.

En países como Holanda, Alemania, Francia y Gran Bretaña, las encuestas son habituales desde la década de 1960, pero la información se ha quedado en el nivel demográfico y hace poco comenzó la de carácter cualitativo. En el caso de México, no existen estudios serios acerca de las características de los visitantes de los museos porque no se les considera importantes y, quienes lo hacen, los conciben como una referencia lejana o estadística. Un claro ejemplo son los datos que proporciona un artículo del *Papalote Museo del Niño* (1993) de la ciudad de México:

"(...)con 1,322,899 personas al año el *Papalote* es el museo de ciencia más visitado del país y sexto en el mundo. También, como museo infantil, es el que mayor número de asistentes recibe a nivel mundial.

(...)diariamente acuden entre 3,500 y 4,000 personas.

(...)la admisión genera el 78% de los ingresos, seguida del 7% que aportan empresas que subsidian la visita de escuelas públicas; las concesiones comerciales y eventos, con 5% y 3% respectivamente y; las inversiones y la tienda del museo con 1% cada una.

(...)del ingreso que se obtiene por la admisión, el 40% lo proporcionan las escuelas y el 60% las familias".<sup>12</sup>

12. Manzanos, Rosario; "El Papalote Museo del Niño se renovará según el modelo holandés humanista «Los museos de la cuarta generación»", *Proceso*, México, Núm. 1128, 14 de junio de 1998, pp. 68-70.

En lo que a nosotros respecta, explicamos aspectos cuantitativos del público apoyándonos en las investigaciones de Georges Henri Rivièrè

(1993); lo cual no significa que consideramos iguales las características del público europeo y del mexicano, sin embargo, estos datos nos servirán para tener un punto de referencia. Rivière plantea inicialmente “(...)dos grandes categorías, los visitantes y los que nunca lo hacen, pero que podrían frecuentarlo, es decir, un público real frente a un público potencial.

### **1. PÚBLICO REAL**

- a) Gran público o público ‘en general’.
- b) Público especializado: Integrado por científicos, investigadores, críticos de arte, estudiantes.
- c) Público según su edad: Niños, adolescentes, adultos y personas de la tercera edad.
- d) Público según diferencias culturales.
- e) Público con deficiencias: Minusválidos (físicos y mentales).

### **2. PÚBLICO POTENCIAL.**

## **PÚBLICO REAL**

El gran público está constituido por la suma de los públicos especializados, por grupos o no (estudiantes, amas de casa, niños, adolescentes, ancianos, profesionistas, técnicos, turistas nacionales y extranjeros, entre otros) para quienes es recomendable utilizar un lenguaje expositivo sencillo pero no elemental. Mientras que, para el público especializado, el museo representa un lugar de investigación que debe contar con servicios como biblioteca, archivos, fototeca y salas de reserva para facilitar su trabajo. Aunque no olvidemos que, la mayoría de las veces, los estudiantes van al museo por decisión de sus maestros, generalmente con el objetivo de responder a un tema específico de los programas de estudio; en otras ocasiones, están sujetos a una visita guiada o asisten para cumplir con una tarea, limitándose a transcribir los textos de las cédulas o de algún folleto.

Por su parte, los niños poseen gran espontaneidad y capacidad receptora, a ellos las áreas específicas como los talleres, salas lúdicas e interactivas les permiten entrar en contacto con el tema de la exposición y aprender. En lo que respecta a los adolescentes, es conveniente permitirles elegir entre los diferentes sistemas de animación cultural. En el caso de las personas de la tercera edad, en la medida en que se refleje un pasado reciente, disfrutarán del placer de reencontrarlo por medio de esas presentaciones.

Mientras que, el público con deficiencias o discapacidades requiere diversos servicios especializados, por ejemplo, accesos para silla de ruedas, elevadores, sanitarios, entre otros, para atender las discapacidades físicas; en cuanto que para las discapacidades intelectuales es indispensable contar con guías y personal capacitado".<sup>13</sup>

También deben tomarse en cuenta las discapacidades visuales y por fortuna existen algunos museos que cuentan con programas y actividades especiales como el *Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, Antiguo Palacio del Arzobispado* (1994) que a través de su sala de percepción táctil, propicia el acercamiento de los invidentes y débiles visuales hacia las manifestaciones artísticas por medio de esculturas que pueden tocar; además ofrece apoyos educativos como un folleto introductorio al museo y cedulario, ambos en sistema Braille (Escritura en relieve para el uso de ciegos). Asimismo el *Museo de Ciencias Universum* (1993) tiene un taller infantil para niños ciegos y débiles visuales llamado 'toca y aprende' en donde pueden identificar algunas características de animales por medio del sentido del tacto. Otro lugar que ofrece atención especializada es el *Museo del Templo Mayor* (1987) que posee rampas y elevadores para discapacitados físicos y reproducciones de piezas que pueden ser tocadas, a más de contar con guías en sistema Braille. Desafortunadamente, estos servicios son ignorados por la mayoría de los museos, ya que los discapacitados no representan una proporción alta de visitantes, aunado a la falta de conciencia y a un presupuesto limitado.

## **PÚBLICO POTENCIAL**

Respecto al público potencial o público 'infrecuente'<sup>14</sup>, encontramos pocos datos y sólo podemos decir que está integrado por individuos que no mantienen familiaridad alguna con el museo o acuden muy poco. Algunas investigaciones cualitativas revelan que no asisten porque tienen la sensación de que el museo es un lugar para gente educada y con determinados intereses, por haber tenido experiencias negativas al respecto o consideran que son lugares polvorientos, viejos y obsoletos; además la dificultad para llegar, el horario, el costo de la entrada y la falta de información son otro tipo de factores por los cuales no se acude al museo.

13. Riviére, Georges Henri; *La museología. Curso de museología. Textos y testimonios*, pp. 383-387.

14. Schmilchuck, Graciela; *Museos: comunicación y educación. Antología comentada*, p.16.

### **1.1.4 TIPOLOGÍAS MUSEÍSTICAS**

Originalmente, el museo posee una “(...)doble tipología, por un lado, los museos de ciencia, cuyo origen proviene del gabinete de curiosidades y especímenes, y por otro, los museos de arte, formados con los tesoros de arte de la realeza o eclesiásticos. A pesar de ello, las clasificaciones surgieron a principios del siglo XIX por necesidades pedagógicas y como consecuencia del espíritu ilustrado y enciclopedista. Sin embargo, en el siglo XX, a raíz de la Segunda Guerra Mundial, se desarrollaron jerarquizaciones más rigurosas y específicas, pero a la vez flexibles”.<sup>15</sup>

A finales de la década de 1960, aparecieron otras taxonomías debido a las complejas estructuras y funciones que los museos habían adquirido. Por lo tanto, podemos encontrar categorías basadas en principios como el contenido, carácter cuantitativo o específico, propiedad, ubicación geográfica, entre otros. No está por demás mencionar que el ámbito de los museos es diverso y polivalente, así que cualquier tipología es sólo un medio para profundizar en su estudio; asimismo no pueden aislarse ya que están relacionadas unas con otras.

Para establecer los criterios básicos de clasificación de los museos nos apoyamos en el amplio estudio que Aurora León realiza en *El museo: teoría, praxis y utopía*, en donde determina tres tipologías museísticas: nivel disciplinar, densificación objetual y fuente de financiamiento; también explicamos las nuevas tipologías que surgieron a raíz de la nueva museología.

15. Fernández, Luis Alonso; *op. cit.*, pp. 133 y 134.

#### **1.1.4.1 NIVEL DISCIPLINAR**

El nivel disciplinar de un museo "(...)se vincula estrechamente con el contenido del mismo, ya que se establece en función de la actividad humana o disciplina con que se relacionan directamente los objetos museables. Aurora León utiliza esta palabra al referirse a los objetos (...)dignos de ser presentados para la utilidad pública en el museo(...), la artesanía, obra de arte mayor, un instrumento de ingeniería, un traje de la época de los zares o una partitura musical abarcan el campo de lo museable. La clasificación que establece para los museos según su disciplina consta de cinco grandes grupos:

1. Museos de Arte
2. Museos de Historia
3. Museos de Etnología<sup>16</sup>
4. Museos de Ciencia
5. Museos de Tecnología".<sup>17</sup>

**1. Museos de Arte.** En ellos, los objetos expuestos poseen un valor artístico conferido por la intencionalidad del autor. La actividad artística está integrada por la pintura, escultura, arquitectura, poesía, música, artes dramáticas, gráficas, industriales y menores (dibujos, diseños, planos urbanísticos, serigrafías, carteles, estampas); así como de la fotografía, comic, cine, entre otras. Además, la historia del arte, por medio de su convencional división en tres o cuatro etapas (clásica, medieval, moderna y contemporánea), ha ejercido una influencia determinante en la fijación de las subcategorías de esta área. Por ello, la antigüedad clásica se ha albergado en los museos arqueológicos; el patrimonio medieval y moderno (incluyendo el siglo XIX) en los de bellas artes; y, el arte plástico del siglo XX se reserva a los museos de arte contemporáneo. Esto último posee diversos matices ya que los términos moderno y contemporáneo son utilizados de forma ambigua. Algunos museos de arte son:

El *Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil* (1974), es un lugar especializado en arte del siglo XX, arte joven mexicano y de vanguardia internacional.

16. Aurora León utiliza el término de Etnología, pero considero que se debería emplear el término de Antropología ya que ésta reúne a los museos etnográficos, de Folklore y de Artes y costumbres populares.

17. León, Aurora; *op. cit.*, pp. 114-152.

El *Museo Nacional de San Carlos* (1968) presenta una de las más importantes colecciones de arte occidental de los siglos XVI al XX en

América Latina, que incluye el acervo de las galerías de la antigua Academia de San Carlos.

Ahora bien, queremos destacar una subcategoría más dentro de los museos de arte, ya que Aurora León considera y ubica al “(...)museo de estilo, de acuerdo al nivel disciplinar, entre el museo artístico e histórico y según su nivel de densificación objetual, como un museo especializado; su auge se debe a la consideración de la obra de arte en su doble faceta histórico-artística. A su vez, el museo de estilo se subdivide en dos tipos:

*Museo de estilo en cuanto al contenido específico de un momento artístico.* Este tipo de lugar puede considerarse como un museo especializado, cuyas características veremos más adelante, en el sentido de que todas las piezas pertenecientes a él tienen un eje central (el estilo) en torno al cual se desarrollan. [Podemos considerar en esta categoría al Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso (1993), que pese a ser un lugar dedicado a la presentación de exposiciones temporales, sí posee una colección permanente de murales que giran en torno al movimiento muralista mexicano, con obras de David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Diego Rivera, Fernando Leal, entre otros].

*Museo de estilo dotado de una ornamentación y ambientación consonantes con el contenido*”.<sup>18</sup> [Por ejemplo, la *Casa-museo Luis Barragán*, que el arquitecto mexicano Luis Barragán, Premio Pritzker, construyera para sí mismo en 1947, esta casa es considerada una obra clave en el contexto arquitectónico mundial del siglo XX. Propiedad del Gobierno de Jalisco y de la Fundación de Arquitectura Tapatía Luis Barragán A.C., este inmueble, conservado tal y como su dueño solía habitarlo, alberga no sólo objetos personales, sino que incorpora además obras de arte mexicano de los siglos XVI al XX y colecciones tan significativas como la de Jesús Reyes Ferreira y Miguel Covarrubias].

18. *Ibid.*, pp. 130-132.

**2. Museos de Historia.** Dada la complejidad histórica de la humanidad resulta imposible establecer categorías definitorias de museos históricos,

pero a groso modo exhiben el material ideológico, narrativo y discursivo de los hechos y cambios sociales que han afectado a la historia de las civilizaciones. Por ejemplo:

El *Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec* (1944), muestra un panorama amplio de la historia de México, desde la Conquista hasta el periodo revolucionario.

El *Museo Legislativo 'Los sentimientos de la Nación'* (1994) reúne la historia de México, a través de las reglas, normas y leyes que han regido la convivencia entre los mexicanos y da a conocer los procesos democráticos de la nación.

**3. Museos de Antropología.** Este tipo de museos presentan el origen y desarrollo de toda la gama de la variabilidad humana y los modos de comportamiento sociales a través del tiempo y el espacio. Se subdividen según expongan el material de las razas salvajes o civilizadas (museos etnográficos)<sup>19</sup>, las piezas primitivas o evolucionadas de razas ya desarrolladas (museos de Folklore) o testimonios costumbristas y artesanales de una civilización concreta (museos de Artes y costumbres populares). Por ejemplo, en esta última categoría se encuentra al *Museo de Culturas Populares* (1982) un lugar que integra los objetos con sus productores y presenta la riqueza pluricultural del país.

En esta clasificación se encuentra el *Museo Nacional de Antropología* (1964) que brinda una visión antropológica del México prehispánico. Se muestra cómo la etnografía se ocupa de la investigación comparativa de las culturas, para lo que se vale principalmente de los estudios etnográficos, que versan sobre poblaciones vivas. Alberga la colección arqueológica y etnográfica más importante del mundo, que refleja el pasado prehispánico y el panorama multicultural mexicano.

19. Rivière, Georges Henri., «Musée des Beaux-Arts ou Musée d'Etnographie?», en *Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts*, París, Musées, s.a.; citado por Aurora León en *El museo: teoría, praxis y utopía*, p. 135.

**4. Museos de Ciencias.** Exhiben las materias que han obtenido resultados científicos mediante conocimientos ordenados, sistematizados y basados en hechos ciertos y concretos. Tienden a ser museos interactivos, pues se

basan en la intervención y manipulación del público. Se nutren de objetos provenientes, esencialmente, de dos mundos: natural y orgánico, y artificial e industrial. Junto a estos objetos, cobra gran importancia todo el soporte explicativo: paneles, series de objetos, fotografías, esquemas, dioramas (representaciones similares a las maquetas, con escenografía en tercera dimensión, iluminación interior y, en ocasiones, un sistema sonoro que permite escuchar una narración dramatizada de los hechos), proyecciones, audiovisuales, juegos, aparatos demostrativos, maquetas, reproducciones, entre otros. Por ejemplo:

El *Museo de Ciencias Universum* (1993) es un centro de educación no formal del conocimiento científico; en el cual hay equipamientos interactivos que demuestran principios físicos, electromagnéticos, termodinámicos, eléctricos y ecológicos.

El *Museo de la Luz* (1996) presenta los aspectos científicos del fenómeno lumínico en conjunción con las artes plásticas, escénicas y arquitectónicas, por medio de una experiencia cultural enriquecedora y entretenida, que le permite al espectador obtener un aprendizaje integral del tema. Está formado por las secciones: naturaleza de la luz, un mundo de colores, cámara celestial, la luz y la biósfera, la visión, la luz en las artes, entre otras.

**5. Museos de Tecnología.** Son museos que incluyen las actividades humanas realizadas en relación al arte o ciencia, aplicando métodos técnicos e industriales y con base en una idea generadora y creativa.

Por ejemplo, el *Museo Tecnológico de la Comisión Federal de Electricidad* (1970) se creó especialmente para difundir la tecnología a través de objetos y mecanismos que ilustran principios científicos y tecnológicos, así como su aplicación en los procesos de la industria, transporte y comunicaciones.

#### **1.1.4.2 DENSIFICACIÓN OBJETUAL**

La densificación objetual hace referencia al contenido del museo y para explicarlo ampliamente recurrimos a Luis Alonso Fernández, quien afirma “(...)que el contenido define el comportamiento museístico, pero de forma más definitiva aún, su grado de generalización o especialización condiciona más agudamente las metas y funciones que pueda acometer el centro cultural; se divide en tres grupos:

1. Generales
2. Especializados
3. Mixtos.

**1. GENERALES.** El concepto general se aplica de tres formas: a museos de contenidos varios, es decir, que exponen piezas pertenecientes a diferentes disciplinas como historia, arqueología, ciencias naturales, por citar algunas; lo cual genera mayores problemas de mantenimiento debido a los diversos materiales y especialistas para cada una de las secciones. También se les considera generales, a los museos que albergan un gran número de objetos y, a los que tienden a una visión ‘universal’ sobre alguna materia”.<sup>20</sup> Por ejemplo:

El *Museo Nacional de las Culturas* (1965) es único en América Latina, por su temática –la exhibición permanente de colecciones arqueológicas y etnológicas de culturas extranjeras– y singular por el origen de su acervo, ya que proviene de los cinco continentes. Algunas de sus salas son Mesopotamia, Egipto e Israel, Grecia y Roma, China y Japón, el mundo árabe, entre otras.

El *Museo Nacional de Antropología* (1964) es considerado un museo general porque presenta un panorama de la historia indígena desde el pasado prehispánico hasta la actualidad, así como por la cantidad de piezas que expone (miles de obras arqueológicas).

20. Alonso Fernández, Luis; *op cit.*, pp. 153-155.

**2. ESPECIALIZADOS.** Este tipo de museos constituyen una fuente de información muy valiosa acerca de una actividad o persona concreta. A diferencia de lo que sucede en un museo general, en el museo especializado los objetos adquieren una dimensión particular ya que se

relacionan entre sí, mostrando semejanzas o diferencias estilísticas, formas, clasificaciones, usos diversos, entre otros.

Por su parte, Aurora León menciona que los museos especializados “(...)son lugares que tienen como objetivo, profundizar en una parte del patrimonio cultural mediante una cuidada selección temática, técnica o procedimental. Se dividen en subcategorías que responden a conceptos diversos como: una técnica artística, un arte, un material físico, una actividad sociocultural, un artista y la casa-museo”.<sup>21</sup>

**a) Una técnica artística.** Por ejemplo, el *Museo Nacional de la Acuarela* (1967) primero en su género que se abrió en el mundo. Su fundador es el Maestro Alfredo Guati Rojo, quien reunió desde su etapa de estudiante en la Academia de San Carlos de México, acuarelas de sus maestros y al correr de los años también de artistas ya desaparecidos, lo que llegaría a ser un importante acervo representativo de la pintura al agua en nuestro país. Este museo cuenta además con obras de pintores internacionales.

**b) Un arte** (arquitectura, escultura, pintura, cerámica, entre otros) que, a su vez, puede periodificarse en subcategorías que atiendan a periodos estilísticos o cronológicos, por citar algunos. Podemos mencionar como ejemplo al *Museo Nacional de la Estampa* (1986) que surgió por la necesidad de promover y divulgar, en el interior y exterior del país, la obra gráfica de los artistas mexicanos. También presenta las experiencias de los productores contemporáneos cuyo uso de materiales, técnicas y procedimientos han permitido traspasar los límites de la estampa tradicional.

**c) Un material físico** (textil, vidrio, loza, entre otros). Por ejemplo, el *Museo del vidrio* (1991), ubicado en Monterrey, Nuevo León, fue creado a raíz de la exposición *El vidrio en México*, montada en el Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec en 1989. Este museo nació bajo el auspicio del Grupo Vitro, cuyo objetivo ha sido rescatar y preservar la historia del vidrio mexicano.

21. León, Aurora; *op. cit.*, pp. 159-162.

**d) Una actividad sociocultural** como el *Museo y Biblioteca Postal* (1907), que narra la historia del servicio postal mexicano a través de documentos, objetos y fotografías de la época colonial a nuestros días; su colección está integrada por antiguos buzones, indumentaria, matasellos y gran variedad de timbres postales.

**e) Un artista.** La tendencia a una faceta monográfica radica en varios factores. Uno de ellos obedece a la personalidad de una colección, dotada por sí misma del contenido suficiente para conformar un museo. Este tipo de lugar puede convertirse en un centro artístico-cultural de la información monográfica sobre el artista, su vida, su obra, su pensamiento y relación con su época, como instrumento de estudio insustituible de primera mano.

Por ejemplo, el *Museo José Luis Cuevas* (1992) –ubicado en el antiguo convento de Santa Inés, construido en el siglo XVII y reedificado por el arquitecto Manuel Tolsá en 1798– lleva el nombre de uno de los artistas mexicanos más importantes de la segunda mitad del siglo XX, quien donó una colección de más de 1600 obras de su autoría, así como de artistas latinoamericanos y europeos.

**f) Casa-museo.** Son lugares con tendencia a ilustrar diferentes facetas de un personaje, ya sea en el ámbito artístico, social, económico, entre otros; además presentan aspectos históricos, artísticos, costumbristas y ambientales alrededor de su personalidad.

Por ejemplo, en esta categoría encontramos el *Museo casa de Carranza* (1961) que es un testimonio de la vida y pensamiento de uno de los personajes más importantes de la Revolución mexicana y como tal, su propósito específico es ser un medio de apoyo a la educación y fomentar la autoeducación mediante la presentación de objetos personales del prócer, cuadros, fotografías, documentos, entre otros. Este lugar busca recrear su estilo de vida y personalidad; cada una de las áreas tiene el objetivo de presentar un retrato del líder revolucionario y de su época, así como el difundir nuestra historia.

Ahora bien, recordemos que las 6 subcategorías anteriores corresponden a una clasificación que nace en el seno de la corriente museológica tradicional; sin embargo, cualquier tipología es sólo una herramienta que nos sirve para profundizar en el estudio de los museos y puede enriquecerse, en este caso, de su contraparte, la nueva museología –véase el anexo B–, la cual gira entorno al público y, como consecuencia da origen a una nueva subcategoría: los museos pensados especialmente para un sector específico de visitantes, clasificación que consideramos importante incorporar en este apartado:

**g) Un sector del público.** Este tipo de museos se enfocan en una sección del público como los niños o jóvenes y que mediante exposiciones didácticas enfatizan la explicación e ilustración de hechos o fenómenos; además cuentan con un programa específico de actividades como talleres, conferencias, teatro, por citar algunos. Como ejemplo encontramos al

*Museo del Caracol, Galería de Historia*, inaugurado en 1960, antes de que los museos infantiles interactivos fueran una moda. Presenta escenas de hechos históricos que van desde finales de la Colonia hasta la Constitución de 1917.

**3. MIXTOS.** Un museo mixto es consecuencia de la combinación de un museo general y uno especializado, pues ofrece distintos espacios tanto para la explicación de aspectos generales como para el resalte de una materia en particular.

En esta clasificación podemos ubicar al *Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, Antiguo Palacio del Arzobispado* (1994) ya que cuenta con la exposición especializada *Acervo patrimonial*, la cual consta de mobiliario, equipos de oficina, herrajes, artes aplicadas, pinturas, esculturas, filatelia fiscal y numismática, que recrean el trabajo cotidiano en oficinas hacendarias. Al mismo tiempo, se presenta la exposición *Pago en especie*, que refleja de forma general las tendencias estéticas del arte contemporáneo en México por medio de modalidades como pintura, collage, arte objeto, grabado, escultura, entre otras.

#### **1.1.4.3 FUENTE DE FINANCIAMIENTO**

La fuente de financiamiento en un museo se refiere a la "(...)entidad a la que pertenece el museo, es decir, al organismo público o privado que lo administra, lo que no afecta el uso público que en ambos se lleva a cabo".<sup>22</sup>

**1. MUSEOS PÚBLICOS.** Forman parte del patrimonio nacional y están financiados por el Estado, municipios o instituciones ligadas en algún modo a organismos estatales y federales. Existen subcategorías que dan lugar a museos supeditados a entidades estatales o instituciones culturales (como universidades o academias) y religiosas.

En la subcategoría de museos dependientes de entidades estatales está el *Museo del Ejército y Fuerza Aérea Mexicanos* (1993) cuyo acervo concede énfasis especial al armamento e historia militar del país. Las colecciones corresponden a los periodos en que estas armas defendieron el curso nacional e incluye ejemplares de heráldica y numismática.

Para ejemplificar el caso de museos dirigidos por instituciones religiosas tenemos al *Museo de la Basílica de Guadalupe* (1941) cuyo objetivo principal es rescatar parte de las manifestaciones artísticas que se han desarrollado en torno a la Virgen de Guadalupe, uno de los símbolos más importantes de la identidad mexicana. Aunque también alberga una colección de arte no guadalupano constituida por obras de los artistas más significativos de la pintura virreinal.

En el caso de instituciones culturales, podemos mencionar al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), al Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), al Instituto Politécnico Nacional (IPN) o a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). A esta última pertenecen el *Museo de la Medicina Mexicana* (1956) cuyo propósito es presentar la historia de la medicina desde la herbolaria precolombina hasta nuestros días, y el *Museo de Geología* (1906) que tiene como objetivos la

22. *Ibid.*, p. 164.

preservación del acervo geológico del país, la difusión del conocimiento de las ciencias de la tierra y la divulgación y promoción de las colecciones de minerales, rocas, meteoritos y fósiles nacionales y extranjeros. También expone cuadros de gran formato del paisajista José María Velasco que ilustran las eras geológicas y dibujos del Doctor Atl con el tema de la erupción del volcán Parícutín. Asimismo, fue el primer edificio en México que se construyó con fines museográficos en donde, igualmente, se habrían de realizar importantes investigaciones relacionadas con la ciencia

de la época; cuenta con las vitrinas originales, únicas en su género, porque fueron diseñadas ex profeso para el museo.

**2. MUSEOS PRIVADOS.** Se abastecen de ingresos suministrados por una fundación de tipo privado, ya sea familiar, personal o institucional. A este respecto, cabe mencionar la figura del fideicomiso, que consiste en una “(...)disposición testamentaria que, en el caso de los museos, determina aplicar a edificios, colecciones y operación, una suma de dinero para el mantenimiento de uno de aquéllos, por tiempo indeterminado y a cargo de un grupo de fideicomisarios: un banco y personas representativas de la especialidad y confianza del fideicomitente”.<sup>23</sup>

Como ejemplo podemos citar al *Museo Franz Mayer* (1986), creado por medio de un fideicomiso establecido por este coleccionista; este lugar cuenta con una de las mayores colecciones de artes aplicadas del país que datan del virreinato hasta el siglo XX.

Otro ejemplo es el *Museo Tamayo Arte Contemporáneo* (1981) que desde 1989 cuenta con la fundación Rufino y Olga Tamayo, la cual se creó para que contara con las condiciones adecuadas para su óptimo funcionamiento. El museo alberga una colección de más de 300 obras, entre pintura, escultura, instalación, fotografía y tapiz, de algunos de los artistas más influyentes de la segunda mitad del siglo XX: Francis Bacon, Joan Miró, Robert Motherwell, Pablo Picasso y Mark Rothko, entre otros; además de obras de artistas latinoamericanos como Fernando Botero, José Luis Cuevas, Gunter Gerzo, Carlos Mérida, Francisco Toledo y el propio Rufino Tamayo.

Hasta aquí hemos desarrollado un panorama conceptual del museo desde una perspectiva tradicional, sin embargo, consideramos importante describir en el siguiente subíndice las nuevas características y funciones

23. Madrid, Miguel A.; *op. cit.*, p. 55.

que, a raíz del desarrollo de la nueva museología, adquiere la institución museística, ya que su estudio nos permitirá comprender mejor este proceso de cambio. Mencionaremos algunos aspectos importantes de la nueva museología que nos permitirán conocer y comprender otras características y funciones que realizan muchos museos actualmente, las cuales no debemos ignorar.

#### **1.1.4.4 NUEVAS TIPOLOGÍAS**

Como mencionamos anteriormente, junto con la nueva museología surgieron diversidad de museos, algunos con un determinado diseño o perfil conceptual en las colecciones como el llamado museo mercado; otros, caracterizados por su arquitectura como los museos en edificios de nueva planta; unos más identificados por su comportamiento funcional a nivel sociocultural. Lo que es indiscutible es que el museo entró, a partir

de la segunda mitad del siglo XX, en una nueva fase de definición y comportamientos.

A continuación presentamos algunos casos de museos extranjeros, principalmente europeos, porque “(...) a finales de los años setenta surge en España una gran preocupación y sensibilización por los temas relacionados con nuestro patrimonio cultural, hecho que tiene su explicación en la constante evolución de la sociedad que alcanza un mayor nivel cultural y educativo al disponer de más tiempo libre para el ocio y que, en consecuencia, demanda una mayor participación en el campo de la cultura, exigiendo a los poderes públicos una respuesta adecuada a sus deseos”.<sup>24</sup> Sin embargo, no queremos pasar por alto las aportaciones que la museología mexicana realizó en este sentido, así como mencionar que también fue influenciada por las nuevas propuestas extranjeras.

## 1. ECOMUSEO.

La preocupación actual por la preservación del patrimonio natural ha dado lugar a la museología del medio ambiente, “(...)la cual pretende crear una nueva sensibilidad ecológica en las personas por medio de los ecomuseos [conocidos también como museo artesanal, conservatorio etnológico o parque-museo]; que son museos vivos y participativos, en donde se propicia el contacto directo entre el público y los objetos mantenidos en su contexto. Su objetivo es recuperar la memoria colectiva de un grupo social en estrecha relación con su espacio natural o territorio”.<sup>25</sup>

En el caso de México, podemos citar el *Parque-Museo de La Venta* (1958) en la ciudad de Villahermosa, Tabasco; impulsado por el poeta Carlos Pellicer Cámara con el fin de rescatar, proteger y difundir los monumentos

24. Hernández, Francisca; *Manual de Museología*, p. 9.

25. Hernández, Francisca; *El museo como espacio de comunicación*, p. 9.

olmecas (36 obras talladas en piedra tales como cabezas monumentales, esculturas y altares y restos de una tumba) encontrados en la zona arqueológica de La Venta en 1952. Los cuales rompen con la tradición de los museos de sitio arqueológico, al ser instalados en el entorno de la selva tropical que incorpora además un zoológico. Literalmente es un museo vivo y al aire libre en donde la colección animal y arqueológica se complementan frente al visitante, sin que las áreas de exhibición o el edificio le impidan recrear un espacio en el tiempo.

## 2. MUSEOS EN EDIFICIOS DE NUEVA PLANTA.

La creación de construcciones diseñadas específicamente para albergar un museo, la remodelación de edificios existentes o la mezcla de ambas cobraron auge gracias a la tendencia que concede gran importancia a la arquitectura; la cual gira alrededor de la exaltación del edificio y en donde la gran obra de arte ha pasado a ser el museo mismo. Esta tendencia se manifestó en Europa en la década de 1980, principalmente en Francia, Alemania, España, Inglaterra, Italia y en otros países como Japón y Estados Unidos.

“En los edificios de nueva planta, continente (arquitectura) y contenido (programa museístico) están estrechamente relacionados ya que las características arquitectónicas heterogéneas como tamaño, estructura espacial, sistemas de iluminación, programa, entre otras, surgen con relación al discurso interno y permiten establecer seis variantes que se encuentran entre dos polos opuestos: multifuncionalidad y especialización.

- a) Grandes complejos culturales y cívicos
- b) Grandes museos nacionales de arte
- c) Museos de arte contemporáneo
- d) Museos de la ciencia, técnica e industria
- e) Museos cívicos y monográficos
- f) Galerías y centros de arte contemporáneo.

Con la finalidad de no ser reiterativos, a continuación explicamos sólo los incisos a, d, e y f. Respecto a los incisos b y c, éstos corresponden a los museos de arte cuyas características son básicamente las mismas a las que describimos en el inciso 1.1.4.1 “Nivel disciplinar”, a excepción de lo que adquiere mayor importancia en esta clasificación: el edificio.

**a) Grandes complejos culturales y cívicos.** Estos son una de las tendencias más marcadas de finales del siglo XX, en los cuales los museos y salas de exposición son una pieza primordial pero no única; forman parte de un conjunto más extenso en el que se albergan bibliotecas, mediatecas, auditorios, teatros, centros administrativos, sedes de instituciones culturales, academias y escuelas de arte, centros de investigación, salas de reunión, restaurantes, tiendas, por citar algunos. Por ejemplo, el *Centro Nacional Georges Pompidou* (1977) en París, está formado por bibliotecas especializadas, laboratorios de investigación y enseñanza musical, acervos fotográficos, filmográficos e iconográficos en diversas áreas visual y

audiovisual, salas de exposición y exhibición de arte contemporáneo. En este espacio la mayor limitación es, en gran medida, la cantidad de tiempo disponible.

**d) Museos de la Ciencia, Técnica e Industria.** Estos edificios deben articular grandes espacios de circulación junto a salas de gran escala y, al mismo tiempo, espacios menores pensados para la instalación de máquinas, módulos o dioramas explicativos. Todos estos museos destacan por su función didáctica y divulgativa, por su influencia social y por sus espacios configurados en torno a la fascinación por la máquina. Por ejemplo, la *Ciudad de las Ciencias y de la Industria en la Villete*, Francia (1980-1986) constituye la mayor estructura de divulgación científica del mundo. Este gran contenedor alberga tanto exposiciones permanentes como temporales y su objetivo es atraer un público lo más amplio posible, en especial a los niños y jóvenes.

**e) Museos cívicos y monográficos.** En este grupo heterogéneo están los museos de gestión local e independiente como son los museos arqueológicos, monográficos, cívicos, municipales, de etnología, antropología y artes y oficios. En ellos, lo primordial son las piezas por lo que el espacio arquitectónico está en función de las características de cada objeto (tamaño, forma, textura, color, entre otros). Por ejemplo, el *Museo de Arte Romano de Mérida*, Italia (1985) expresa en su sistema constructivo –los romanos muros de ladrillo– el mismo contenido del museo: las piezas arqueológicas del arte romano. En este caso, la relación con el objeto se produce a nivel semántico.

**f) Galerías y centros de arte contemporáneo.** Los primeros, son de promoción privada y los segundos, de carácter público. Son espacios en contacto con el arte más reciente, aún no pieza de museo, pero también de formación artística, por lo general, no poseen colecciones permanentes. En ellos se ensayan soluciones y plantean relaciones especiales con mucha mayor libertad que en un museo. Por ejemplo, el *Espacio Multimedia para el Arte Contemporáneo* de Palermo, Italia (1988), dispone de espacios polifuncionales y galerías perimetrales como soporte de todo tipo de intervenciones artísticas”.<sup>26</sup>

En lo que respecta al ámbito de la arquitectura latinoamericana, “(...)el tema de los museos de arte contemporáneo ha servido a menudo para plantear nuevas formas a partir de la exploración de recursos escultóricos. Ello ya era evidente en el Museo Rufino Tamayo de México, D.F. realizado por Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky en 1981. Se trata de unos espacios diáfanos y abiertos, definidos por grandes

por grandes estructuras escalonadas de hormigón armado, perfectamente integrado al entorno del parque de Chapultepec.

Por su parte, el MARCO (Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey), 1991, culmina también la utilización que Ricardo Legorreta ha hecho de los espacios domésticos y sagrados de Luis Barragán para transplantarlos a la escala de los edificios públicos. Las salas de exposición del Museo MARCO se organizan entorno a un patio. Con ciertas reminiscencias coloniales –como bóvedas, galerías y rejas–, el MARCO se configura como un volumen masivo, color ocre, con pocas aberturas”.<sup>27</sup>

Cabe mencionar que, pese a que no son edificios de nueva planta, se crearon espacios cuyo programa museístico coincide con las características de los centros de arte, tal es el caso del *Ex Teresa Arte Actual* (1994) que es un lugar especializado en tendencias, lenguajes y soportes del arte contemporáneo internacional. Promueve, difunde y exhibe las manifestaciones artísticas interdisciplinarias y de experimentación como video, cine, performance (espectáculo en el que se combinan la música, la danza, el teatro y las artes plásticas), acción virtual e instalación. Asimismo encontramos el *Laboratorio Arte Alameda* (2000), espacio dedicado al arte contemporáneo cuyo programa incluye exposiciones, cursos, talleres, conferencias, mesas redondas y una publicación electrónica mensual.

Como ya lo mencionamos, la corriente de crear construcciones *ex profeso* para albergar a un museo se desarrolló principalmente en Europa, Japón y Estados Unidos. Sin embargo, en México también manifestó esta situación con características particulares, por un lado, “(...)la creación de nuevos

26. Montaner, Josep María; *Nuevos museos. Espacios para el arte y la cultura*, pp. 7-30, 125, 126.

27. Montaner, Josep María; *Museos para el nuevo siglo*, p. 91.

museos(...) ha sido con frecuencia *respuesta a los reclamos de los artistas*: a veces se trata de la aspiración de un pintor a tener un museo-monumento (el de Rufino Tamayo); en otros casos, surge de las protestas de una tendencia que no se siente debidamente representada en esos espacios de reconocimiento y consagración que son los museos (por ejemplo, las críticas al Museo de Arte Moderno de la ciudad de México y el reclamo de los artistas herederos de la escuela mexicana para que se exhiban sus obras, lo cual fue una de las motivaciones para crear el Museo Nacional de Arte en 1982). Por otra parte, la tendencia que gira alrededor de (...)la exaltación del edificio y de la institución. Tal es el caso del

(...)Museo de Antropología de México, cuya innovación arquitectónica está al servicio, no del museo mismo, sino de la afirmación de valores artísticos y culturales de la nación”.<sup>28</sup>

La construcción del Museo Nacional de Antropología se inició en febrero de 1963. El proyecto estuvo coordinado por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez y asistido por los arquitectos Rafael Mijares y Jorge Campuzano. El 17 de septiembre de 1964 fue inaugurado por el presidente Adolfo López Mateos. Es un museo de trascendencia por diversos motivos, uno de ellos es que reúne las colecciones de arqueología y etnografía más significativas del mundo, otro es su impresionante edificio construido especialmente para albergar a más de 120 mil piezas artísticas y culturales. Es uno de los edificios más notables del siglo XX, planeado y hecho para recuperar la visión de la arqueología antigua, pero con una propuesta funcional, elegante, atractiva, cómoda y solemne. El espejo de agua, el mechero y el caracol ubicados en el patio central, así como el terreno en que se asientan, representan los cuatro elementos esenciales: agua, fuego, viento y tierra, respectivamente. Antes de iniciar el recorrido por las 23 salas que integran el museo, se puede admirar el color y la textura de los materiales que fueron utilizados en la construcción de cada una de las salas, y que invariablemente remiten a las culturas Olmeca, Teotihuacana y Maya. La fachada y el vestíbulo del museo están esculpidos en mármol blanco y se resalta el águila, de nuestro escudo nacional. Las más de 5 mil piezas arqueológicas y etnográficas actualmente en exhibición, son resultado de una renovación del museo que ocurrió entre 1998 y 2004. Cada sala tenía su propio curador y su propuesta curatorial. En 1998 se

28. Cimet, Esther; *El público como propuesta, cuatro estudios sociológicos en museos de arte*, pp. 118 y 119.

inició una reestructuración integral de las salas de arqueología y otra parcial de las de etnografía, que culminaron con la reapertura de la sala Maya en 2003.

### **3. MUSEO MERCADO.**

Según algunas orientaciones actuales, el museo está destinado, cada vez menos, a conservar y exponer los objetos. Esta tendencia se manifiesta principalmente “(...)en los museos norteamericanos de arte, donde las obras se convierten en instrumentos financieros, ya que algunos directores y administradores las tratan como un ‘capital en activo’, es decir, como

productos altamente comerciales. Ésto se debe, en gran medida, a la mentalidad de libre mercado que se impuso en la década de 1980. Así pues, la noción de museo guardián del patrimonio ha dado paso a la del museo como negocio e industria museística. Además, en muchas ocasiones, el nombramiento de los más prestigiosos museos recae más en personas vinculadas al mundo de las finanzas que al de las artes, lo cual propicia un funcionamiento más como galería o centro cultural, que como institución museística. Un claro ejemplo es la política seguida en el *Museo Guggenheim*, Nueva York (1943-1959), creado con el objetivo de rendir homenaje a su fundador, Solomon R. Guggenheim, coleccionista de obras de arte. Su fondo artístico está compuesto por más de 10 mil obras constituyendo la más numerosa e importante colección privada de arte moderno y contemporáneo del mundo. Este museo mantiene una concepción muy comercial, puesto que las colecciones, exposiciones, catálogos y otras actividades son manejados como simples productos o mercancías que pueden comercializarse y competir en el mercado, explotando así las posibilidades económicas de la cultura y el ocio. Lo que dista de la práctica de mercado que se lleva a cabo en todos los museos del mundo por medio de las tiendas, librerías o cafeterías ubicadas en el interior de los mismos, o mediante una estrategia global de promoción, por citar algunas”<sup>29</sup>.

29. Hernández, Francisca; *op. cit.*, pp. 78-79.

#### **4. EL MUSEO COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN.**

La nueva museología otorga gran importancia al aspecto comunicativo, por lo que considera al museo como un recurso de comunicación que aprovecha los medios como la radio, televisión, prensa, video, entre otros, para establecer contacto con el público. Este enfoque centra su atención en el visitante y promueve su participación, invitándolo a desarrollar los sentidos como la vista, el oído, el tacto, el olfato y el movimiento del cuerpo para reforzar la transmisión del mensaje y convertirlo en un elemento activo dentro de la exposición.

Sin embargo, hay otro enfoque que considera al museo como otro medio de comunicación de masas, que tiene que llegar a un público cada vez más

amplio; y que paralelamente el museo debe competir con otros mercados que ofrecen múltiples actividades lucrativas.

Por nuestra parte, mencionamos a continuación algunos museos mexicanos donde se promueve la comunicación con los espectadores:

El *Museo Universitario del Chopo* (1975) fue uno de los primeros espacios culturales vivos, propositivos y de vanguardia que, a la fecha, difunde y promueve las diversas manifestaciones del arte joven [proyectos experimentales, propuestas de grupos marginales, representaciones de danza, teatro, *performance*, conferencias, mesas redondas, por mencionar algunas] en un ambiente de apertura y pluralidad.

El *Museo Nacional de Arte MUNAL* (1982) resguarda obras de arte mexicano que datan del siglo XVI hasta la década de 1950, y algunas resonancias de sus temas y planteamientos formales representados en el arte contemporáneo. Cuenta con el proyecto museológico denominado MUNAL 2000 que lo convierte en un laboratorio cuyo discurso parte de guiones alternativos que permiten al visitante disfrutar una nueva propuesta plástica cada seis meses.

Finalmente queremos destacar que la clasificación que acabamos de describir nos permite introducir al lector al subcapítulo 1.2 “Panorama conceptual del proceso comunicativo en el museo”, en donde conoceremos los diversos elementos que intervienen en este proceso.

## **1.2 PANORAMA CONCEPTUAL DEL PROCESO COMUNICATIVO**

### **1.2.1 CONCEPTO**

Como hemos visto, desde tiempos remotos, el hombre ha centrado esfuerzos en reunir, mostrar y conservar objetos, no obstante, llegó un momento en que ya no fue suficiente coleccionar como fin en sí mismo; coleccionar se convirtió en un medio para conseguir un fin: educar. Es por ello que las colecciones particulares se convirtieron, a finales del siglo XVIII, en museos públicos que exaltaron los valores históricos de cada país; sin embargo, a lo largo del siglo XX se le atribuyeron al museo otras

funciones tales como investigar, deleitar, informar, entretener y comunicar, siendo éstas dos últimas el centro de atención de la nueva orientación o nueva museología cuyo reto es conservar las funciones tradicionales e integrarlas con las nuevas.

Ahora bien, sabemos que la comunicación es una de las funciones asignadas al museo, pero ¿qué es comunicar?

Comunicar, según Morgan y Welton (1986) es un acto dirigido a producir un efecto en otra persona o personas. Si falta esta intención, el acto tiene, por lo general, más de función expresiva que comunicativa. Este modelo se basaba en la idea de una sola persona que enviaba un mensaje a otra, quizá por teléfono o correo. El proceso “(...)consideraba un emisor [hablante], un receptor y una relación entre ellos; además de varios elementos como la intención por parte del emisor, el contenido del mensaje, un lenguaje común, algunas experiencias compartidas y, para demostrar que algo se había comunicado realmente, alguna actividad o cambio como respuesta”<sup>30</sup> (véase fig. 1.1).



Fig. 1.1 Un modelo sencillo del proceso de comunicación (*sic*)

30. Hooper-Greenhill, Eilean; *Los museos y sus visitantes*, p. 61.

Pese a ello, la comunicación no es la sencilla transmisión de un mensaje de una parte a otra, desde luego, es mucho más que esto; no obstante, el modelo anterior puede considerarse sólo una manera de concebir el proceso, pues existen otras formas de entenderlo.

### **1.2.2 MODELOS DE PROCESOS DE COMUNICACIÓN**

Sabemos que existen diversos modelos de procesos de comunicación pero para nuestro trabajo tomaremos como punto de partida el modelo sencillo del proceso de comunicación de Morgan y Welton (fig.1.1), el cual retomó e introdujo Cameron –en el mundo del museo en América del Norte– a finales de la década de 1960, originando un debate (Cameron, 1986; Knez y Wright, 1970; Miles, 1989) centrado en si los objetos eran el aspecto más importante del sistema de comunicación de un museo o si eran simplemente una forma de comunicación.

Cameron sugirió que en un museo hay muchos emisores, medios y receptores y enfatizó que el medio principal del acto comunicativo eran los objetos o cosas reales (fig. 1.2).

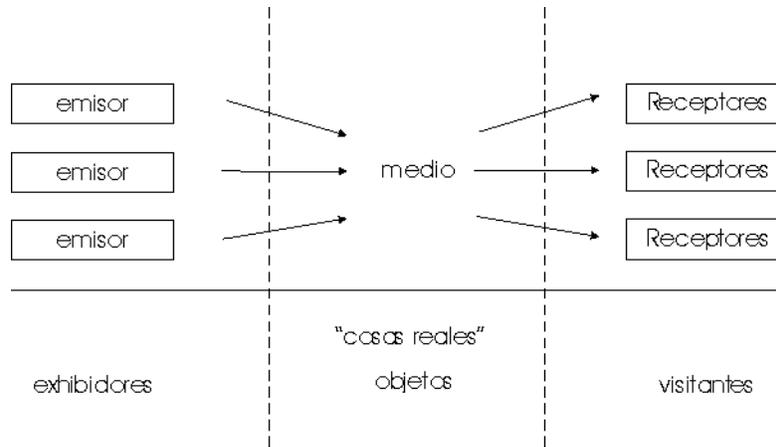


Fig. 1.2 Uso del modelo sencillo de comunicación (*sic*)

Este modelo presenta ciertos inconvenientes, pues “(...)da por sentado que el público es pasivo y simplemente reactivo, sin considerar que interpreta activamente sus experiencias en los museos desde el punto de vista de muchos factores individuales y sociales, incluidos sus antecedentes, nivel de conocimientos y lo que espera de la visita. No obstante, el modelo ha propiciado la realización de actividades comunicadoras, pero con frecuencia aisladas entre sí.

Por su parte, Miles señaló cómo la concepción lineal y rígida del proceso se refleja en los museos convirtiéndolos en ‘instituciones inhibidoras’, ya que el modelo se basa en personas que trabajan de forma independiente (conservadores, museógrafos, diseñadores, educadores, entre otros) sin que exista un equipo de trabajo y, con poca coordinación. De modo que, el conservador (curador) desempeña el papel de jefe supremo, fijando el contenido y mensaje según su punto de vista, sin tomar en consideración los de los otros o del público; mientras que de los organizadores (museógrafos) se espera que le den forma a las ideas del conservador. Finalmente, el responsable del área educativa (servicios educativos) entra en el proceso en una etapa demasiado tardía para contribuir a la planificación y se le obliga a conseguir el mejor resultado de un mal trabajo una vez que la exposición se ha inaugurado, y la interprete, o reinterpreté, para los visitantes. De este modo, la ausencia de una respuesta inmediata (*feedback*) del público ocasiona que cualquier mejora se base en

la intuición o en el sistema de pruebas y errores, y es imposible una evaluación”.<sup>31</sup>

A pesar de las dificultades que suscita este modelo debemos reconocer que se sigue utilizando en muchos museos, lo cual genera un sistema de comunicación llamada de masas, en contraposición a la comunicación natural o directa que, aunque no tan comúnmente, también se lleva a cabo y de las que hablaremos más adelante.

Asimismo, Eilean Hooper-Greenhill afirma que una de las consecuencias de emplear el modelo sencillo del proceso de comunicación es convertir el análisis de la comunicación del museo en análisis de las exposiciones. Coincidimos en que es una manera importante de entablar relaciones con las personas, no obstante, los museos poseen muchos otros aspectos, veáse la fig. 1.3. Por lo que, el enfoque holístico “(...)es un sistema mucho más complejo y reflexivo, pues empieza a reflejar las diversas actividades y su interrelación en la preparación de exposiciones; considera a los elementos que abarcan todo el museo, los aspectos del funcionamiento de la institución que afectan a la imagen de áquel o a la visita en general. Entre ellos se encuentran los edificios, tanto en sus características internas como externas; las actitudes y actividades de los empleados, incluido el director; el ambiente general de la institución, que debe mucho a los estilos de gestión y al interés del personal, y la importancia que se dé a la comodidad, orientación y la guía general de los visitantes a través del museo. Este

31. *Ibid.*, pp. 71-73.

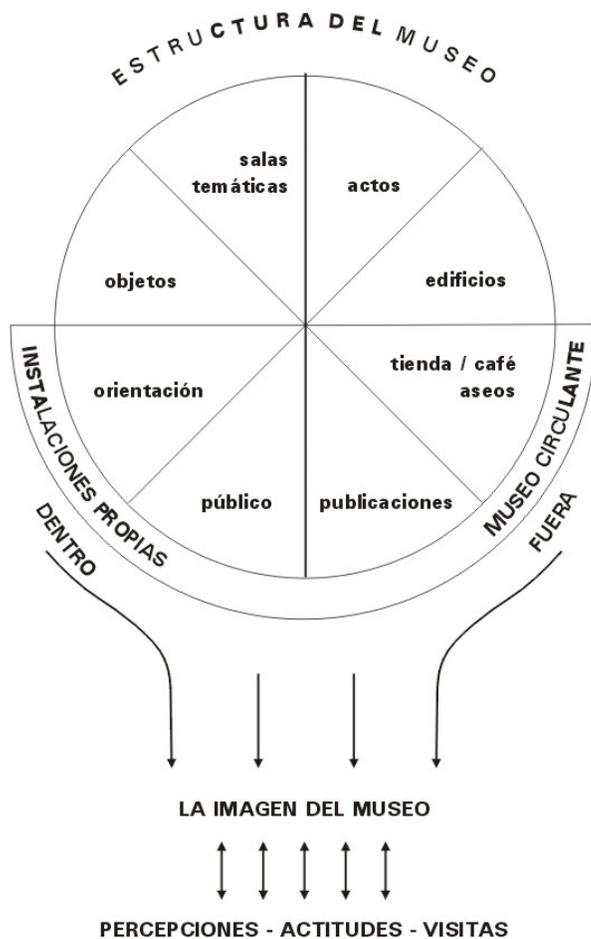


Fig. 1.3 Toda la estructura del museo contribuye a la imagen que da. La imagen del museo afecta a las percepciones y actitudes de las personas e influirá en su decisión de visitarlo o no. (sic)

enfoque destaca la labor de comunicación tanto al interior del museo, por ejemplo, con exposiciones de diversas clases, funciones, tamaños e interpretaciones diferentes para llegar a los distintos tipos de públicos; como hacia el exterior, a través de otros medios de comunicación ya sea la televisión, radio o prensa, exposiciones itinerantes; fomentando las relaciones entre los grupos culturales, educativos o empresariales; por citar algunos”.<sup>32</sup>

Consideramos que comprender el proceso de comunicación como un acto compartido, en el que las dos partes (emisor y receptor) participan, permitirá en muchos museos dar el primer paso para cambiar de la comunicación fraccionada e independiente, a la comunicación integral planteada por el enfoque holístico. Además, la trascendencia de este modelo radica en su carácter integral pues plantea la importancia de la

32. *Ibid.*, p. 75.

estrecha relación que debe existir entre la comunicación y las otras funciones (como albergar, conservar, investigar, educar y exponer); por supuesto, tal relación debe apoyarse en una política de comunicación congruente. No obstante, en muchos museos la comunicación se sigue dejando al azar, ya que en este sentido no cuentan con una política porque no se considera esencial realizar estudios para conocer a los visitantes, así como sus necesidades y respuestas; otras veces, por disponer de un presupuesto limitado o por la falta de compromisos institucionales que apoyen estas acciones.

### **1.2.3 SISTEMAS DE COMUNICACIÓN:**

## COMUNICACIÓN NATURAL Y DE MASAS

Hemos hecho hincapié en la naturaleza comunicadora que poseen los museos y parte importante del proceso de comunicación en un museo lo constituye el sistema que se emplea, siendo la comunicación natural o directa y la comunicación de masas objeto de este inciso. Pero antes de mencionar sus características, comenzaremos por definir ¿qué es un sistema? De acuerdo con Daniel Prieto, “(...)un sistema es un conjunto organizado de recursos; se refiere a ciertas reglas de elaboración y de combinación de los mismos”.<sup>33</sup>

La comunicación natural o directa se puede entender “(...)como la conversación cara a cara entre dos personas con un entorno común. Donde las palabras utilizadas están respaldadas por muchos canales de comunicación, como gestos, expresión facial, énfasis, por citar algunos. Cualquier mensaje que no se comprenda puede verificarse haciendo una pregunta o pidiendo que se repita o enuncie de otra manera. De forma que, la comunicación natural tiene la posibilidad de ser directa, igualada y con capacidad de respuesta.

En cambio, en la comunicación de masas la situación es diferente, porque actúa a distancia y en una sola dirección (indirecta), imposible de modificar (insensible) y, frecuentemente se efectúa en ausencia de una de las dos partes necesarias para el acto comunicativo (desigual), por lo tanto, es difícil estar seguro de que el proceso ha funcionado ¿se habrá comprendido el mensaje? Tomemos como ejemplo el caso de la televisión. Cuando una persona ve un programa recibe un mensaje sin que exista ninguna oportunidad de respuesta inmediata; sabemos que fue preparado por un equipo de personas ausente, quienes se basaron en sus conocimientos y capacidades para generar el mensaje que ‘suponen’ el receptor (sentado en casa) ‘tendrá interés de oír’. Si el mensaje es aburrido, no divierte o es desagradable, el receptor cambia de canal o apaga la televisión.

En lo que respecta a los museos, se ha empleado sobre todo el sistema de comunicación de masas, lo vemos en la realización de exposiciones, pues mientras que una de las partes implicadas (visitante) está presente, la otra (equipo que prepara la exposición) está ausente, lo que origina diferentes

33. Prieto, Daniel; *Elementos para el análisis de mensajes*, p.23.

problemas, entre ellos: no transmitir el mensaje que se pretende, decir cosas que no se quieren decir o no hacer partícipe al visitante. Lo anterior

revela que en muchas ocasiones la comunicación de masas no alcanza el objetivo de comunicar. Afortunadamente cada vez son más los museos que han modificado sus métodos tradicionales y los procedimientos para montar exposiciones, ahora se toman en cuenta las necesidades de los visitantes y se les proporcionan oportunidades para participar, por ejemplo mediante la manipulación de objetos”.<sup>34</sup>

Por otro lado, los profesionales de los museos no han descartado las ventajas, que otros medios de comunicación de masas ofrecen para establecer contacto con el público, por ejemplo, la televisión, ya sea en publicidad o como parte de una exposición o acto; un video, como un aspecto de la interpretación de los objetos expuestos, como material educativo en la escuela o como parte de la filosofía del museo; asimismo publicidad o artículos en periódicos y revistas; carteles, catálogos, folletos y volantes, entre otro tipo de publicaciones.

Como vemos, el museo cuenta con diversos medios que le permiten modificar la rigidez que proporciona la comunicación de masas y favorecer la comunicación natural o directa con su público a través de charlas, visitas guiadas, sesiones para conocer al curador o museógrafo, demostraciones, ciclos de conferencias, cursos, talleres, por citar algunos.

34. Hooper-Greenhill, Eilean; *op. cit.*, p. 57-59.

#### **1.2.4 CLASIFICACIÓN COMUNICACIONAL: MUSEOS FRÍOS Y CALIENTES**

Dentro del ámbito comunicacional, Marshall McLuhan fue el primero que postuló las categorías de lo 'frío' y lo 'caliente', que se refieren a una distinción conceptual de los medios de comunicación. Para este teórico "(...)un medio caliente ofrece un significado único en 'alta definición', en otras palabras, es rico en datos informativos para quien lo acoge (receptor) y, por lo tanto, no le exige una excesiva participación personal. Por ejemplo, quien escucha la radio o va al cine, no se siente estimulado a proponer sus propios significados, pues éstos están dados en forma total por los canales de comunicación mencionados. Por el contrario, un medio frío suele ser relativamente pobre en información, lo que estimula al receptor a participar aportando los significados complementarios, que le ayudarán a interpretar el mensaje. Podemos decir que el teléfono es un medio frío, porque el receptor recibe escasa información que ha de suplir e interpretar mediante sus propias claves de significados. McLuhan concluyó que lo caliente excluye y lo frío incluye, con respecto a la audiencia.

Por su parte, Glusberg aclara (...)que esta distinción es parcial, aunque sea operativa; que las categorías no son absolutas, sino relativas a un medio y entorno determinados, además, las características de un ámbito social pueden diferir con las de otro de forma drástica. Por ejemplo, un medio caliente como la televisión, se convertiría en frío, si se transformase en un canal de videoarte, operado por artistas, es decir, cuando su utilización cambie. A pesar de ello, existe otra situación por considerar, hay medios que conjugan lo frío con lo caliente, como el arte o la publicidad comercial.

Sin embargo, para este autor tal diferenciación es útil para aplicarla a los museos, ya que analizó las categorías y distinguió (...)dos funciones derivadas: la informativa, que transmite contenidos pre-elaborados en una estructura que inhibe la participación y, la comunicativa, que sí estimula la participación; por consiguiente, lo informacional está unido a lo caliente y, lo comunicacional, a lo frío.

De modo que, Glusberg aplicó las categorías a los museos clasificándolos en: fríos o comunicativos, porque están equipados para provocar la participación del espectador y conseguir mayor comunicación y, calientes o informativos, pues transmiten los contenidos dentro de una estructura que impide la participación (véase fig. 1.4).

No obstante, en la práctica este planteamiento rara vez se presenta de manera pura, ya que en el museo puede predominar alguna de las dos funciones, pero una no excluye a la otra, por el contrario, se complementan”.<sup>35</sup>

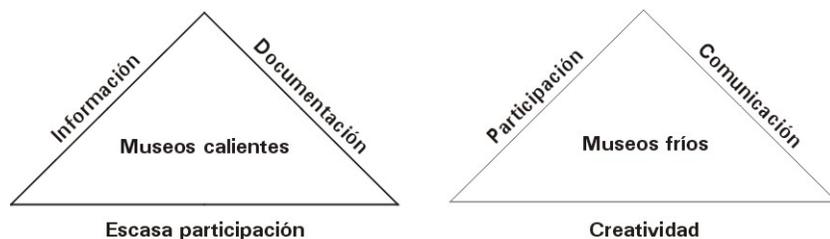


Fig. 1.4 Características de los museos fríos y calientes según datos de Glusberg (1980) (sic)

Por desgracia, en nuestra sociedad, dominada por los medios calientes que desplazan a la comunicación, los museos que promueven la participación del visitante son minoría. Aunque podemos citar como ejemplos de museos donde predomina el aspecto comunicativo, el *Museo de la Luz* y el *Museo de las Ciencias Universum* (veáse 1.1.4.1 “Nivel disciplinar”, Museos de Ciencias).

Finalmente, coincidimos en que al comunicar algo, debemos tener muy claro el mensaje a transmitir, ya que éste será el soporte de toda comunicación; sin olvidar que para expresar dicho mensaje emplearemos signos, los cuales son vehículos o medios a través de los cuales se realiza dicha comunicación, que en el caso del museo son los textos, las fotografías, los objetos, la iluminación, el espacio mismo de la exposición, el color, entre muchos otros.

Como vemos las características del proceso comunicativo no concluyen aquí, ya que en el capítulo 2 exponemos las características del signo en general y de un signo en particular, el color, y su función en el proceso comunicativo del museo.

35. Glusberg, Jorge; *Museos fríos y calientes*, pp.10-12.

## *Capítulo 2*

---

### *Signo y color*

## 2.1 DETERMINANTES DEL SIGNO

### 2.1.1 CONCEPTO

El capítulo anterior nos permitió reconocer al museo como una entidad comunicacional que alberga y emite variedad de mensajes y significados, y a la vez, identificarlo como un signo.

El museo es considerado un signo porque representa los intereses de un grupo social en una determinada época, además es un signo complejo que comprende a otros signos. Es por ello que para entender este comportamiento nos apoyamos en la Semiótica, y en particular en el libro *Fundamentos de la teoría de los signos* de Charles William Morris, una de las obras fundadoras de la teoría semiótica, así que antes de entrar de lleno al concepto de signo, empecemos por explicar qué es la semiótica.

Según Morris la semiótica<sup>36</sup> es ‘la ciencia que estudia a los signos’, además es el instrumento de todas las ciencias porque aporta los fundamentos para cualquier ciencia especial de los signos, como la lingüística, la lógica, la matemática, entre otras; y además proporciona un lenguaje general aplicable a cualquier signo y permite analizar un sin número de elementos de la comunicación audiovisual y establecer también una relación entre esos elementos de significación y los procesos culturales.

La semiótica es “(...)una disciplina que tiene su origen con Saussure, quien en su libro *Curso de lingüística general* (1922) la define como la ciencia general de todos los signos o símbolos, a través de los cuales los hombres se comunican entre sí. Este autor definió al signo como la unión de un significante y de un significado”.<sup>37</sup>

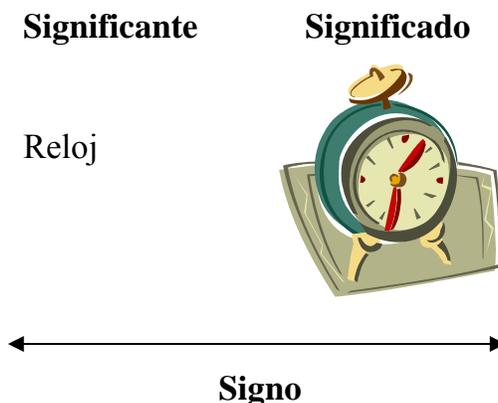
Por su parte, Eco afirma que los significantes constituyen el plano de la expresión, en tanto que el significado, el plano del contenido.

36. No obstante que la semiología destaca la función social del signo y la semiótica su función lógica, en la actualidad las dos denominan a la misma disciplina. La diferencia se da en que el primer término es utilizado por los europeos mientras que los anglosajones usan el segundo (Pierre Guiraud).

37. Ortiz, Georgina; *El significado de los colores*, p. 66.

Un signo es algo que representa algo (concepto, persona, animal, diagrama, síntoma, descripción, testimonio, sonido, etc.), ya sea real (presente o ausente) o imaginario, para alguien.

Los signos están compuestos por dos elementos inseparables: el significante y el significado. “Una palabra es un significante y el objeto al cual representa la palabra es el significado. Cuando estos dos elementos se unen, el resultado es un signo”.<sup>38</sup>



Debemos tener presente que un signo sólo puede ser interpretado por el receptor si éste conoce el código, es decir, si conoce “(...)la serie de reglas que atribuyen un significado al signo”.<sup>39</sup> Estas reglas se establecen por acuerdo entre un grupo de individuos aunque pueden variar de una cultura a otra.

Un claro ejemplo, es el uso de un color para simbolizar luto, ya que en los países de occidente se atribuye este significado al color negro; mientras que en China se ha aceptado al blanco porque anuncia felicidad y prosperidad en el otro mundo. Por su parte, los gitanos solían cubrirse de rojo en los funerales porque simbolizaba vida y energía.

Los signos pueden ser descifrados fácilmente si se conoce el código, el cual está relacionado con el medio social en que el individuo se desenvuelve. Sin embargo, aún conociendo el código, dentro de una misma cultura, la interpretación de ese signo puede ser diferente de un individuo a otro debido a las vivencias personales.

38. Ambrose, Gavin; *Imagen*, p. 69.

39. Eco, Umberto; *Signo*, p. 22.

## **2.1.2 CARACTERÍSTICAS**

El hombre emplea signos cotidianamente y lo podemos constatar en el habla, la escritura, el arte, el diagnóstico médico, los instrumentos de señalización, por mencionar algunos. Además, no olvidemos que las ciencias expresan sus resultados en sistemas de signos.

Ahora bien, “(...)el proceso en el que algo funciona como signo puede denominarse semiosis, véase la fig. 2.1.

ELEMENTOS DE UN PROCESO SEMIÓTICO		
VEHÍCULO SÍGNICO	DESIGNATUM	INTERPRETANTE
Lo que actúa como signo	Aquello a lo que el signo alude	El efecto que produce hasta convertirse en signo

Fig. 2.1 Elementos de un proceso semiótico (*sic*)

Como vemos, un signo conlleva ciertas características las cuales explicamos a continuación:

**A) Vehículo sígnico:** Es lo que actúa como signo. Por ejemplo, una cruz, una paloma, una señal de tránsito, un sonido, una carta, por citar algunos.

**B) Designatum:** Es aquello a lo que el signo se refiere o alude. Por ejemplo, una cruz puede tener varios *designatum* según el contexto en que se encuentre, ya que puede aludir a Cristo, a una operación aritmética, a primeros auxilios, entre otros. De igual forma, una paloma puede referirse a la paz, la pureza o a la santísima trinidad.

**C) Interpretante:** Es el efecto o acción que produce el *designatum* en determinado intérprete. Por ejemplo, cuando una persona católica se persigna ante una iglesia.

**D) Intérprete.** El intérprete podría considerarse un cuarto factor y se define como el agente o agentes del proceso de semiosis. Por ejemplo, un animal, una persona, entre otros”<sup>40</sup>.

40. Morris, Charles W., *op .cit.*, p. 27.

Un ejemplo donde intervienen estos elementos es el siguiente: Un viajero se prepara para estar a tono con la región geográfica a la que se desplazará,

en virtud de la carta que ha recibido de un amigo. En este caso, la carta es el vehículo sígnico, que alude a una región geográfica (*designatum*), la acción de estar a tono para el lugar, es el interpretante y, desde luego, el viajero, es el intérprete.

### 2.1.3 DIMENSIONES

Morris propuso una distinción entre las formas de considerar un signo, por medio de lo que llamó dimensiones, que consisten “(...)en una serie de relaciones derivadas de la correspondencia entre los tres elementos (vehículo sígnico, *designatum* e interpretante) que integran la semiosis, véase la fig. 2.2.

SEMIÓTICA		
SINTAXIS	SEMÁNTICA	PRAGMÁTICA
Estudia la estructura lógica del signo	Estudia su contenido significativo	Estudia la relación de los signos con sus intérpretes

Fig. 2.2 Dimensiones de la semiótica (*sic*)

#### A) Sintáctica o sintaxis

Es la relación formal de unos signos con otros. En esta dimensión el signo es visto como un elemento relacionado con otros signos, con base en una serie de reglas convencionales, que sirven para manipular los diversos signos o lenguajes.

#### B) Semántica

La semántica se ocupa de la relación de los signos con su *designata* y, por ello, con los objetos que denotan, es decir, el signo es visto en relación con lo que significa.

#### C) Pragmática

Es la relación de los signos con los intérpretes. El signo es visto en relación con su propio origen, los efectos sobre el destinatario y los usos que tiene”<sup>41</sup>.

41. *Ibid.*, p. 31.

La semiótica cuenta con tres ramas subordinadas, sintáctica, semántica y pragmática, que se ocupan, respectivamente, de las dimensiones sintáctica,

semántica y pragmática de la semiosis. Cada una de estas ciencias subordinadas tendrá que contar con sus propios términos especiales; por ejemplo, “implica” resulta ser un término sintáctico, “designata” y “denota” términos semánticos y “expresa” un término pragmático.

## 2.1.4 TAXONOMÍA

Los signos pueden diferir según el grado con que determinan expectativas concretas, tan es así, que existen diferentes tipos de signos.

De acuerdo con los niveles de semantización, es decir, la relación del signo con su objeto, existen tres variantes del signo: icono, índice y símbolo.

### 2.1.4.1 ÍCONO

Según Peirce “(...)el icono representa una o varias cualidades del objeto denotado, es decir, tiene una relación de semejanza con el objeto a que se refiere”.<sup>42</sup> Por ejemplo, una fotografía, un mapa, un modelo, un dibujo, entre otros.



**avión**



**bandera**



**teléfono**

### 2.1.4.2 ÍNDICE

Se puede definir un índice como la “(...)relación física o causal entre el significante y lo significado (es decir, lo que la imagen representa)”.<sup>43</sup>

En otras palabras, un signo funciona como índice cuando la relación con el objeto es de naturaleza física, esto se refiere a síntomas o acontecimientos naturales de los cuales podemos inferir otros sucesos.

42. Sanders Peirce, Charles; *La ciencia de la semiótica*, pp. 45-58.

43. Hall, Sean; *Esto significa esto. Esto significa aquello. Semiótica: Guía de los signos y su significado*, p. 16.

Por ejemplo, cuando un conductor *grita ¡cuidado!* a un peatón para llamar su atención y hacer que se ponga a salvo, esta medida que está destinada

para actuar sobre el sistema nervioso del que oye y hacer que se aparte, es un índice, porque busca ponerlo en conexión con el vehículo que se aproxima.

<b>Significante</b>	<b>Significado</b>
El humo en una casa	Hay fuego en ese lugar
La aceleración del pulso de un enfermo	Síntoma de que tiene fiebre
Un ojo morado	Un puñetazo

### 2.1.4.3 SIMBOLO

Los símbolos son signos que mantienen “(...)una relación puramente convencional que depende de la presencia o ausencia de similitud respecto a lo representado, siendo la ausencia de similitud, la que requiere de esfuerzo por parte del destinatario para descifrarla”.<sup>44</sup>

De acuerdo a la relación entre el símbolo y la cosa representada podemos diferenciar dos clases de símbolos: figurativos y abstractos o arbitrarios.

**a) Símbolos figurativos:** En estos símbolos “(...)el significado que se ha creado está relacionado con la naturaleza del objeto(...). Por ejemplo:

<b>Símbolo</b>	<b>Significado</b>
Balanza	Justicia
Paloma	Paz
Rosa	Belleza
León	Fuerza

(...)el equilibrio es importante para la justicia; las palomas son animales pacíficos; las rosas son hermosas y los leones son fuertes”.<sup>45</sup>

44. Sanders Peirce, Charles; *op. cit.*, p. 30.

45. Hall, Sean; *op. cit.*; p. 18.

**b) Símbolos abstractos o arbitrarios:** En este caso la relación entre el símbolo y su significado es menos patente. No tienen relación visual con

los objetos o conceptos que representan. En este tipo de símbolos, “(...)es preciso saber por anticipado lo que significan para poder comprenderlos. Para deducir su significado, no basta con mirarlos. Por ejemplo:

<b>Símbolo</b>	<b>Significado</b>
Espada	Verdad
Azucena	Pureza
Cabra	Lujuria” <sup>46</sup>

Definitivamente cada grupo social o cultura posee símbolos que se mueven entre lo real y lo imaginario, además se caracterizan por su dualidad de significados y dan pie a la interpretación subjetiva del hombre.

46. *Id.*

## **2.2 LA SEMIÓTICA DEL MUSEO**

### 2.2.1 EL MUSEO COMO SIGNO

El museo no sólo se manifiesta como una entidad comunicacional, también lo hace como una forma de lenguaje significante, es decir, el museo como signo tiene su propia forma de expresión que puede describirse por medio de sus relaciones con otros signos, con los objetos y con el público.

En primer lugar, “(...)el museo, a través de su propia estructura, se convierte en el medio o emisor del mensaje de los signos, propio de la sintaxis. En un segundo momento, el museo trata de ofrecernos una serie de contenidos bien organizados que forman la base discursiva y semiótica del mismo; es decir, el museo pretende comunicarnos algo y, para ello, se sirve de la semántica, donde tienen lugar las relaciones entre signos y objetos. Y, por último, el receptor o público trata de dar sentido al objeto, interpretando su significado y aplicándolo a la situación cultural en que se mueve, propio de la pragmática, dándose una relación entre los signos y el público”<sup>47</sup>.

EL MUSEO COMO LENGUAJE SIGNIFICATIVO		
SINTAXIS	SEMÁNTICA	PRAGMÁTICA
Es un medio o emisor del mensaje de los signos	Ofrece contenidos organizados	Cuenta con un receptor o público
	Comunica algo	Da sentido al objeto
	Relaciona signos-objetos	Interpreta su significado Decodifica
		Lo aplica a su situación cultural

Fig. 2.3 El museo como lenguaje significativo (*sic*)

Ahora bien, el museo dispone de sus propias formas discursivas, es decir, un modo específico y característico de construir y organizar sus mensajes para ofrecernos diversos contenidos. De tal manera, posee un emisor que es el propio museo, un canal de comunicación que puede ser el edificio y las exposiciones de objetos, y un receptor que es el visitante.

47. Hernández, Francisca; *El museo como espacio de comunicación*, p. 22.

<b>FORMAS DISCURSIVAS DEL MUSEO</b>		
<b>EMISOR</b>	<b>CANAL DE COMUNICACIÓN</b>	<b>RECEPTOR</b>
Museo	Edificio y exposiciones de objetos	Visitante

Fig. 2.4 Formas discursivas del museo (*sic*)

Las estructuras semióticas que se encuentran almacenadas en el museo no son sino 'simples sistemas de signos' que proporcionan una vasta información a todos aquellos que tienen acceso a ella y poseen la capacidad de interpretarla. Concebir el museo como signo o mensaje conlleva a considerarlo una realidad comunicativa que va más allá del mismo contenido físico que lo expone.

## **2.2.2 LOS ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DEL MUSEO**

## **EN EL PROCESO SEMIÓTICO**

Recordemos que desde el punto de vista de la museología tradicional los elementos constitutivos del museo son el continente (arquitectura), el contenido (objetos) y el público, los cuales analizamos a continuación desde las tres dimensiones del proceso semiótico.

### **2.2.2.2 CONTENIDO**

El concepto de contenido se aplica con un sentido global a todos los objetos (colecciones, depósitos, donaciones, exposiciones, entre otros) que forman parte del museo.

De modo que, la dimensión sintáctica se integra por la combinación de las propiedades de los objetos, tales como la forma, ubicación, tamaño, color, textura, peso, espacio, luz, sonido y cualquier otra cosa de la cual obtengan su carácter.

Al mismo tiempo, los objetos transmiten un significado (semántica), sin embargo, su interpretación difiere de acuerdo a los rasgos del receptor (edad, sexo, nacionalidad, religión, escolaridad o nivel socioeconómico, por citar algunos) y a su capacidad de comprensión del mensaje (pragmática).

### **2.2.2.1 CONTINENTE**

Como sabemos, el continente se refiere a la estructura arquitectónica, es decir, a los rasgos exteriores e interiores del edificio.

Por consiguiente, comprenderlo sintácticamente implica realizar una lectura de los elementos que lo componen (forma, estilo, materiales, superficies, color, iluminación, climatización, entre otros) y a la vez, identificarlos como su medio de expresión.

Ahora bien, desde un punto de vista semántico, las características arquitectónicas emiten continuos mensajes, que pueden ‘hablar’ a favor o en contra de la actividad desarrollada en el interior, que el visitante ha de interpretar (pragmática).

### **2.2.2.3 PÚBLICO**

Para plantear el tema del público desde una perspectiva sintáctica requerimos conocer las características cuantitativas –datos que se explicaron ampliamente en el capítulo uno– de las personas que asisten al museo y, también de las que no lo hacen.

En tanto que, la semántica examina los significados generados de la relación del público –entendido cualitativamente– respecto al museo; es decir, qué lo motiva a visitarlo, qué le interesa ver, qué sensaciones experimenta durante la visita, cómo percibe al museo, por qué no asiste, entre otras.

Por último, la pragmática estudia la manera como se relaciona el público con el museo. Por ejemplo, ¿qué sucede en el visitante cuando está ante una exposición? Según Michael Belcher “(...)lo primero que se produce es un reconocimiento de lo presentado. De tal forma, ‘la sensación visual sobre la retina se transforma en una percepción, que codifica el cerebro de acuerdo a un esquema o esquemas existentes basados en experiencias previas, a través del estado de ánimo y, también de predisposiciones genéticas; por lo tanto, se obtiene una percepción única’”.<sup>48</sup>

48. Belcher, Michael; *Organización y diseño de exposiciones: su relación con el museo*, pp. 228 y 229.

## **2.3 FUNDAMENTOS DEL COLOR**

### **2.3.1 CAMPOS DE ANÁLISIS**

Existen muchas definiciones acerca del color, tantas como ciencias que se encargan de su análisis; sin embargo su estudio puede abordarse desde dos grandes campos de análisis tal como lo menciona Luigina De Grandis al afirmar que “(...)por necesidades prácticas (...)se impone un análisis que contemple el fenómeno del color bajo un doble punto de vista: el objetivo, susceptible de ser descrito a partir de las leyes químicas, físicas y fisiológicas, y el subjetivo que abarcará el campo de la biología y la psicología”.<sup>49</sup> Con respecto a este segundo campo de estudio, además de las ciencias mencionadas, también nos apoyaremos en ciencias como la Semiótica y la Antropología, las cuales también investigan las asociaciones, simbolismo y significado que el hombre atribuye a los colores.

Ahora bien, el planteamiento hecho por De Grandis es el punto de partida para desarrollar este subcapítulo, ya que consideramos que esta división inicial nos permitirá estudiar y comprender mejor el amplio campo de acción del color; así que abordaremos, en primer lugar, el aspecto objetivo del color y en segundo término, el aspecto subjetivo.

#### **CAMPO DE ANÁLISIS OBJETIVO**

Este campo se fundamenta en conocimientos científicos del color y comprende ciencias como la Física, que estudia la descomposición de la luz blanca, los fenómenos cromáticos, las teorías y clasificaciones del color, así como la terminología del mismo; la Química, que analiza al color desde su aspecto molecular y las cualidades que permiten su empleo en industrias como la cosmética, textil, alimentaria, entre otras; y por otra parte, la Fisiología, que se ocupa del funcionamiento del aparato visual (ojo y cerebro) y de las funciones anatómicas que se derivan de la acción del color sobre aquél.

49. De Grandis, Luigina; *Teoría y uso del color*, p. 9.

#### **CAMPO DE ANÁLISIS SUBJETIVO**

El campo de análisis subjetivo estudia los efectos del color sobre el subconsciente y lo integran ciencias como la Psicología, la Semiótica y la Antropología. Esta última nos permite conocer que cada pueblo posee sus matices acerca del color, no obstante, “(...)en casi todos los grupos humanos persisten creencias y supersticiones que relacionan los colores con determinados eventos, a partir de los cuales se tejen historias fantásticas, permaneciendo escondidas en algún lugar de la imaginación popular. Es difícil saber cómo se originaron los mitos del color, siendo lo más probable que algún acontecimiento inusitado, seguido de otros, en secuencia lógica e ilógica condujo a la creencia de que tal combinación de colores y hechos tendría lugar otra vez. Una vez establecida la superstición resultó imposible desecharla, aunque fuese producto de la casualidad. Por ejemplo, (...)que si una paloma blanca revolotea cerca de una persona le trae felicidad; que si un gato negro se cruza por el camino, la desgracia no tardará en llegar, pero si es gris, sucede lo contrario”.<sup>50</sup> En fin, desarrollaremos más adelante los aspectos psicológico y semántico del color.

50. Ferrer, Eulalio; *Los lenguajes del color*, p. 370.

### **2.3.2 ASPECTO FÍSICO**

### 2.3.2.1 CONCEPTO DE COLOR

Para definir qué es el color desde su aspecto físico resulta imprescindible partir del concepto de luz, que “(...)es el conjunto de las radiaciones visibles que forman parte del espectro electromagnético.

El espectro electromagnético está formado por el conjunto de todas las ondas conocidas que se extienden por el universo. Estas ondas se miden según su longitud.

La unidad de medida generalmente usada para determinar la longitud de onda de las radiaciones luminosas es el milimicrón o milimicra ( $m\mu$ ) que equivale a una millonésima de milímetro; en algunos lugares, la milimicra se denomina nanómetro (nm). Se usa también el Angström ( $\text{\AA}$ ), que es la décima parte del milimicrón”.<sup>51</sup>

Cuando todas las ondas electromagnéticas ópticas estimulan simultáneamente la retina, gracias a las propiedades de los cuerpos de reflejar o absorber, todas o parte de las radiaciones luminosas que les inciden, el ojo percibe la luz. Cuando la superficie de un cuerpo absorbe todas las radiaciones, decimos que el cuerpo es negro; pero si la superficie de un cuerpo absorbe algunas de esas ondas, digamos el rojo, amarillo, naranja, verde, azul e índigo; entonces reflejará sólo la radiación restante: el violeta, lo que nos induce a decir que ese cuerpo es de color violeta.

Ahora bien, de todo el espectro, el ojo humano, sin ayuda, sólo puede ver las ondas comprendidas entre 400 y 700  $m\mu$  que forman el espectro visual (ver fig. 2.5), es decir, las radiaciones que van del violeta al rojo, pasando por el azul índigo o añil, azul o cyan, verde, amarillo y naranja. Es importante señalar que “(...)por encima de las 700  $m\mu$  están los rayos infrarrojos y por debajo de los 400  $m\mu$ , los rayos ultravioleta, los rayos X y los gamma(...)”.<sup>52</sup> El blanco y negro no existen en el espectro solar, pues este último se deriva de la luz blanca y el negro es ausencia de luz.

Por consiguiente, podemos afirmar que el color es la sensación producida cuando ciertas ondas del espectro magnético estimulan la retina del ojo, asimismo, el color depende directamente de la luz, ya que sin ella no podría existir.

51. Fabris, S.y R. Germani; *Color: Proyecto y estética en las Artes Gráficas*, p. 14.

52. Wong, Wucius; *Principios del diseño en color. Diseñar con colores electrónicos*, p. 102.

Como vemos, el color como tal depende físicamente de una determinada longitud de onda, porque es esencialmente luz; de modo que el término color equivale, para muchos autores, a la expresión color-luz. No obstante,

es importante aclarar que en nuestra investigación utilizaremos el término color para referirnos tanto a las luces de colores como a los colores pigmento.

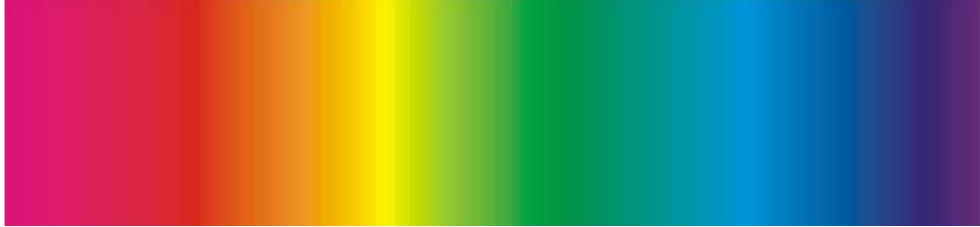


Fig. 2.5 Espectro visual (arcoiris)

### **2.3.2.2 CARACTERÍSTICAS**

Antes de explicar qué caracteriza a los colores, debemos mencionar que existe una división preliminar que facilita su estudio en cromáticos y acromáticos.

## **CROMÁTICOS**

Los colores cromáticos presentan una variación de matices como el azul, rojo, amarillo, verde, entre otros; además poseen tres características o cualidades: matiz, valor y saturación.

**A. Matiz** (Color, tonalidad, tono, tinta, croma). El matiz es la longitud de onda correspondiente al espectro de la luz blanca. En otras palabras, “(...)es el ‘color’ propiamente dicho, es decir, lo que define a un amarillo como diferente de un naranja, o un verde, etc.”.<sup>53</sup>

Es importante señalar que, en teoría, el término tono es sinónimo de color; sin embargo, en la práctica no sucede así, ya que muchas personas hacen una distinción entre estos dos términos, puesto que utilizan la palabra color para designar al rojo, amarillo, azul, verde, etc. Mientras que el término tono lo emplean para designar las variaciones de un sólo color, por ejemplo, un color azul puede ser de tono oscuro, tono claro, tono apagado, tono brillante, por citar algunos.

**B. Valor** (Claridad, luminosidad, brillantez). Es la cantidad de luz que puede reflejar una superficie, lo cual genera la sensación de que un color parezca más luminoso o más oscuro que otro. El valor se altera agregando diferentes cantidades de blanco o negro al color. Algunos autores designan a los colores mezclados con blanco como matices y a los mezclados con negros los denominan sombras.

**C. Saturación** (Intensidad). Es la pureza del color o matiz, es decir, el color auténtico, “En su máxima saturación, el color no contiene gris: se describe como vivo, brillante, rico, intenso, etc. A medida que desciende la saturación, los colores contienen una cantidad cada vez mayor de gris, lo que produce tonalidades más tenues y apagadas”.<sup>54</sup>

53. De Grandis, Luigina; *op. cit.*, p. 85.

54. Ambrose, Gavin y Paul Harris; *Color*, p. 18.

Los nombres de los diferentes colores poseen limitaciones descriptivas, por tal motivo, conocer su matiz, saturación y valor nos permite describirlos de forma precisa.

## **ACROMÁTICOS**

Los acromáticos, llamados también “no colores”, son el blanco, negro y su combinación, el gris, y sólo poseen una cualidad, el valor o luminosidad. El blanco no es considerado propiamente un color, pues desde su aspecto físico es la integración de todos los colores y el negro es considerado su opuesto.

A reserva de hablar más adelante de la escala acromática y de los significados de estos “colores”, podemos decir que por lo general el blanco, el negro y los grises combinan bien y normalmente, si no existe ninguna distorsión visual, hacen resaltar cualquier color.

Por último, queremos mencionar que para autores como Wucius Wong, estos colores son mejor conocidos como colores neutros, pero para evitar confusiones, nosotros emplearemos el término acromáticos para referirnos al blanco, negro y gris.

### **2.3.2.3 TEORÍA DEL COLOR**

Presentamos a continuación un apartado que desarrolla de manera sencilla la teoría del color, la cual consiste es un análisis científico y objetivo que

abarca los antecedentes históricos, terminología, sistemas de representación y clasificación del mismo.

Sabemos que han existido diferentes teorías interpretativas acerca del color, las cuales surgieron en la antigua Grecia y llegaron a Alejandría, el centro cultural más importante de la antigüedad tardía, de modo que “(...)desde épocas remotas existió el interés por sistematizar el color, aunque no pasaba de la mera especulación metafísica<sup>55</sup>. Muchos siglos después, gracias al desarrollo de las ciencias exactas en el siglo XVII, surgieron modelos de estudio más sofisticados, entre los cuales destacan las investigaciones realizadas por Isaac Newton y Johann Wolfgang von Goethe.

Newton elaboró un estudio sólido y coherente acerca de la percepción científica de los colores y, quien en 1666, (...)logró explicar que la luz solar es, en realidad, una luz blanca que a través de un prisma se descompone en siete bandas de vivos colores. Newton demostró cómo haciendo pasar estos colores por un segundo prisma, los mismos se reúnen nuevamente para formar un rayo de luz blanca.

La exposición de Newton sobre la Teoría de los colores, ante la Real Sociedad de Londres, produjo un estado de confusión entre los científicos prominentes de la época. Sus revolucionarias ideas obligaban a olvidar lo que hasta entonces se sabía, por lo que era de esperarse una corte inevitable y creciente de ataques y descréditos en furiosa oposición, lo cual, desafortunadamente, retrasó varios años la publicación de su *Óptica*, hasta 1704.

Por su parte, Goethe (escritor, crítico y pintor alemán) analizó el color (...)bajo un instinto humano y fenomenológico, ya que logra trascender el mundo físico del color y explora sus vibrantes y emotivos efectos estéticos.

55. Según indican las investigaciones del historiador John Gage, las primeras fuentes escritas sobre el tema del color se encuentran en el siglo V a.C. en los poemas de Alcmeón de Crotona, donde este reflexiona en torno a la antítesis fundamental: el blanco y negro; citado por Eulalio Ferrer en *Los lenguajes del color*, p. 75.

Desde el fundamento goethiano de que la luz se manifiesta en el sentido de la vista a través del color, éste posee una naturaleza que es gobernada por las leyes de la visión. A partir de tales conceptos Goethe define tres tipos de colores: los fisiológicos, los físicos y los químicos.

También examinó a los colores desde una perspectiva filosófica para tratar de encontrar su sentido oculto, simbolismo y mística. En su obra *Esbozo de una teoría de los colores* (1810), Goethe plasmó los vibrantes y emotivos efectos estéticos del color(...).<sup>56</sup>

Después de los planteamientos de estas dos figuras centrales de la teoría del color, los estudios se enfocaron en crear un sistema eficaz de clasificación del color en términos de luces o coloraciones (pigmentos). Tal es el caso de los trabajos realizados por Thomas Young, Otto Runge, Clark Maxwell y Wilhelm Ostwald, entre otros. Sin embargo, fue Albert H. Munsell, conocido colorista americano del siglo XX, quien definió los colores según tres parámetros: tono, valor y saturación.

En suma, algunas teorías son totalmente contradictorias, según se trate del análisis de un teórico o un artista, y otras coinciden en ciertos aspectos, pese a ello, todas emplean figuras geométricas para representar sus conceptos, ya sean planas (como el círculo, romboide o triángulo) o sólidas (como la esfera, el cubo o el árbol de Munsell).

Finalmente, consideramos que las teorías de Newton y Goethe no sólo enriquecieron los estudios acerca del color, sino que constituyen un parteaguas en los campos de análisis objetivo y subjetivo del mismo.

56. *Ibid.*, pp. 80-82.

#### **2.3.2.4 SÍNTESIS ADITIVA**

Hacia el año de 1860, Thomas Young propuso la teoría desarrollada posteriormente por el fisiólogo alemán Hermann von Helmholtz, quien definió las bases de la llamada mezcla aditiva; la cual se origina por la existencia de tres tipos distintos de conos (con los que se vincularían tres

especies diferentes de células nerviosas de la corteza cerebral), susceptibles de ser excitados por cualquier radiación, aunque cada uno con diferente energía en relación a las diferentes longitudes de onda.

La mezcla aditiva consiste en un fenómeno donde las radiaciones de longitudes de onda corta (azul-violeta), media (verde) y larga (rojo) se suman entre sí, es decir, que dos o más luces de color se superponen para crear una tercera. Por ejemplo, “(...)si proyectamos al mismo tiempo las tres luces primarias de manera que se superpongan parcialmente, las zonas donde los haces luminosos se superponen son percibidas por nuestro ojo como un color distinto y más claro que los proyectados [ver fig. 2.6]. Por tanto, con el estímulo simultáneo en la retina del ojo de todas las diversas longitudes de onda, o al menos con la suma de dos, se obtendrá la sensación de un color que se acercará tanto más al blanco cuanto mayor sea el número de radiaciones emitidas”.<sup>57</sup>

Si comparamos estas tres luces con sus correspondientes tonos pigmentos veremos que “(...)el rojo parece muy tirado hacia el naranja y difiere considerablemente de nuestra noción habitual de lo que debe ser el rojo. El verde parece ligeramente amarillento y el azul es más bien como un azul-púrpura”.<sup>58</sup>

Aunque el sol es la principal fuente de luz natural, se puede crear cualquier color con luces de colores artificiales, lo cual implica un equipo especial y por lo general, situaciones o lugares cerrados; por ejemplo, las imágenes que vemos en la televisión, el cine y la computadora se generan por medio de las tres luces primarias.

**Luces primarias o colores primarios luz.** Son tres, el verde, rojo y azul.

**Luces secundarias o colores secundarios luz.** Se obtienen combinando dos luces primarias cualesquiera en la misma proporción: amarillo (rojo y verde), magenta (rojo y azul) y cian (azul y verde).

57. Fabris, S. y R. Germani; *op. cit.*, pp. 17-20.

58. Wong, Wucius; *op. cit.*, p. 103. Para evitar confusión con los tonos del círculo de colores tradicional, Wong distingue en cursivas a los colores luz.

**Luces complementarias o colores complementarios luz.** Dos luces son complementarias cuando mezcladas en cierta proporción producen luz blanca. El magenta (rojo y azul) es complementario del verde; el cian (azul y verde) es complementario del rojo y el amarillo (rojo y verde) es complementario del azul.

**Luz blanca:** Se obtiene con la superposición de las tres luces primarias (rojo, azul y verde).

**Negro:** En la síntesis aditiva, el negro representa la ausencia de luz.

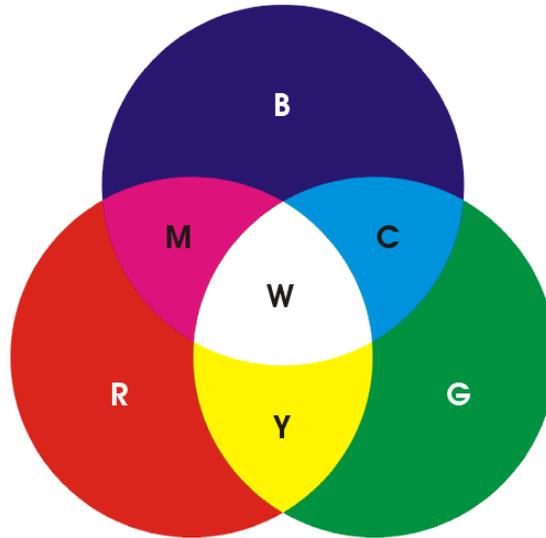


Fig. 2.6 Mezcla aditiva de colores luz (sic)

### 2.3.2.5 SÍNTESIS SUSTRATIVA

El término “mezcla” se usa, aunque equivocadamente, también en el caso de la filtración, cuando un filtro sustrae algunas radiaciones de una luz que lo atraviesa y entonces se denomina “mezcla sustractiva”. El uso de esta expresión se debe al hecho de que, mezclando dos pigmentos (por

ejemplo, rojo y amarillo), se obtiene un tercer color (el naranja). Lo que sucede realmente es que las sustancias se mezclan, pero los colores se sustraen.

En la mezcla sustractiva debe su nombre a que “(...)combinamos entre sí pigmentos u otras materias coloreadas [por ejemplo, las tintas de imprenta] que actúan como selectores o filtros de luz. Cada superposición de pigmentos u otras materias coloreadas determina una ulterior sustracción de luces reflejadas hasta conseguir la ausencia absoluta de toda radiación, esto es, la sensación de negro, fin último de la mezcla sustractiva.

Para comprender mejor cómo funciona la síntesis sustractiva, podemos decir que este fenómeno se aprecia claramente en el proceso de impresión en color, en donde (...)el blanco del papel se considera como luz blanca reflejada. Como las tintas de imprenta son transparentes, cada capa de tinta actúa como un filtro de color que puede retener cierto sector de longitudes de onda de la luz. Por ejemplo, si se solapan las tintas magenta y amarilla, se retienen las luces verde y azul y resulta el rojo. Si se solapan las tintas amarilla y cian, se retienen las luces azul y roja, y resulta el azul.

Si se solapan a la vez, se retiene toda la luz y resulta el negro [ver fig. 2.7]. En impresión, podemos decir que las tres tintas de proceso, magenta (M),

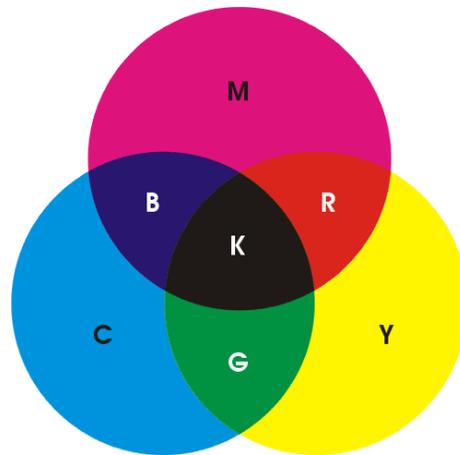


Fig. 2.7 Síntesis sustractiva (sic)

amarillo (Y) y cian (C), son los colores primarios y el rojo, verde y azul son los colores secundarios. Hay una cuarta tinta, el negro (K) que se añade para oscurecer los colores”.<sup>59</sup>

Sin embargo, la mayoría de las personas están familiarizadas más con los pigmentos que con las luces, ya que los pigmentos los tenemos al alcance

de la mano en forma de lápices de colores, tintas, acuarelas, pintura para paredes, por mencionar algunos.

Los pigmentos se fabrican a partir de plantas, animales, minerales o compuestos químicos, tienen poder cubriente y se disuelven en sustancias como agua y aceite, entre otros. Cuando empleamos pigmentos debemos considerar que además de las características propias, otros factores pueden influir en la percepción de un color como las características del papel o soporte, la capacidad y posibilidades de mezcla del pigmento, la temperatura e iluminación, por citar algunos.

**Colores primarios sustractivos.** Los colores primarios también son llamados colores básicos, absolutos o fundamentales porque no pueden crearse mediante la mezcla de otros colores, además deben tener la máxima saturación para ser considerados como tales. Los colores primarios son magenta, amarillo y cian.

**Colores secundarios sustractivos.** Se obtienen por la superposición de dos colores primarios en la misma proporción y son el azul (cian y magenta), el verde (cian y amarillo) y el rojo (magenta y amarillo).

**Colores terciarios.** Se obtienen combinando partes iguales de un tono primario y un secundario adyacente.

Los colores terciarios carecen de un término para cada uno, por lo que se designan mediante nombres compuestos, por ejemplo, rojo anaranjado o rojo-naranja; amarillo anaranjado o amarillo-naranja; azul verdoso o verde-azul; por citar algunos.

**Negro.** En la síntesis sustractiva, el negro es el máximo valor cromático (aunque sea acromático en sí mismo) ya que, teóricamente, se obtiene por la superposición de los tres colores primarios sustractivos.

**Blanco.** En la síntesis sustractiva constituye la ausencia de todo color.

59. Fabris, S. y R. Germani; *op. cit.*, pp. 20 y 103.

### 2.3.2.6 CÍRCULO CROMÁTICO

El círculo cromático es un diagrama donde se ordenan e interrelacionan los matices primarios y secundarios principalmente, los cuales suelen dividirlo en múltiplos de tres, por ejemplo, en seis, nueve, doce, dieciocho o veinticuatro secciones (ver fig. 2.8); también se emplea como herramienta para seleccionar el color. En este diagrama, todos los matices

conservan su máxima saturación y, por lo general, el orden de sucesión es el mismo que observamos en el espectro de la luz blanca.

En el s. XVIII, teóricos y artistas, racionalizaron el estudio del color por medio de los círculos cromáticos y “(...)el primer círculo cromático apareció en 1776, en manos del grabador Moses Harris, con el nombre de Sistema natural de los colores, cuya distribución contenía 18 tonalidades fundamentales después, una docena de profesionales de las artes continuaría la tarea de jugar con las más diversas figuras geométricas. Runge lo hizo con base en un triángulo(...) Clerk Maxwell lo logró de manera elemental por la rápida rotación de unos círculos cromáticos llamados también discos de Maxwell, en tanto que el químico Wilhelm Ostwald siguió un esquema de color romboide”.<sup>60</sup>

Existen muchas clases de círculos cromáticos, debido a la variedad de rojos, amarillos y azules que existen, a pesar de ello, la interrelación de los colores originó otras clasificaciones: por un lado, los colores complementarios, análogos y neutros –los cuales explicamos a continuación– y, por el otro, las armonías y los contrastes.

**Colores complementarios.** Son los tonos opuestos en el círculo cromático y que al mezclarse, se neutralizan. De modo que el complementario del rojo es el verde, el complementario del azul es el naranja y el complementario del amarillo es el violeta.

**Colores análogos.** Son los tonos adyacentes a un color determinado, es decir, los cercanos en el círculo cromático y tienen cierta cantidad de ese color. Por ejemplo, son colores adyacentes: rojo, naranja-rojizo, amarillo-naranja y amarillo; por su parte lo son el violeta, el azul-violeta y el azul.

60. Ferrer, Eulalio; *op. cit.*, p. 97.

**Colores neutros.** Se consideran resultado de la mezcla de colores opuestos en el círculo cromático en proporciones variables y que pese a su color neutralizado, es posible encontrar indicios de su origen y, así decimos que son amarillentos, rojizos, verdosos, azulados, entre otros, y también si son claros u oscuros.

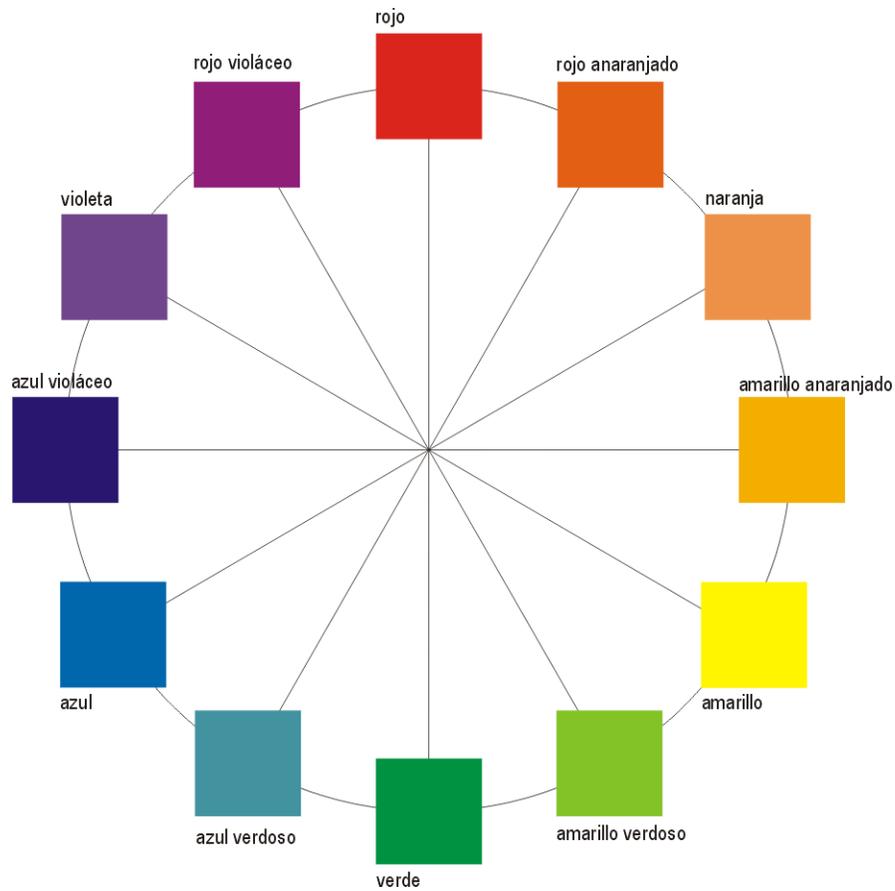


Fig. 2.8 Círculo cromático (sic)

### 2.3.2.7 ARMONÍA y CONTRASTE

#### ARMONÍA

La armonía “(...)hace referencia a las combinaciones de color afortunadas que halagan a la vista mediante la utilización de colores análogos(...)”<sup>61</sup>;

en otras palabras, las armonías son un grupo de colores que resulta grato ver reunidos. Existen tres tipos de armonía:

**A. Tono.** Utilizando uno o más tonos análogos de una porción del círculo cromático. Por ejemplo, rojo-naranja, naranja y amarillo-naranja.

**B. Valor.** Se puede lograr mediante la escala de claridad u oscuridad de un tono. Por ejemplo, la escala de gris claro a gris oscuro es una armonía acromática y, la escala de rojo a rosa, es una armonía cromática.

**C. Saturación.** Se obtiene de dos maneras, la primera, utilizando tonos de saturación total como el verde, violeta, amarillo, etc.; y, la segunda, por medio de dos o más tonos de saturación parcial, por ejemplo, azul-violeta y violeta-rojizo.

## CONTRASTE

El contraste es la comparación de elementos distintos o diferentes. En lo relativo al color, el contraste hace referencia a aquellos tonos que excitan a la vista y cuya relación establece varios tipos, de los cuales mencionamos los más importantes:

**A. De tono:** Se establece entre tonos cromáticos sin modulaciones intermedias como el rojo, verde, amarillo, etc.; siendo los tonos “(...)separados por 90 o más grados en el círculo de color los que proporcionan el contraste más significativo. Cuanto mayor sea la distancia entre los tonos en el círculo, tanto mayor será el contraste tonal”.<sup>62</sup>

Como ejemplo de contraste de tono o tonal podemos mencionar el rojo y azul; el amarillo y rojo; el amarillo y azul; el violeta y naranja; el verde y violeta, por citar algunos.

61. Wong, Wucius; *op. cit.*, p. 51.

62. *Ibid.*, p. 62.

**B. Valor.** Se refiere al contraste entre tonos claros y oscuros. Por ejemplo, un azul claro contrasta ante un azul marino.

**C. Saturación:** Proviene de la modulación de un tono saturado, puro, modulado con blanco; con negro, con gris o con un color complementario.

**D. Blanco-negro:** Este tipo de contraste es “(...)propio del claroscuro entre los tonos acromáticos del blanco, del negro y del gris. Por ejemplo,

enmarcado por el negro un tono parece más acentuado, brillante y llamativo; rodeado de blanco tiende, en cambio, a ser más deslucido, menos evidente, porque queda más iluminado y disperso su tono por las radiaciones que refleja el soporte blanco.

**E. Complementarios.** Este tipo de contraste es consecuencia de la reacción en la vista cuando se observa por mucho tiempo un color, por lo que el ojo (...)requiere el complementario del tono que observa, y lo genera espontáneamente si no está presente.

En este tipo de contraste es recomendable que uno de los tonos (...)ocupe una porción limitada, pues la extensión debe estar siempre en razón inversa de la intensidad.

Si bien, un color al lado de su complementario parece más acentuado(...) y brillante; al mismo tiempo, ambos tonos resultan de difícil visualización; lo cual puede corregirse (...)haciendo que uno de los dos colores sea mucho más claro, o mezclando una pequeña proporción del uno en el otro.

Este tipo de contraste ayuda (...)a la solución de los problemas referentes a la visibilidad y a la legibilidad de los colores.

Cuando un gris está al lado de un color tiende a tomar el tono complementario de ese color, por ejemplo, el gris junto al amarillo tenderá a tomar el tono violeta y un gris al lado del rojo tomará el tono azul.

**F. Cálido-frío:** Este tipo de contraste tiene que ver con una división de colores de acuerdo a la sensación de ‘temperatura’ que el ser humano les atribuye; por un lado, encontramos los colores cálidos (rojo, amarillo y naranja) y, por otro, los colores fríos (verde, azul y violeta)”<sup>63</sup>.

63. Fabris, S. y R. Germani; *op. cit.*, pp. 73, 83, 84, 86 y 95.

**E. Simultáneo:** Se produce cuando los colores contiguos “(...)manifiestan simpatías o antipatías recíprocas, oscureciéndose a clarándose según la fuerza cromática de uno hacia los otros (el violeta junto al azul aparece claro y tendiente al rojo, el mismo violeta junto a un fondo anaranjado aparece más oscuro, con evidentes tendencias hacia el azul, también un verde sobre fondo azul aparece más claro que si estuviera superpuesto a un fondo anaranjado, donde aparece decididamente más oscuro y de un componente azulado)”<sup>64</sup>.

64. Brusatin, Manlio; *Historia de los colores*, p. 101.

### **2.3.2.8 ESCALAS CROMÁTICAS**

Para explicar qué es una escala, primero empezaremos por definir qué es la modulación, “(...)por modulación se entiende cualquier variación con la que se modifique el mismo color sea en el tono, en la saturación o en la luminosidad. Cuando la modulación de una, de dos o de las tres constantes se efectúa con sucesiones de intervalos regulares y continuos, se dice que la modulación se produce por escala(...). Por consiguiente, una escala se

produce cuando una, dos o las tres cualidades del color (tono, saturación y valor) se realiza a intervalos regulares y continuos.

Existen dos clases de escalas: cromática y acromática.

## **ESCALAS CROMÁTICAS**

Las escalas cromáticas (...)son las que se refieren a los colores propiamente dichos (...)como el rojo, violeta, azul, amarillo, etc., y pueden ser de dos tipos: monocromas y policromas.

A. Monocromas. Cuando la modulación (...)afecta a un solo tono. En una escala monocroma, un tono se puede modular variando la saturación o luminosidad.

B. Policromas. La escala policroma, (...)llamada también escala de tonos, es la gama de variaciones de dos o más tonos. La serie más completa y más perfecta de las modulaciones de los tonos del color la proporciona la gama espectral [espectro de colores] que se obtiene con la refracción prismática de la luz blanca y que puede admirarse fácilmente en el fulgor del arcoiris”.<sup>65</sup>

## **ESCALA ACROMÁTICA**

Esta modulación se genera cuando el valor o luminosidad se modifica y es propia de los acromáticos o ‘no colores’, o sea, del blanco, negro y gris.

La cantidad de luz reflejada por los acromáticos se denomina clave y se traduce en 3 grados:

65. Fabris, S. y R. Germani; *op. cit.*, pp. 67-73.

“La clave alta: describe una claridad general y pone énfasis en la serie de gris claro que se extiende hacia el blanco; clave media: gris intermedio; clave baja: del gris oscuro al negro.

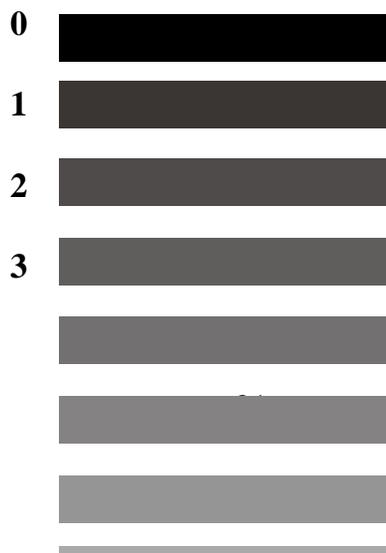
De modo que, el blanco posee la clave más alta porque refleja la mayor cantidad de luz y, el negro corresponde a la clave más baja porque no refleja luz, por el contrario, la absorbe. Entre estos dos extremos hay una amplia gama de grises.

Aunque son posibles numerosas gradaciones de gris, es más sencillo crear solamente nueve y ordenarlas en tres grupos.

- a. La serie de gris oscuro consiste en:
  - 1.- gris extremadamente oscuro (90 % de negro)
  - 2.- gris muy oscuro (80 % de negro)
  - 3.- gris oscuro (70 % de negro).
- b. La serie de gris intermedio consiste en:
  - 4.- gris intermedio oscuro (60 % de negro)
  - 5.- gris intermedio (50 % de negro)
  - 6.- gris intermedio claro (40 % de negro).
- c. La serie de gris claro consiste en:
  - 7.- gris claro (30 % de negro)
  - 8.- gris muy claro (20 % de negro)
  - 9.- gris extremadamente claro (10 % de negro).

Esas nueve gradaciones [ver fig.2.9] proporcionan una base para una sistematización cuidadosa de los colores(...) Al negro se le puede asignar el número 0, que representará la ausencia total de claridad, e imprimirse con un 100% de negrura”.<sup>66</sup>

66. Wong, Wucius; *op. cit.*, pp. 29 y 31.



**4**

**5**

**6**

**7**

**8**

**9**

Fig. 2.9 Escala de grises (*sic*)

### **2.3.3 ASPECTO FISIOLÓGICO**

La fisiología del color estudia el proceso visual y las funciones anatómicas que se derivan de la acción del color sobre el aparato visual. Además en este proceso intervienen otros aspectos, los cuales podemos distinguir en dos grupos: factores internos de la visión cromática, es decir, los aspectos que se relacionan con el espectador y, los factores externos, que tienen que ver con las características del objeto (distancia al observador, forma,

tamaño posición, color), la iluminación (luz solar o artificial, dirección), el ambiente y la presencia o existencia de objetos cercanos.

A continuación explicaremos brevemente cómo ocurre el proceso de la visión y posteriormente hablaremos de los factores que inciden en ella.

### **2.3.3.1 EL PROCESO DE LA VISIÓN**

El aparato visual esta compuesto por el ojo y el cerebro, así que el proceso de la visión “(...)inicia en el momento en que el ojo capta y enfoca la luz para proyectarla en un pequeño hoyuelo, ubicado en la parte posterior de la retina, conocido como fôvea(...) En la retina se concentran los llamados fotorreceptores, los cuales, por su forma y funciones, se dividen en dos: bastones y conos. Los primeros perciben el valor y la intensidad de la luz y los segundos, la luz como colores y se dividen en tres tipos, siendo cada uno de ellos especialmente sensible a sólo un sector de longitudes de onda del espectro visual. Juntos determinan que tres sectores concretos de longitudes de ondas, interpretados como unos colores a los que normalmente se les denomina rojo, verde y azul en la ciencia y la tecnología, sean de importancia capital para nuestra visión del color”.<sup>67</sup>

Pero continuemos con la explicación del proceso visual, “(...)los conos y bastones están conectados con unas fibras nerviosas que envían sus impulsos hacia el cerebro a través del nervio óptico. Lo que alcanza nuestra retina es tan sólo una confusión de danzantes puntos luminosos, caos que el cerebro se encarga de reordenar [e interpretar las imágenes y completar de esta forma el proceso visual]. Ahora se sabe también que casi una tercera parte de la materia gris se dedica a analizar los detalles de diferenciación del color.

*67. Id.*

A pesar de la amplísima capacidad fisiológica del ojo humano para recibir el color, en la práctica cotidiana sólo alcanza alrededor de 250 tonalidades distintas, de acuerdo con diversos condicionamientos físicos, geográficos y hasta culturales. Como ejemplo de esto, podemos mencionar que (...)si en las zonas africanas se cuentan hasta 50 palabras para describir las distintas tonalidades del negro, en las zonas polares existen más de 12 denominaciones para el color blanco”.<sup>68</sup>

Con respecto a las funciones anatómicas que se derivan de la acción del color sobre el aparato visual se sabe que “(...)existe cierta evidencia que nos sugiere que la luz de diferentes colores, al penetrar en el ojo, puede afectar indirectamente al centro de las emociones en el hipotálamo, lo cual a su vez afecta a la glándula pituitaria. Esta glándula ‘maestra’ controla todo el sistema endócrino, incluyendo la tiroides y las glándulas sexuales, y gobierna de este modo los niveles hormonales de dicho sistema y los humores que de él dependen”.<sup>69</sup>

Se han realizado estudios para medir las distintas respuestas fisiológicas a los colores, en uno de ellos se experimentó “(...)con el color rojo, comprobando que el cuerpo aumentó su tensión muscular, liberó adrenalina, se produjo una aceleración de los latidos del corazón y aumentó la actividad gástrica(...)”.<sup>70</sup> Esta respuesta es muy bien aprovechada en muchos restaurantes con el empleo de manteles rojos o a cuadros rojos, lo que sumado a la luz de las velas, rica en la franja roja y naranja del espectro solar, y reforzada con rayos de luz concentrada, realza el efecto fisiológico del rojo a la vez que genera un ambiente íntimo.

Lo contrario sucede cuando el cuerpo se expone al verde o al azul –los llamados colores fríos que analizaremos más adelante–, pues experimenta relajación de la tensión muscular, disminución de la frecuencia cardíaca y un leve descenso de temperatura.

Como vemos, estos son ejemplos claros de la interacción de los aspectos internos (tensión muscular, adrenalina, actividad gástrica, frecuencia cardíaca) y externos (objetos, iluminación) en la percepción del color.

68. Ferrer, Eulalio; *op. cit.*, pp. 88 y 109.

69. Varley, Helen; *El gran libro del color*, p. 44.

70. Roth, Leland M.; *Entender la arquitectura. Sus elementos, historia y significado*, p. 76

### **2.3.3.2 EL ESPECTADOR**

Al hablar de los aspectos que se relacionan con el espectador, primeramente tomaremos en cuenta la visibilidad de los colores o la sensibilidad del ojo para distinguir ciertos colores sobre otros.

Recordemos que la fovea es un pequeño hoyuelo ubicado en la parte posterior de la retina, y en donde “(...)un cuerpo proyectado resulta

siempre muy nítido a la vista, mientras que lo que está a su alrededor queda algo desenfocado y nebuloso. En efecto, fuera del punto de la fovea, que tiene un diámetro de 0.4 mm, la agudeza visual disminuye a medida que la imagen se aleja de la fovea. Al mismo tiempo que la imagen, disminuye también la capacidad de visión de los colores.

El campo visual, o sea, el conjunto de puntos del espacio que el ojo inmóvil puede ver simultáneamente, presenta por esto diferencias notables respecto a los valores cromáticos.

Disminuye primero la sensibilidad para el verde, después para el rojo(...) y solamente en el extremo del campo visible disminuye la visibilidad para el azul y para el amarillo. De aquí se deduce que los colores amarillo y azul o cyan son los que mejor se leen a distancia. [Por lo tanto, podemos enlistar estos colores de mayor a menor visibilidad:

1. Amarillo
2. Azul –cyan–
3. Rojo
4. Verde

Pero estos cuatro colores no sólo se analizaron de forma aislada, también en parejas cromáticas que veremos a continuación].

En lo que respecta a la visibilidad de los colores, Fabris experimentó con diferentes combinaciones y propuso parejas de colores que van de mayor a menor visibilidad:

1. Negro sobre amarillo
2. Verde sobre blanco
3. Rojo sobre blanco
4. Cyan sobre blanco
5. Blanco sobre cyan
6. Negro sobre blanco
7. Amarillo sobre negro
8. Blanco sobre rojo

Según estas experiencias, resulta que los elementos gráficos oscuros sobre fondo claro se perciben mejor que los claros sobre fondo oscuro(...).<sup>71</sup>

Además debemos de tomar en cuenta que “(...)la percepción del color por parte de los receptores retínicos varía de un observador a otro según la

diversidad de las conformaciones físicas y de circunstancias contingentes tales como el cansancio visual, la edad o el estado de salud, por citar algunos.

La retina reacciona diversamente a un estímulo cromático según las situaciones momentáneas en las que se encuentra debido a estímulos contemporáneos adyacentes. También el paso de un color a otro influye sobre la percepción: el ojo, acostumbrado a un determinado color, si después mira otros objetos, los ve coloreados diversamente de cómo los hubiera visto si antes hubiese tenido que adaptarse a un estímulo cromático diverso.

Desde el punto de vista fisiológico, gran parte del sistema visual manifiesta en reposo un nivel medio de actividad nerviosa (o frecuencia de descarga). Cuando le llega una luz, el ojo responde con un aumento de esta frecuencia y nosotros percibimos un determinado color; con el mantenimiento del estímulo la frecuencia vuelve a los valores normales (el color aparece menos saturado); al cesar el estímulo, el ojo da una respuesta contraria, disminuyendo la frecuencia de descarga bajo el valor medio (y vemos otro color que se denomina complementario). Así pues, el color percibido no depende sólo de las características espectrales de la luz estimulante, sino del hecho de que esas luces inicien o terminen su acción estimulante sobre el ojo.

Numerosas experiencias han demostrado que el sistema visual experimenta una fatiga diferente para cada color y que mientras el rojo, en proporción directa a la excitabilidad de la retina, es el que más fatiga, el azul es el que menos. Por ejemplo, el rojo vivo sobre fondo blanco se muestra al pintor, tras un lapso de tiempo, menos vivo e incluso grisáceo o azulado, hasta el

71. Fabris, S. y R. Germani; *op. cit.*, p. 100.

punto de hacerle suponer una falta de pigmento. En este caso, deberá alejar la mirada sobre un color verde para poder recuperar la percepción del rojo vivo.

Por otra parte, (...)se ha constatado que la rapidez de percepción difiere de una persona a otra según las diferentes velocidades de las reacciones retínicas, la conducta nerviosa y la recepción de las células cerebrales y, además, según la relatividad o excitabilidad personal del observador.

(...)el amarillo es el valor que se percibe con mayor rapidez; vienen después el blanco, el rojo, el verde y el azul”<sup>72</sup>.

72. De Grandis, Luigina; *op. cit.*, pp. 93, 94-99.

### **2.3.3.3 CARACTERÍSTICAS DEL OBJETO**

Las características de los objetos constituyen otro factor que incide en la percepción del color. Por ejemplo, “(...)la cualidad de la superficie (tosca, pulida, rugosa, opaca, brillante, clara, oscura, limpia, polvorienta, etc.) influye sobre el aspecto de un color, pues determina variaciones en la distribución del flujo luminoso y, consiguientemente, en la reflexión de la luz.

La forma del objeto, labrada, ondulada, esférica, etc., es decir, siempre que no es plana, influye sobre la distribución de la intensidad lumínica creando variaciones de tono, luminosidad y saturación en el color, contrastes entre claros y oscuros(...)

Las dimensiones de una superficie influyen sobre la saturación o claridad de un color: ello se hace evidente si se incluye sobre una superficie una muestra de pocos centímetros o se hace una copia de dimensiones diferentes del original. El cambio de color que pueden advertirse se debe ante todo al hecho de que la superficie más extensa ocupa un área retínica más amplia, más allá de la fovea, en la cual varían las relaciones entre los conos y bastoncillos y, consiguientemente, la sensibilidad al color y, también por el mecanismo de inhibición lateral, varían también los fenómenos de contraste simultáneo relacionados(...) Además, no todos los puntos de una superficie plana muy amplia se encuentran a la misma distancia del ojo. Ello determina que los más cercanos se muestren más claros que los lejanos.

La distancia entre objeto y fuente de luz (ventana o lámpara) y la distancia entre objeto y observador influyen sobre la percepción del color: éste experimenta una pérdida progresiva de tonalidad mostrándose más gris con el incremento de esta distancia a causa de los rayos luminosos incidentes que disminuyen gradual e irregularmente de intensidad al alejarse de la fuente lumínica; objetos coloreados del mundo que nos rodea (árboles, casas, colinas), observados a la luz del día, aparecen diferentes al ojo según la distancia: el verde de los árboles, por ejemplo, visto de cerca, tiende a ser cálido, mientras que se inclina hacia lo frío y se desliza hacia el azul si los árboles son vistos de lejos.

La dificultad de tener una percepción constante de los colores de los objetos cuando se sitúan a una cierta distancia, se debe al aire interpuesto que ejerce su acción en relación directa con su enturbiamiento: por ejemplo, la desigualdad de concentración, tamaño, naturaleza y color de las suspensiones, o la presencia de niebla, calina, etc., determinan que los colores aparezcan diferentes a nuestros ojos en momentos diversos y ello aunque la fuente de luz permanezca inmutable. La visión a distancia depende también de la humedad, y, efectivamente, la visibilidad es mejor cuando el aire está seco.

También los colores del ambiente circundante inciden sobre el color del objeto considerado, pues éste refleja las numerosas variedades cromático-

luminosas de los objetos circundantes; el color no existe aisladamente, sino siempre por interacción con otras tintas(...)"<sup>73</sup>.

Otro factor que incide en la visión del color depende de "(...)las características espectrales del objeto, la capacidad de su sustancia de absorber reflejar o transmitir la luz, (...)y es que al trabajar con superficies y acabados podemos observar que (...)las superficies y pinturas mate se reflejan difusamente, diseminando las frecuencias de luz por todas partes(...); por otra parte, las superficies y pinturas brillantes se reflejan especularmente, es decir, el reflejo se regresa directamente al observador. Por consiguiente, los colores se ven más oscuros y más saturados cuando se reflejan desde una superficie mate. También un color sobre una superficie de textura pesada aparecerá más oscuro que el mismo color sobre una superficie lisa"<sup>74</sup>.

73. *Ibid.*, pp. 87 y 90.

74. Porter, Tom; *Color ambiental. Aplicaciones en arquitectura*, pp. 78 y 79.

#### **2.3.3.4 LA ILUMINACIÓN**

La iluminación es otro de los factores externos determinantes en la percepción del color y se divide en dos tipos: luz natural o solar y luz artificial.

#### **LUZ NATURAL**

La calidad de la luz natural no siempre es la misma, depende de muchos factores como la estación del año, las condiciones del aire, la hora del día y la posición del sol, la cual incide en el ángulo e intensidad de los rayos luminosos. Sin embargo, se dice que el mejor modo de observar los colores es a la luz solar porque “(...)en las horas del mediodía, los rayos llegan a la superficie terrestre perpendiculares o casi y si el cielo se muestra sereno y despejado de nubes, vapores, humedad que atenuarían la claridad de la luz filtrando, desviando o evitando los rayos solares, se puede tener un aumento bastante notable de la intensidad lumínica, pues(...) todas las radiaciones se propagan por la atmósfera de modo homogéneo.

## **LUZ ARTIFICIAL**

(...)la luz artificial determina modificaciones de los colores en relación al tipo y al color de la fuente de luz. Las fuentes lumínicas artificiales se dividen en tres grupos:

**A. Incandescentes o cálidas** (vela, antorcha, lámpara eléctrica común de filamento, lámpara de gas luminoso). Las fuentes lumínicas incandescentes emiten, además de la longitud de onda de la luz blanca, la longitud del infrarrojo y en menor medida, la del lado violeta del espectro.

**B. De arco voltaico** (en el vacío o en varios tipos de gas). En las fuentes de luz de arco, se producen descargas eléctricas dentro de determinadas sustancias (gas de sodio, de mercurio, de neón, de xenón, etc.) que originan luces de diversos colores. La del xenón es particularmente blanca y por ello la más apropiada para alcanzar una fiel visión de los colores.

**C. Fluorescentes** (preparadas con varias mezclas de fósforo de diversas concentraciones).

Las lámparas fluorescentes, las cuales, pudiendo prepararse con varias mezclas de fósforo, pueden dar origen a luces no perfectamente blancas, sino parcialmente coloreadas, modificando, pues, el color de las superficies que se observan(...) Habitualmente, estas radiaciones adolecen de rojo y amarillo y su luz se muestra predominantemente azul(...).

Por otra parte, el cambio de posición o dirección de la fuente de luz (frontal, lateral, desde abajo, luz directa, indirecta, más cercana, más lejana, etc.), hace variar la angulosidad e intensidad de los rayos luminosos y, consecuentemente, provoca también la alteración de la saturación de los colores”.<sup>75</sup>

75. De Grandis, Luigina; *op. cit.*, pp. 86, 87 y 91.

### **2.3.4 ASPECTO PSICOLÓGICO**

En los subíndices anteriores describimos cómo el color afecta tanto física como fisiológicamente al ser humano, pero éste también experimenta reacciones anímicas, algunas de las cuales estudiaremos en este inciso.

Sabemos que “(...)desde los mitos y leyendas primitivos hasta las modernas teorías de la conducta humana se ha tratado de explicar el

significado de los colores. Cuestión que Goethe ya vislumbraba en su Esbozo de una teoría de los colores(...) Goethe, antes de que existiese la palabra psicología, afirmaba que los colores actúan sobre el alma; pueden provocar la tristeza o la alegría. Por ejemplo, según sus evaluaciones sobre los colores principales, el amarillo puro y claro, líder del polo positivo es calificado como ‘alegre’, ‘risueño’, que ‘impresiona en su modo suave’. Pero advierte que si se ensucia con verde, como al color del azufre, provoca una ‘impresión enojosa, despreciable y hasta vulgar’.<sup>76</sup>

En el campo de la psicología, la mayor parte de los estudios sobre el color giran entorno a su percepción. No obstante, estudiosos de la conducta humana, como psicólogos y psiquiatras, han utilizado el color como una forma de detectar problemas emocionales o mentales mediante pruebas psicológicas que se dividen en dos grupos: las que miden la inteligencia y las que son sobre la personalidad y problemas de la misma. En muchos de estos estudios y pruebas psicológicas, se considera el color como elemento significativo en sí mismo, es decir, en donde el color no se asocia con ningún objeto o imagen que permita su interpretación.

#### **2.3.4.1 TEMPERATURA Y DINÁMICA**

La temperatura y dinámica de los colores, son clasificaciones que se basan en el aspecto psicológico que el ser humano atribuye a los colores. El hombre no sólo asocia a los colores la sensación de temperatura (clasificándolos en cálidos y fríos) también, les adjudica la de movimiento, llamada dinámica de los colores, y ambas categorías están interrelacionadas.

76. Ferrer, Eulalio; *op. cit.*, pp. 84, 85 y 377.

**COLORES CÁLIDOS.** A los colores que se encuentran en este grupo, se les denomina cálidos porque se les asocia con conceptos como la luminosidad, alegría, placer, u objetos como el sol, entre otros. En esta clasificación están el rojo, amarillo y naranja y, por extensión, el blanco.

“El calor de un tono no depende de la diferencia efectiva de las radiaciones, sino de la relación de sensaciones sentidas por el hombre en la visión de los mismos colores. Se puede explicar el hecho de que estamos acostumbrados a considerar como calientes los colores asociados, por ejemplo, a la idea de sol, fuego(...) y asociar al color verde-azul del agua

la sensación de frío. En cuanto a su dinámica, se les adjudica la sensación de movimiento, porque parece que ‘avanzan’, por lo que también se les conoce como colores activos; sin embargo, (...)los colores oscuros y cálidos, [como el violeta-rojizo] bajan, pesan, cierran y oprimen.

Una escala de la dinámica de los colores situaría al anaranjado como el color más cercano, después del rojo, el amarillo, el verde, y finalmente el cian. Solamente el verde y el violeta revelan una dinámica escasa manteniendo una posición media entre los colores calientes y fríos”.<sup>77</sup>

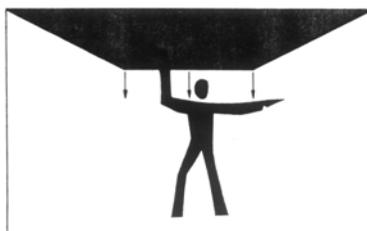


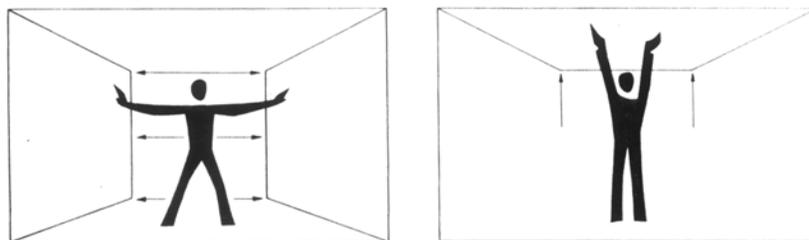
Fig. 2.10 Sensaciones que suscitan los colores oscuros y cálidos (sic)

**COLORES FRÍOS.** Los colores fríos son el azul, violeta y verde y, por extensión, el negro. El azul y verde se asocian con el agua, de ahí que “transmitan” frialdad; Fabris les adjudica adjetivos como transparente, calmante, aéreo, lejano, ligero, húmedo, por citar algunos.

A los colores fríos no se les adjudica movimiento, por lo que se les considera representantes de pasividad, debilitamiento y asimilación, consecuentemente, son denominados pasivos.

77. Fabris, S. y R. Germani; *op. cit.*, pp. 84 y 92.

“Los colores claros y fríos [como el azul claro] ensanchan y elevan (ver fig. 2.11) . Los tonos fríos parecen que emanan una sensación de gravedad, de melancolía, de tristeza(...)”.<sup>78</sup>



*Fig. 2.11 Sensaciones que suscitan los colores claros y fríos (sic)*

Es importante mencionar, que algunos autores consideran al verde como un matiz de transición y comunicación entre los colores cálidos y fríos.

Por otra parte, no hay que olvidar que la sensación de temperatura de un tono, con respecto a otro, es relativa; por ejemplo, el magenta puede parecer frío ante el naranja, pero resulta cálido ante el azul.

78. *Ibid.*, pp. 88 y 92.

### **2.3.5 ASPECTO SEMÁNTICO**

Como vimos en el subcapítulo 2.1 “Signo”, la semántica estudia el signo en relación con lo que significa, por lo que, en este subíndice abordamos el simbolismo del color para conocer las asociaciones y significados “universales” que el ser humano atribuye a los colores. Asimismo es importante conocer el simbolismo del color en las culturas prehispánicas y las características de la Escuela Mexicana de Pintura, ya que forman parte del marco de referencia que nos permitirá la interpretación de los mensajes.

### 2.3.5.1 SIMBOLISMO DEL COLOR

El simbolismo del color está presente en cualquier expresión humana, como la moda, el arte, la religión, la poesía, la publicidad, por citar algunas. Este simbolismo surge en el hombre de forma intuitiva al relacionar el parentesco elemental de la naturaleza. No obstante, que las diferencias culturales tienen sus propias interpretaciones del color, se pueden establecer algunas asociaciones “universales”.

Presentamos a continuación las asociaciones y significados de 11 colores, entre los que se encuentran: los primarios rojo, azul y amarillo; los secundarios violeta, verde y naranja; los acromáticos blanco, gris y negro; el café, dada su importancia por los significados que se le han atribuido y el rosa, color que también está presente en el museo Frida Kahlo.

Con el fin de presentar una significación más ‘completa’ de estos colores, presentamos tanto las asociaciones de carácter positivo que se les atribuye a los colores –mencionadas por Fabris<sup>79</sup>–, como las asociaciones negativas, consultadas en *El gran libro del color*<sup>80</sup>.

**1. Rojo.** “El rojo tiene la mayor longitud de onda y la menor energía de todas las luces visibles.

Los atributos del rojo son casi todos superlativos. Los múltiples significados del rojo empiezan con su asociación más notable: la sangre. (...)está relacionado con el corazón, la carne y la emoción(...) Las emociones evocadas por este color son las mismas

79. Fabris, S. y R. Germani; *op. cit.*, pp. 103-104.

80. Varley, Helen; *op. cit.*, pp. 178-218.

que despiertan la sangre: desde el amor y el coraje hasta la lujuria, el crimen, la rabia y la alegría. Puesto que la sangre guarda el secreto de la vida, el color quedó revestido de poderes especiales.

Es el más excitante de los colores y puede significar: pasión, emoción, acción, agresividad, peligro, guerra(...)

Asociaciones negativas: (...)tienen que ver en general con la pasión, (...)la sangre derramada violentamente, (...)la lujuria, (...)la criminalidad(...)

**2. Azul.** Muchos de los simbolismos y significados de este color provienen de las asociaciones con el firmamento y con el agua. Es un

color reservado y que parece que se aleja(...) Puede expresar: confianza y reserva, armonía, afecto, amistad, fidelidad(...)

El significado emocional del azul(...) se divide naturalmente según la luz y la oscuridad. El color jubiloso del cielo del verano nunca puede evocar una depresión.

Asociaciones negativas: Sus significados negativos, relacionados principalmente con la tristeza o la depresión, no son más que simples extensiones de sus aspectos positivos: lo frío está relacionado con la insensibilidad, la soledad con el aislamiento, la tranquilidad con la inercia.

**3. Amarillo.** El amarillo es siempre un color claro, comparativamente hablando, puesto que cuando deja de ser claro, deja de parecer amarillo.

Irradia siempre, en todas partes y sobre todas las cosas(...) Es el color de la luz y puede significar: egoísmo, celos y envidia, odio, adolescencia, risa, placer(...) El amarillo representa la inteligencia.

Asociaciones negativas: (...)durante la Edad Media el amarillo experimentó un descrédito por su asociación con el concepto de hostilidad. Enrique de Wurtemberg y toda su comitiva se vistieron de amarillo y desfilaron delante de su enemigo.

Redundó también en descrédito el amarillo la costumbre medieval de representar a Judas Iscariote con túnica amarilla.

(...)el amarillo adquirió un significado peyorativo de cobardía. Una serie cómica americana del siglo XX llamada The Yellow Kid fue la que determinó el que el término 'prensa amarilla' se utilizara para describir a periódicos sensacionalistas y sin escrúpulos.

Desde los tiempos medievales significa enfermedad: el amarillo es el color de la bandera que izan los barcos cuando entran en cuarentena.

**4. Verde.** La mayoría de sus significados están asociados con la naturaleza, principalmente con la primavera, la vida y el desarrollo de la vegetación, por eso se ha considerado apropiado para simbolizar a la juventud, la lealtad, la esperanza y la promesa, así como la vida y la resurrección. Reservado y esplendoroso(...) Es el color de la esperanza y puede expresar: naturaleza, juventud, deseo, descanso, equilibrio(...)

El verde es el color más ambivalente. El color del moho y la decadencia es, sin embargo, el color de la vida misma.

Asociaciones negativas: (...)la náusea, el veneno, la envidia y los celos(...)

**5. Anaranjado.** Es el color del fuego flameante, el más visible después del amarillo(...) Puede significar: regocijo, fiesta, placer, aurora, presencia del sol(...)

Virtualmente no posee asociaciones negativas, ni emocionales ni culturales (y sus significados rotundamente positivos son muy pocos).

Psicológicamente se comporta como el amarillo –animado, expresivo, rico y extrovertido–, aunque de una manera algo más contenida.

**6. Violeta.** El violeta del espectro tiene la longitud de onda más corta y es la que posee una mayor energía y aparece en una banda sumamente estrecha en uno de los extremos, donde acaba mezclándose con el ultravioleta, que es invisible para el ojo humano.

Es el color que indica ausencia de tensión. Puede, por tanto, significar: calma, autocontrol, dignidad, aristocracia(...)

(...)está relacionado con la intimidad y la sublimación, e indica sentimientos profundos.

Tanto el violeta como el púrpura (...)se definen como ‘psicológicamente oscilantes’. Son colores por los que la gente siente o bien deseo o bien aversión.

Asociaciones negativas: violencia, agresión premeditada, engaño, hurto, miseria(...)

**7. Blanco.** El blanco es la luz total. En teoría, una superficie blanca refleja toda la luz, pero incluso los materiales más blancos, como el óxido de magnesio o la nieve recién caída, absorberán de un tres a un cinco por ciento.

Pese a que el blanco no se considera propiamente un color, ya que desde el punto de vista físico es la suma de todos los colores, esto no ha impedido adjudicarle diferentes significados.

Para Eulalio Ferrer, el simbolismo que predomina en el blanco es el de estandarte de la paz y la negociación.

Como vemos, el blanco (...)es luz que se difunde, no color; expresa la idea de inocencia, paz, infancia, alma divinidad, estabilidad absoluta, calma armonía. Para los orientales es, generalmente, el color que indica la muerte.

Asociaciones negativas: Si el negro posee muchas asociaciones negativas, con el blanco sucede lo contrario. El blanco está aquejado de una cierta deshumanización: la frialdad clínica de los doctores con sus batas blancas.

**8. Negro.** El negro es la negación del color, representa la oscuridad absoluta. Es lo opuesto a la luz, concentra todo en sí mismo; es el color de la disolución, de la separación, de la tristeza. Puede determinar todo lo que está escondido y velado: muerte, asesinato, noche, ansiedad.

La mayoría de las asociaciones con el negro son negativas: lista negra, bola negra, mercado negro, misa negra, por citar algunas.

Sensaciones positivas asociadas: seriedad, nobleza, pesar(...)

(...)en el reino del simbolismo el blanco y el negro tienen la libertad de ser absolutos.

**9. Gris.** El gris une los extremos entre el blanco y el negro. Un gris neutro se obtiene cuando todas las longitudes de ondas del espectro quedan absorbidas, más o menos, en el mismo grado.

(...)es el color que iguala todas las cosas y que deja a cada color sus características propias sin influir en ellas. Puede expresar desconsuelo, aburrimiento, pasado, vejez, indeterminación, ausencia de vida, desánimo(...)

**10. Rosa.** La gama dinámica del rojo se altera dramáticamente cuando el color se va convirtiendo en rosa. Según Georgina Ortiz, este color tiene una alta relación con lo etéreo, lo dulce y lo agradable. Tal vez por eso existe la frase ‘sueños de color de rosa’, refiriéndose a una concepción grata de la vida.

El rosa se vuelve amable, condescendiente y muestra inclinaciones femeninas. Es sinónimo de pudor e inocencia.

Nos recuerda una condición social y elevada y un espíritu selecto.

En general, no tiene asociaciones negativas.

**11. Ocre oscuro –marrón–.** “(...)viene del francés marrón –fruto del castaño– Equiparado con el color de la cáscara de la castaña, es un término impuesto en el tiempo(...)

En México, al marrón o castaño se le dice café, como la bebida aromática y estimulante de origen árabe(...)”<sup>81</sup>

Es el color que resulta de la mezcla de amarillo-rojo-azul; tiene un comportamiento cordial, cálido y noble(...) Puede determinar las cosas concretas y comunes, prácticas; también la fuerza, considerada como resistencia y vigor(...) En general, no tiene asociaciones negativas.

81. Ferrer, Eulalio; *op. cit.*, pp. 124 y 125.

### **2.3.5.2 EL COLOR EN LAS CULTURAS PREHISPÁNICAS**

México posee una gran riqueza cromática y estamos conscientes que hablar de ello implicaría un estudio aparte, sin embargo, describiremos de manera general algunos aspectos que inciden en el análisis semiótico del color de nuestro estudio de caso; tal es el caso del simbolismo del color en las culturas prehispánicas.

A continuación presentamos los principales colores, así como su significado y usos entre los pueblos prehispánicos.

Comenzaremos por mencionar que “(...)la palabra náhuatl que significa color es tlapalli. De ella se derivaría el término tlapalería, nombre que ha sobrevivido al tiempo, de los establecimientos comerciales dedicados a la venta de pinturas.

En lengua náhuatl abundan los prefijos que orientan las palabras hacia un color específico: iztac es todo lo blanco y aparece como raíz en Iztaccíhuatl, la mujer blanca(...)

En lo que se refiere a las raíces gramaticales del color verde y del azul se advierten una serie de confusiones, tanto en los historiadores y cronistas de la época como en la cosmovisión propia de los indígenas, ya que para ellos las fronteras entre un color y otro estaban prácticamente difuminadas. Para los indígenas el verdeazul es un color puro, casi primario(...)

Desde luego que los colores estaban presentes en la cosmogonía del pueblo náhuatl, ya que la constituían cuatro colores: negro, azul, blanco y rojo, pero es Jacques Soustelle, estudioso de la cultura mexicana, quien (...)fijaría en el siguiente cuadro el pensamiento cosmológico de los aztecas, donde se relacionan los colores y las direcciones del gran universo al lado de sus dioses(...)

Dirección	Color	Dios	Simbolismo
Este	Rojo	Tezcatlipoca	Resurrección, fertilidad, juventud, luz
Norte	Negro	Tezcatlipoca	Noche, oscuridad, frío, sequía, guerra, muerte.
Oeste	Blanco	Quetzalcóatl	Nacimiento y decadencia, misterio del origen y del fin, antigüedad y enfermedad.
Sur	Azul	Huitzilopochtli	Luz, calor y fuego, clima tropical.

Fig. 2.12 Pensamiento cosmológico de los aztecas relacionado con el color (sic)

Como vemos, los prehispánicos fueron pródigos en leyendas y mitos fuertemente relacionados con el color, una prueba de ello son los códices

precortesianos, en donde el cromatismo fue siempre un elemento de comunicación visual muy importante.

Por otra parte, no podemos dejar de mencionar los estudios que realizó Francisco Xavier Clavijero respecto a los colores y sus fuentes de origen (vegetal, animal y mineral). Clavijero encontró que (...)los colorantes de origen vegetal se derivaban de flores, hojas, tallos, semillas, maderas y hasta de las raíces de las plantas. Los de origen mineral, de tierras, óxidos de hierro, de tizas y negros de humo, que daban una gama de colores del ocre amarillo, del rojo al azul, del blanco al negro.

No obstante, sabemos que un colorante, tal como lo empleaban los nahuas, no correspondía nunca a un solo matiz, sino a una gama más o menos amplia de matices. Por ejemplo, la grana o cochinilla, según su calidad y su preparación, puede teñir un tejido de rojo o morado; por su parte, el añil da tonos de gris, azul o morado.

Además debemos destacar la importancia de la pintura corporal, puesto que fue Fray Francisco Ximénez quien afirmó que (...)era como un elemento mágico que impartía poder y protegía a los guerreros. Los hombres, cuando iban a la guerra, se untaban la piel con el color amarillo de la piedra tecozahuitl pulverizada, con lo cual creían causar horror y espanto a sus enemigos(...).

Otra manifestación del color entre las culturas precolombinas fueron las pinturas murales(...) Las pirámides estuvieron recubiertas por dentro y fuera por magníficos templos y frescos, donde dominó el color rojo, sobre todo el de tono oscuro, casi guinda, conocido inclusive como rojo teotihuacano.

(...)quizás el punto culminante del muralismo prehispánico se encuentra en el sureste, en los exuberantes frescos interiores de las ruinas mayas de Bonampak del siglo VII d.C.(...)el sepia aparece siempre en los cuerpos, los verdes en los penachos, y los amarillos, blancos y rojos en los atuendos; todos ellos destacados vivamente sobre fondos naranjas(...).<sup>82</sup>

Reconocemos que los pueblos prehispánicos tenían una concepción de los colores completamente diferente a la nuestra, así que para comprenderla mejor partiremos del hecho que, mientras para nosotros existe un determinado número de términos abstractos relacionados con los colores fundamentales y sus matices, y aplicamos estos términos por igual en cualquier contexto del discurso o del empleo del color, (por ejemplo, el verde es llamado verde, y el azul, azul, trátase de un objeto, animal,

vegetal, persona, entre otros), para nuestros antepasados sí existía una distinción. De acuerdo con Danièle Dehouve “(...)el contexto del empleo del término de color era el que determinaba si se utilizaba uno u otro tipo de procedimiento: los trabajos de los artesanos –orfebres, pintores y plumajeros– fueron por excelencia el dominio de la descripción; las adivinanzas, los discursos y el ritual fueron el de la metáfora, y sobre todo del simbolismo.

Dehouve afirma que la clave para entender el sistema náhuatl para designar a los colores (...)se encuentra en el tipo de relación retórica que une un color al objeto o al ser que lo luce. Además plantea que los nahuas no tenían una sola nomenclatura de colores, sino dos: una descriptiva y otra metafórica y simbólica. En el primer caso, el objeto aludía a un color, mientras que en el segundo, el color evocaba un elemento de la naturaleza y conceptos asociados a él. Esta última clasificación llama la atención de Dehouve, ya que la constituyen (...)sólo cinco colores fundamentales: blanco, amarillo, rojo, verde-azul, negruzco (o pardo, como la traducía Hernando Ruiz de Alarcón). En efecto, éstos son los cinco colores simbólicos de los nahuas del Altiplano Central.

[Retomando el cuadro del pensamiento cosmogónico de los aztecas (fig. 2.12), que Jacques Soustelle establece, donde se relacionan los colores y las direcciones del universo con sus dioses, nos percatamos que no se hace mención del simbolismo del centro, pero Dehouve aclara esta incógnita] (...)el centro, no tenía entre los nahuas un color particular. A diferencia de los mayas, que le atribuían un color específico, el azul, el centro de los nahuas era multicolor o unía los colores fundamentales.

82. *Ibid.*, pp. 49-63 y 377.

[Además de los significados que se mencionaron], (...)el blanco era el integrador de todos los colores, símbolo de la luz, del crepúsculo y del tiempo futuro. En cambio, el negro simbolizaba noche y muerte.

El amarillo, como el rojo, era el color del sol y del viejo dios del fuego, también llamado Ixcozauqui, ‘El que tiene la cara amarilla’. Su otra connotación era la de la vegetación seca y de la cosecha madura: la piel de la víctima desollada con la que se envolvía al dios Xipe Tótec era pintada de amarillo”.<sup>83</sup>

En conclusión, todos los pueblos mesoamericanos reconocen cinco colores fundamentales, pero cada uno con su propia asociación entre un color y

una dirección; asocian cuatro colores a los cuatro puntos cardinales, y el quinto color, a veces, al centro.

83. Roque, Georges (coord.); *El color en el arte mexicano*, pp. 52, 67, 68, 74 y 93.

### **2.3.5.3 LA ESCUELA MEXICANA DE PINTURA**

En este subíndice presentamos una reseña de la Escuela Mexicana de Pintura que fue un programa artístico y educacional a gran escala impulsado por José Vasconcelos, Secretario de Educación Pública.

“(…)el término ha sido producto de la necesidad analítica de historiadores y críticos por referirse a una etapa específica de la producción plástica de los artistas nacionales y extranjeros que trabajaron en el país desde 1921 hasta finales de la primera mitad del siglo XX, con secuelas posteriores. En un sentido amplio, el término a veces incluye al muralismo, en otro

sentido más estricto sólo a la producción de caballete y a la escultura no urbana.

Visto desde un enfoque generacional y estético no hay propiamente una ‘escuela’. Pues los miembros que la integran tuvieron edades diferentes y formaciones y gustos casi opuestos. En sus producciones murales y de caballete, vemos que sus afinidades son mínimas con relación a sus diferencias”.<sup>84</sup>

Sin embargo, comulgaban con la idea de rescatar lo que representa lo mexicano volviendo los ojos hacia las culturas prehispánicas y las tradiciones populares.

Vasconcelos hizo venir de Europa a los pintores Diego Rivera y Roberto Montenegro ofreciéndoles los muros de los edificios públicos y respetando en todo las modalidades e ideologías de éstos y de todos cuantos se sumaron al movimiento.

Cada pintor fue a la vez un intelectual generalmente imbuido de teorías marxistas (aunque más bien de oído que de estudio). Sin embargo, cada artista se expresó de acuerdo a su individualidad estilística y bajo los presupuestos temáticos que le resultaban idóneos, los cuales se relacionaban con la fase armada de la Revolución, las escenas de la conquista, el poder omnímodo de la Iglesia durante la vida colonial, la lucha de clases, las costumbres, mitos y ritos, las fiestas populares, la geografía, el paisaje, las etnias y el pasado prehispánico que fue concebido como un periodo glorioso y armónico, algo así como la edad de oro, la Arcadia de la nación. De modo que, mediante alegorías y símbolos fáciles

84. Del Conde, Ma. Teresa; *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, Enrique Franco Calvo, índice temático, p. 97.

de descifrar, los temas se vinculaban con lo que se sentía que era o debía de ser la ‘esencia de la mexicanidad’.

Además se pintó el origen y la evolución de la humanidad en parangón con el origen y florecimiento de la Revolución, los albores genéticos de las dos Américas, la anglosajona y la latina, el hombre como nuevo Zeus que controla el universo, las luchas intestinas, el nacimiento de la nación independiente(...) También se pintaron pirámides, alegorías de la vida cotidiana antigua, efigies del dios Tláloc, serpientes emplumadas, caballeros tigre, mujeres con perfil maya luciendo hermosos huipiles bordados(...)

Al mismo tiempo, los artistas realizaron viajes arqueológicos, captaron la expresión de los tipos populares, los colores de las fiestas, la enorme riqueza artesanal de México, que aunque híbrida, trasluce el albor de sus remotos orígenes. Todo esto sumado a la idea de una salvación futura que se realizaría a través de la tecnología, el mundo de las máquinas y las teorías básicas del materialismo histórico de Carlos Marx a la cabeza fueron motivos que sirvieron para integrar un rico arsenal en el que cada quien abrevó de acuerdo a sus particulares predilecciones. Pese a ello, la visión propuesta por Diego Rivera sobre este conglomerado de temas fue seguramente la que más eficacia tuvo y la que alcanzó un mayor número de seguidores.

No todos los pintores de esa época estaban capacitados o deseosos de pintar murales, por lo que, paralelamente al movimiento muralista, se desarrolló la pintura de caballete, la cual abrió un abanico muy rico en opciones ya que sus exigencias intrínsecas no se confinaban a transmitir mensajes de tipo histórico o social y los modos de representar no tenían que obedecer a la verosimilitud.<sup>85</sup>

85. Del Conde, Ma. Teresa; *op. cit.*, pp. 11-42.

## *Capítulo 3*

---

# *Estudio de caso: Museo Frida Kahlo*

*(...)murió una mañana de julio, cuando hasta los azules  
se ponen verdes de tanto que llueve.  
Carlos Pellicer*

## 3.1 GENERALIDADES DEL MUSEO FRIDA KAHLO

### 3.1.1 ANTECEDENTES

El Museo Frida Kahlo, conocido como la ‘casa azul’ –debido al color de sus paredes– o la ‘casa de Coyoacán’, fue el lugar donde nació, vivió y murió esta artista.

La casa fue construida “(...)en 1904 en un lote de 800 m<sup>2</sup>, que compró el padre de Frida cuando se dividió y vendió la hacienda *El Carmen*, propiedad de los religiosos de la orden Carmelita. En este tiempo, Guillermo Kahlo era un fotógrafo reconocido a quien el gobierno del Gral. Porfirio Díaz encargó el registro del patrimonio arquitectónico de la nación.

Frida permaneció confinada en esta casa durante largos periodos, primero, porque le diagnosticaron poliomielitis y después, por el accidente que sufrió en 1925; no fue sino hasta 1929, año en que se casó con Diego Rivera, que dejó el hogar paterno. Al casarse con Frida, Diego liquidó la hipoteca que existía sobre la casa de la familia Kahlo Calderón, permitiéndoles seguir habitándola. Mientras tanto, los recién casados vivieron en el departamento de Rivera en el centro de la ciudad de México, luego en Cuernavaca y de 1930 a 1933 en los Estados Unidos. De regreso a México, se establecieron en dos casas estilo internacional en San Ángel construidas por Juan O’Gorman en 1934.

La casa de Coyoacán estaba deshabitada cuando Frida y Diego hospedaron, en enero de 1937 a León Trotsky, héroe de la Revolución de Octubre y exiliado del régimen stalinista soviético, y a su esposa Natalia. A raíz de la llegada del matrimonio, la casa sufrió modificaciones, puesto que, las ventanas que daban a la calle fueron clausuradas con bloques de adobe por razones de seguridad. En esta época el inmueble era propiedad de Guillermo Kahlo.

En mayo de 1939, Trotsky y su esposa se mudaron al inmueble de la calle de Viena de la misma colonia. En este mismo año, Frida y Diego se divorciaron y Kahlo retornó a la Casa Azul. No obstante que, en 1940, se volvió a casar con Diego, ella continuó viviendo en Coyoacán y él, en San Ángel”.<sup>86</sup>

86. Herrera, Hayden; *Frida: una biografía de Frida Kahlo*, p. 18.

Cabe mencionar que, los datos anteriores nos demuestran que el texto que aparece en una de las paredes del patio rojo del museo *Frida y Diego vivieron en esta casa 1929-1954*, no es del todo cierto, ya que Frida y Diego sí vivieron en esta casa, pero no durante todo el tiempo que se menciona, no obstante este **mensaje** permite reforzar una imagen ideal y romántica de la pareja y del hogar Kahlo-Rivera que resalta el discurso museográfico.

En realidad, quien habitó más tiempo en ella fue Frida, si bien, después de casarse con Diego sólo realizaba cortas visitas, como en 1932 debido a la convalecencia y muerte de su madre; a partir de 1939 radicó en este lugar hasta el día de su fallecimiento.

Posteriormente, la casa fue objeto de constantes renovaciones y, en 1946 se le agregó una nueva ala, diseñada por Rivera, para que se adaptara perfectamente a la forma de vivir de ambos artistas.

Pese a que, Frida y Diego discutieron en múltiples ocasiones la posibilidad de convertir la casa en un museo no fue sino “(...)hasta la muerte de Frida, que Rivera concretó el proyecto, donando además, sus propiedades: (...)las colecciones de escultura prehispánica; el museo que estaba construyendo en San Pablo Tepetlapa; la casa de Coyoacán, con todas sus pertenencias, muebles, obra de arte, objetos cotidianos; dibujos y pinturas de él y Frida y otros artistas mexicanos y extranjeros. Por deseo expreso de Rivera, el museo lleva el nombre de Frida Kahlo. En realidad era Casa de Diego y Frida”.<sup>87</sup>

Finalmente, el museo fue inaugurado en 1958 por el presidente Adolfo López Mateos.

87. *The Frida Kahlo museum*, p. 6, la traducción del texto es mía.

### 3.1.2 UBICACIÓN

El museo Frida Kahlo está ubicado en la calle de Londres 247, esquina Allende en la colonia de El Carmen en la delegación Coyoacán, al sudoeste de la ciudad de México.

Coyoacán proviene de la palabra náhuatl Coyohuacan, formada por tres voces coyo-hua-can, que respectivamente se refieren a coyote, acción de poseer y lugar o locativo, por lo tanto, Coyoacán significa lugar que tiene coyotes o de los que tienen coyotes. Aunque en analogía con Teotihuacan, también puede significar el lugar en el que los hombres se convierten en coyotes.

Por otro lado, y siguiendo a León-Portilla, “(...)aparentemente, Coyoacán estaba consagrado a una de las más importantes deidades del panteón mexica Tezcatlipoca (‘espejo humeante’), cuyo nahual, animal en el que se podía convertir un individuo de personalidad fuerte, era, precisamente, ese cánido depredador”.<sup>88</sup>

Desde su origen, en la época prehispánica, Coyoacán ha sido un lugar importante; fundado por tribus tepanecas, junto con Atzacozalco y Tacuba conformó el señorío tepaneca; fue capital de la Nueva España y asiento del primer Ayuntamiento; y desde 1990, zona de monumentos históricos (para conocer más datos véase el anexo E, Coyoacán).

Aunque el museo Frida Kahlo no forma parte de la zona de monumentos históricos<sup>89</sup>, entre los motivos históricos que se consideraron para emitir la declaratoria, se mencionan, dentro de los destacados mexicanos que habitaron en Coyoacán, los nombres de Frida Kahlo y Diego Rivera.

La ‘casa azul’ se encuentra sólo a una cuantas cuerdas de la plaza central y de la parroquia de San Juan Bautista.

88. Everaert Dubernard, Luis; *Coyoacán a vuelapluma*, p. 19.

89. El Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) se encarga de vigilar y regular la calidad ambiental que caracteriza a las zonas de monumentos históricos en cuanto al tipo de construcciones, remodelaciones y colores que pueden utilizar.

### **3.1.3 CARACTERÍSTICAS**

Como explicamos en el subíndice 1.1.3 “Elementos constitutivos”, la museología tradicional concibe al museo como una institución integrada por tres elementos esenciales: la colección (contenido), la estructura arquitectónica (continente) y, por último, el espectador o público. Por tal motivo, comenzaremos el análisis de las características del museo Frida Kahlo abordando en primer lugar la dimensión sintáctica y semántica del continente.

### **3.1.3.1 CONTINENTE**

#### **Dimensión sintáctica.**

Como mencionamos, el inmueble que alberga al museo Frida Kahlo fue construido en 1904 y su uso original fue de casa-habitación. A raíz de su nuevo uso como museo, tuvo que ser adaptado, ante todo, preservando la arquitectura y la decoración originales, así como los objetos a exhibir, por lo tanto, corresponde a la clasificación de edificios adaptados que ofrece un interés artístico e histórico además, de que posee aún su mobiliario y colecciones.

El análisis del inmueble se divide en dos secciones: la primera, es la casa antigua y, la segunda, es la nueva ala.

#### **CASA ANTIGUA**

La casa antigua corresponde a la denominada casa típica mexicana de la clase media porfirista, común en las ciudades del centro del país, “(...)constituida por la casa sola unifamiliar de una planta con pequeño jardín(...)”.<sup>90</sup>

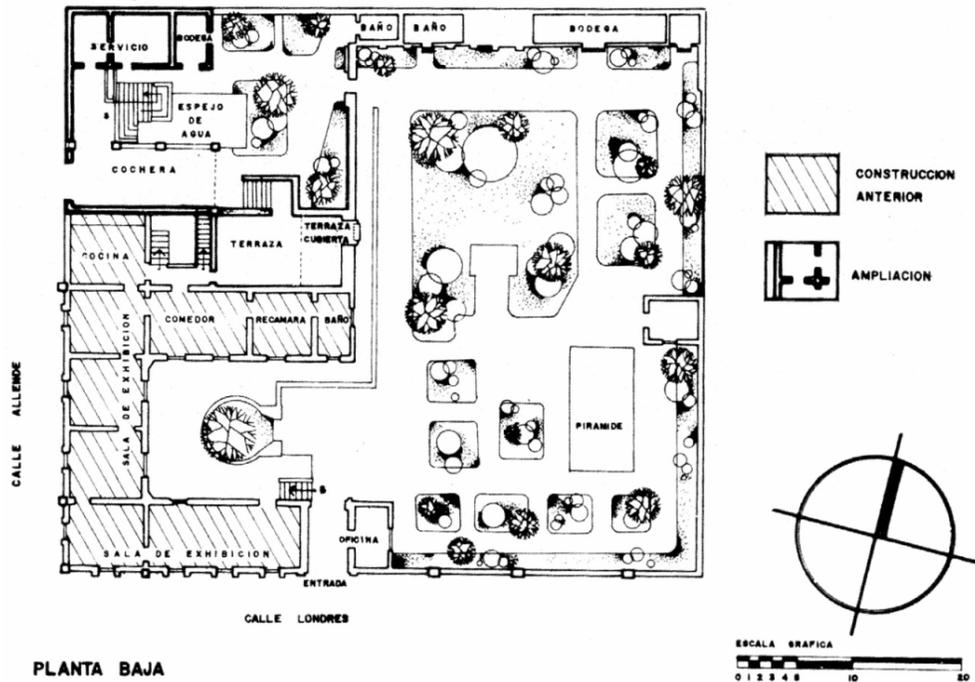
El cuerpo que forma la fachada lo ocupa la sala con tres balcones. Perpendicularmente a la sala se suceden en enfilada las recámaras, de ventanas y techos altos, comunicadas entre sí y cada una con su puerta que abre a la terraza –a excepción de la sala 3 (ver fig. 3.4)– y que además conectan con el corredor; la terraza se eleva sobre el pequeño jardín.

Cabe mencionar que, antes de convertirse en museo, la terraza tenía numerosas macetas que, “(...)junto con el jardín, proporcionaban una

90. Martín, Vicente; *Arquitectura doméstica de la ciudad de México (1890-1925)*, p. 121. ilusión de naturaleza a la casa, lo cual permitía al pequeño burgués considerarlas como casas semicampestres(...)”.<sup>91</sup>

Al fondo, cerrando el cuerpo del edificio en forma de ‘U’ y limitando el patio, se encuentra el comedor; junto a éste y en prolongación de las recámaras se encuentra la cocina (fig. 3.1).

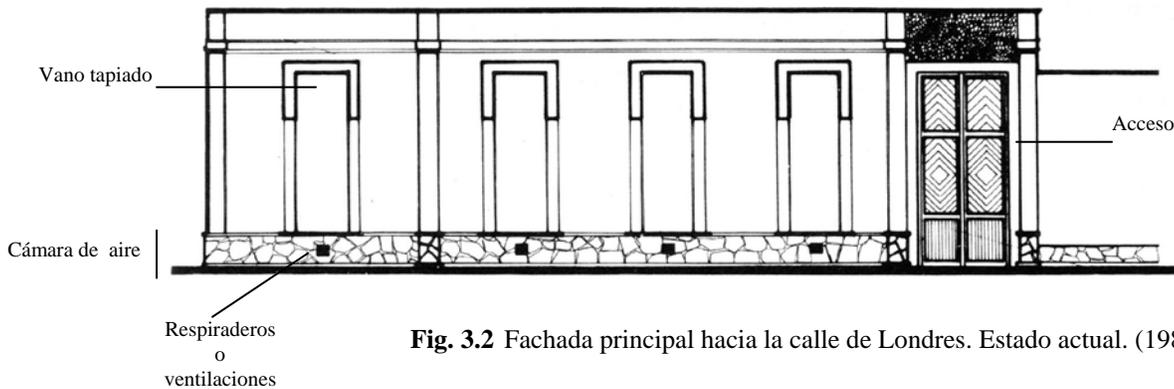
El inmueble presenta, sobre la calle de Londres, cuatro vanos de ventana tapiados<sup>92</sup> y uno de acceso al zaguán, los que conservan su enmarcamiento superior, rodapié y platabanda de piedra con ventilaciones del sótano (fig. 3.2); por la calle de Allende muestra cuatro vanos en las mismas condiciones que los anteriores.



**Fig. 3.1** Planta baja con indicación de ampliaciones

91. *Ibid.*, p. 127.

92. Porque en enero de 1937 León Trotsky y su esposa llegaron a vivir a la casa Azul y por motivos de seguridad se mandaron tapiar los vanos.



**Fig. 3.2** Fachada principal hacia la calle de Londres. Estado actual. (1986)

El vano de acceso desemboca a un zaguán alto con cubierta de viguería y entablado. Su fachada la remata una cornisa y pretil liso.

En el patio central se aprecia un jardín circular (fig. 3.1 Patio rojo) cercado a desnivel con respiraderos del sótano, éste tiene una altura aproximada de 80 cm, conserva sus herrerías originales y su manguetería de madera en sus vanos interiores.

### **Dimensión semántica.**

Cabe destacar el significado de algunos lugares de la casa típica, como el caso del comedor, que “(...)representaba la máxima interioridad y era una especie de santuario profano, por tal motivo, se situaba al fondo de la casa en contraposición con la exterioridad y ocasional acceso visual de la sala. Además, la comunicación entre las habitaciones revela el tipo de relaciones familiares, las cuales subordinaban la privacidad e independencia íntima de los miembros, a la comunidad familiar y autoridad paternal.

De acuerdo con una interpretación sociológica de las viviendas porfiristas, (...)las distintas clases sociales se distinguen entre sí mediante la elevación de sus casas. En las viviendas de la clase baja, el nivel, igual a cero, es el de la calle; el de las clases medias se eleva entre 50 cm y un metro, y el de los estratos superiores entre 1.50 y 2.20 m.

Aunque tales diferencias tienen una explicación técnica y funcional. Por ejemplo, en las clases medias el presupuesto más elevado permite mejorar la vivienda que, por razones higiénicas, debe tener entre el piso y el terreno, una cámara de aire que la proteja de la humedad, ventilada por respiraderos debajo de las ventanas o balcones (véase fig. 3.2). [En el caso del museo Frida Kahlo, el nivel de la construcción se eleva aproximadamente 80 cm sobre el nivel de la calle].

Este tipo de casa representó un ámbito seguro, acogedor, independiente y saludable para la pequeña burguesía. Además, el predominio de la horizontalidad en las proporciones de la fachada ofrece la imagen de la estabilidad que tenía (o creía tener) esta clase social”<sup>93</sup>.

## NUEVA ALA

El inmueble original se concibió como casa-habitación pero, al habitarlo Frida y Diego, sufrió una serie de adaptaciones para funcionar como casa-estudio hasta que, en 1946, Rivera agregó una nueva ala construida, en dos niveles, con piedra volcánica del Pedregal.

### **Dimensión semántica.**

En la ampliación de la casa azul, Rivera muestra cómo la piedra volcánica y su referente prehispánico se equilibran con la función de la obra. “(...)el lenguaje de la piedra se afina hasta jugar con las texturas, como sucede con los muros de la terraza(...)”.<sup>94</sup>

En la planta alta, conjugando rasgos regionales y funcionales, se encuentra el estudio y la recámara de Frida (fig. 3.4). En lo alto de los muros exteriores de estas habitaciones, hay ollas de barro encajadas (foto 14); así como en los muros de la terraza, donde también hay un espejo, caracoles y conchas marinas incrustados junto con nichos y esculturas prehispánicas (fotos 5 y 6). Estos elementos no sólo cumplían una función decorativa, poseen un significado primordial, sabemos que para nuestros antepasados el caracol “(...)tenía asociaciones lunares y de fertilidad, así como con el viento. También era un importante instrumento musical”.<sup>95</sup> Por ello, forman parte de los elementos que refuerzan el mensaje de rescate de las raíces indígenas.

93. Martín, Vicente; *op. cit.*, pp. 126 y 231.

94. López Rangel, Rafael; *Diego Rivera y la arquitectura mexicana*, p. 39.

95. González Torres, Yolotl; *op. cit.*, p. 34.

Para separar lo nuevo de lo antiguo, una tapia divide en dos partes el jardín, en la primera, hay una fuente con un salto de agua (fig. 3.4) y, en la segunda, una pirámide escalonada que Rivera construyó para exhibir parte de su colección de piezas prehipánicas, y un cuarto independiente que es la oficina del administrador del museo (fig. 3.5).

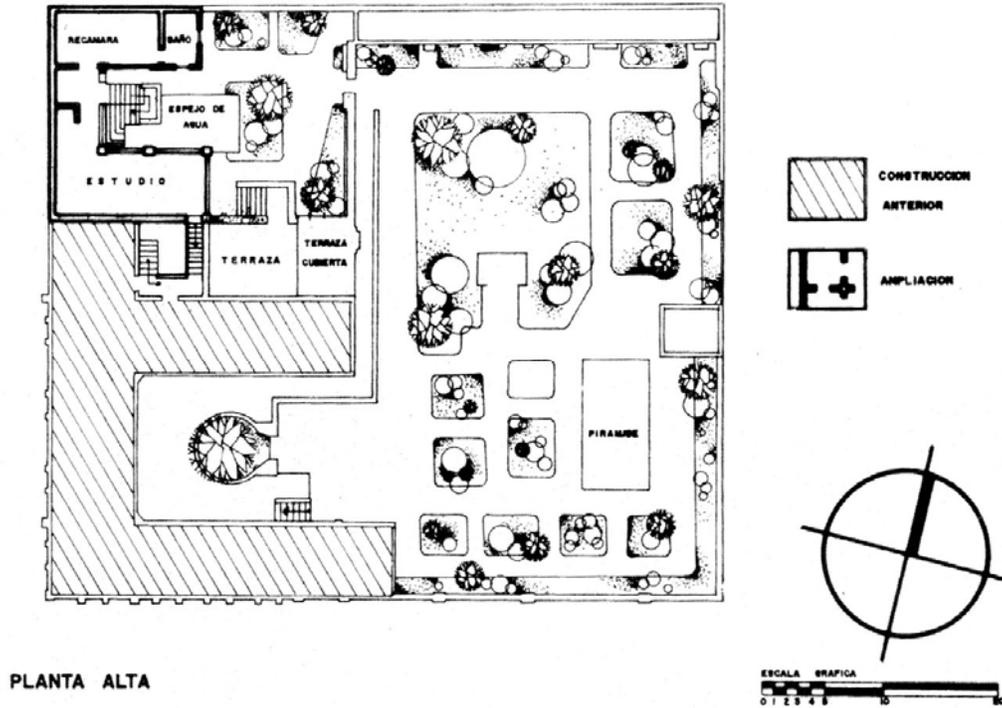
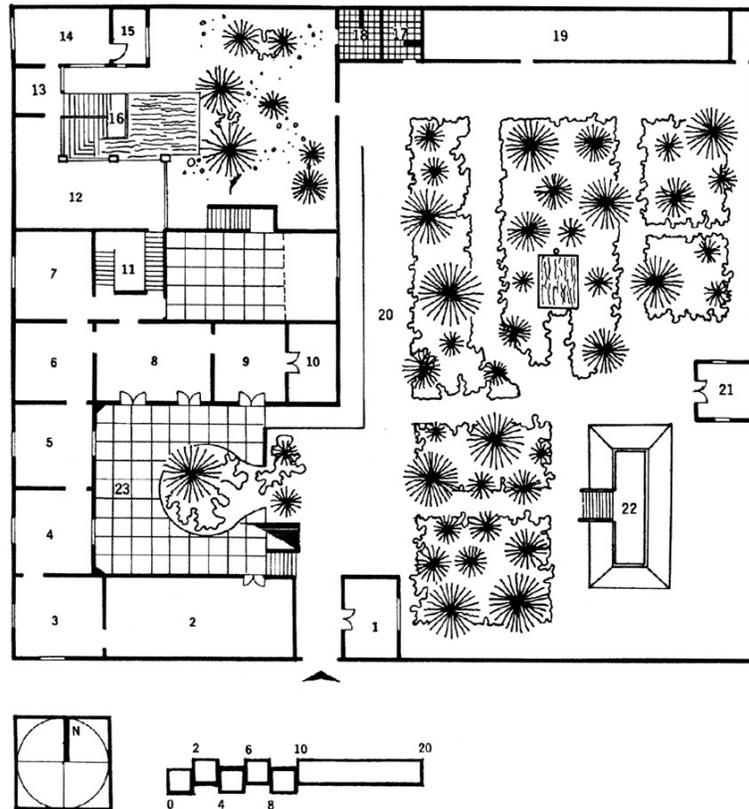


Fig. 3.4 Planta alta con indicación de ampliaciones

Rivera concibió la construcción de acuerdo con la escala, pero no la planeó para exhibirse –aunque ahora se exhiba– ya que los diversos elementos están pensados hacia adentro, es decir, para que fueran gozados en la cotidianeidad de la pareja y los amigos.

Fig. 3.5 Plano del museo



1. Taquilla y guardarropa
2. Sala I
3. Sala II
4. Sala III
5. Sala IV
6. Sala V
7. Cocina
8. Comedor
9. Recámara de Diego Rivera
10. Closet
11. Escalera principal
12. Estudio de Frida Kahlo
13. Recámara no.1 (Frida Kahlo)
14. Recámara no.2 (Frida Kahlo)
15. Baño de Frida
16. Terraza
17. Baño damas
18. Baño caballeros
19. Cafetería y librería
20. Jardín
21. Administración
22. Pirámide
23. Patio rojo.

### 3.1.3.2 CONTENIDO

Por las características del contenido, este lugar corresponde a la categoría de museo especializado, ya que los objetos guardan relación con un tema específico: la vida de Frida Kahlo.

Asimismo, el museo pertenece, dentro de esta clasificación, a la subdivisión de museo monográfico o casa-museo, porque es un sitio que trata de preservar la atmósfera del periodo en que fue hogar de la artista; además nos permite conocer la faceta artística e histórica, y nos muestra sus pertenencias, forma de vida e intimidad.

Por otra parte, desde el punto de vista disciplinar, que se vincula estrechamente con el contenido del museo, pues se establece en función de la actividad humana o disciplina con que se relacionan directamente los objetos expuestos, el museo Frida Kahlo es un museo de estilo ya que posee una ornamentación y ambientación consonantes con el contenido y alberga todas sus pertenencias, muebles, artesanías, piezas prehispánicas, obra de arte, objetos cotidianos; dibujos y pinturas de Diego Rivera y Frida Kahlo y otros artistas mexicanos y extranjeros.

La museografía original estuvo a cargo del poeta Carlos Pellicer Cámara, amigo cercano de la pintora, quien estableció un orden en toda la casa respetando su esencia original. Sustituyó las puertas de madera de los armarios, por puertas de cristal; colgó los cuadros en los muros; y expuso en vitrinas, los papeles íntimos. No obstante, lo que también caracteriza a la museografía original es la emotividad con que Carlos Pellicer "(...)organizó el contenido y las adaptaciones que realizó en la casa para convertirla en un museo. Procuró, sobre todo, que hubiera correspondencia entre el uso que tuvo cada habitación y los objetos que exhibiría cada espacio. [Asimismo menciona a las personas que le ayudaron, tal como lo explica en *Carta a Frida Kahlo* que escribió en 1957, de la cual transcribimos algunos fragmentos:]

Óyeme criatura:

Ayer terminé de arreglar tu casa: (...)el salón, que hace muchos años tú ocupabas como estudio(...) lo arreglé con puros cuadros tuyos.

(...)en el cuarto donde naciste colgué los retratos de tu familia que tú pintaste y te dejé a la mano el traje de tehuana que tanto te gusta, con alhajas y todo.

(...)tu cocina quedó tal cual.

El comedor está casi como lo dejaste.

(...)te dejamos los pisos de la casa vieja del color de siempre.

(...)los mejores regalos arqueológicos que te hizo Diego los coloqué en una hermosa vitrina que mandó hacer el Arquitecto Pagelson que junto con Juan O' Gorman me han ayudado mucho(...)

Hice algo de composición en tus librerías(...) Caballete, paleta, pinceles, todo como lo tenías”.<sup>96</sup>

Las habitaciones de Diego y Frida permanecieron casi idénticas como eran en los últimos años de sus vidas. De esta manera, “(...)el cálido desorden de cada día se petrificó en un orden definitivo donde la verdad se alteró en tanto fue necesario acentuar ciertas significaciones”.<sup>97</sup>

## CASA ANTIGUA

El interior del museo cuenta con diferentes espacios cuyo contenido describimos a continuación:

La primera habitación resguarda pinturas de Frida Kahlo, como autorretratos, naturalezas muertas y algunos retratos, entre ellos: *Frida y la cesárea*, 1907-1954; *Retrato de familia*, 1934; *Ruina*, 1947; *Retrato de Guillermo Kahlo*, 1952; y *El marxismo dará salud*, 1954. En el centro de esta sala se exhibe el ‘Diario de Frida’ realizado en acuarela. Además, hay una chimenea falsa de piedra volcánica decorada con esculturas prehispánicas de arcilla de culturas del occidente de México, particularmente, de los estados de Nayarit, Jalisco y Colima; entre las que destacan perros Xoloizcuintle y figuras antropomorfas.

En la segunda sala, donde nació Frida, encontramos varios objetos personales de la pintora, tales como cartas, fotografías, una libreta de direcciones, otra de apuntes, collares prehispánicos, algunos de sus vestidos típicos. Además, cuatro reproducciones fotográficas en blanco y negro de las páginas de su diario, que explican el origen de la pintura de *Las dos Fridas*, montadas sobre un bastidor de madera; así como una reproducción en blanco y negro del cuadro mencionado, la cual descansa sobre un baúl de madera.

El tercer cuarto presenta obras de Diego Rivera, algunas de su periodo cubista, entre ellas, el paisaje de *La Quebrada* (1956), que dedicó a Frida, dos años después de su muerte; *Mujer con cuerpo de guitarra*, 1916. También alberga el *Retrato de Carmen Portes Gil*, 1921; y *Ofrenda del día de muertos*, 1943.

96. *Textos en prosa sobre arte y artistas: Carlos Pellicer 1897-1977. Exposición homenaje*; pp. 65 y 66.

97. TIBOL, Raquel; *Frida Kahlo: crónica, testimonios y aproximaciones*; pp. 120 y 123.

La cuarta sala exhibe pintura contemporánea de Paul Klee, Leopold Gotlieb, José María Velasco, Joaquín Clausel, Celia Calderón, Orozco, y una escultura en madera de Mardonio Magaña.

En la quinta sala hay dos judas, esculturas de Tlatilco, Estado de México llamadas ‘mujeres bonitas’ y piezas prehispánicas de la cultura Teotihuacana (300 a.C.-100 d.C.) resguardadas en vitrinas.

La sexta y séptima salas comprenden la cocina y el comedor respectivamente; la primera, está decorada con barro verde de Oaxaca y artesanía de Metepec y conserva su estufa de leña. Mientras que el techo del comedor tiene un tragaluz central que ilumina la habitación; por su parte, los armarios contienen cerámica de Tzintzuntzan, Michoacán y figuras policromas de arcilla de Tlaquepaque, Jalisco. Las paredes están decoradas con naturalezas muertas realizadas por pintores anónimos del siglo XIX; además de Judas, máscaras, platos, vasos y figuras antropomorfas y zoomorfas.

A continuación se encuentra la recámara de Diego, cuyo mobiliario y decoración es muy sencilla, tiene una cama, encima de la cual hay un retrato de Frida, una cómoda, un perchero con ropa y un sombrero, un par de botas y una mochila de cuero.

## **NUEVA ALA**

Para llegar al siguiente nivel, pasamos por el cubo de la escalera, cuyas paredes muestran numerosos exvotos, coleccionados por Frida y Diego, además de pinturas anónimas de los siglos XVIII y XIX.

Posteriormente encontramos el estudio de Frida con sus caballetes, pinceles, silla de ruedas y libreros. Al final del estudio hallamos un nicho o urna de barro en forma de sapo-rana<sup>98</sup>, que guarda sus cenizas y una máscara mortuoria, la cual estaba sobre la cama de Frida recién se inauguró el museo.

Por último, encontramos dos pequeñas habitaciones: la recámara no. 1 o alcoba pequeña, con una cama cubierta por un dosel de madera torneada, abierto en su techo por un espejo, donde la artista murió, y que conduce a

98. El sapo aparece en representaciones escultóricas mexicas, y parece que está relacionado con el dios Tláloc. González Torres, Yolotl; *op. cit.*, p. 154.

la terraza. En la siguiente recámara, que ocupó la enfermera, guarda los juguetes que Frida coleccionó desde su niñez.

Al bajar la escalera de piedra, que conduce al jardín, encontramos la fuente de las ranas<sup>99</sup>, en la cual destaca el diseño de dos ranas, de ahí su nombre; así como varios Judas de tamaños y colores diferentes.

Después vemos la terraza cubierta con mosaicos pétreos en el techo; la pirámide escalonada, en la que Diego colocó las primeras piezas de la que llegaría a ser su colección de arte prehispánico.

Junto a la pirámide encontramos una habitación donde "(...)se guardaban selectas piezas arqueológicas y que Rivera, llamaba 'adoratorio de Tláloc', el dios de la lluvia y del rayo, uno de los más antiguos motivos de adoración de los hombres de México y Centroamérica(...)"<sup>100</sup> y, que actualmente es la administración.

Al final del jardín se encuentra la cafetería-librería donde hay a la venta carteles, camisetas, trajes típicos, rebozos, collares, tazas, espejos, cajas, alebrijes, libros de arte, bibliografía sobre Frida y Diego Rivera (tanto en inglés como en español), entre otros.

99. Para nuestros antepasados, la rana era un animal asociado a los dioses del agua y es muy probable que el mismo Tláloc represente a este animal. Los toltecas le dedicaron un templo y la consideraban diosa del agua. Las ranas anunciaban la época de las lluvias y en ciertas fiestas mexicas las asaban y vestían para ofrendarlas a los dioses. González Torres, Yolotl; *op. cit.*, p. 147.

100. TIBOL, Raquel; *op. cit.* p. 110.

## **RECORRIDO**

El recorrido o circulación hace referencia al sentido y ordenamiento del tránsito o movimiento de personas o vehículos por determinados lugares.

En los museos, por lo general, la circulación lleva un sentido de izquierda a derecha<sup>101</sup>, debido a que nuestra cultura se basa en el ordenamiento de los materiales de escritura y lectura, cuyos trazados tienen ese sentido. En el caso del museo Frida Kahlo diferenciamos dos tipos de recorrido, el primero, al que denominamos principal, comprende el interior de la casa-estudio; y el segundo, llamado complementario, conduce por el exterior del museo, es decir, por el jardín y la librería. Cabe mencionar que ambos tienen como preámbulo elementos informativos precisos para el visitante: dos grandes Judas de cartón a la entrada del museo, los cuales nos anticipan e introducen a la atmósfera del lugar.

**A. Recorrido principal.** Inicia formalmente en la sala 1 (planta baja) y concluye en la pequeña habitación donde murió Frida (planta alta). Se define por ser continuo lineal y en un sólo sentido, es decir, unidireccional (de izquierda a derecha) por lo que, si el visitante quiere regresar a ver algún objeto debe concluir todo el recorrido para iniciar nuevamente en la sala 1.

Este recorrido es muy sencillo ya que está determinado principalmente por las características arquitectónicas de la construcción pues, gracias a que las habitaciones se comunican entre sí, el visitante puede circular de una sala a otra sin necesidad de señalización; incluso, en cada sala, hay personal femenino de vigilancia que también se encarga de indicar el recorrido.

No obstante, existen algunos problemas para el flujo del público, ya que el tamaño de las salas es reducido, al igual que los vanos de las puertas que comunican a las habitaciones; aunado a lo anterior, los márgenes de seguridad –sobre todo, en la sala 1, el estudio y la recámara de Frida– le restan más espacio al área de circulación, lo que provoca amontonamiento de personas, principalmente los días de gran afluencia.

101. Aunque son válidos los sentidos de circulación derecha-izquierda para expresiones culturales que leen y escriben en ese sentido o cuando se exponen objetos en los que no hay secuencia numérica o cronológica. El tema o asunto de una exposición debe tratarse conforme a los mecanismos culturales que nos son propios, sobre todo, cuando se trate de exposiciones en donde la secuencia cronológica-histórica sea determinante para su comprensión. Miguel A. Madrid, *op., cit.*, p. 24.

Dentro del conjunto que constituye la casa-estudio podemos reconocer diversos factores como los límites y acentos o pautas que sirven para enfatizar objetos y significados.

Los límites “(...)son quizá el tipo de énfasis más sencillo de destacar y su definición proviene de la convergencia de factores físicos, temáticos y, visuales o estéticos”.<sup>102</sup>

Los límites físicos están colocados por cuestiones de seguridad y preservación de las piezas, por ejemplo, en la sala 1, el estudio y la cama donde falleció Frida, hay pequeños postes azules de madera unidos por listones rojos, que separan a los objetos del espectador a una distancia aproximada de 50 cm.

Mientras que en la cocina, la recámara de Diego y la recámara no. 2, los límites se encuentran en los vanos de las puertas debido a que son espacios reducidos y, por lo tanto, no aptos para la circulación del público.

En lo que respecta al resto de las salas, éstas no tienen límites físicos, por lo cual podemos estar muy cerca de las piezas. Es importante mencionar que, también consideramos como límites físicos la entrada y salida del museo, puesto que indican el inicio y fin del recorrido.

Con relación a los límites temáticos, cada sala posee un tema específico (que puede ser obra artística, objetos personales, obsequios de amistades, piezas prehispánicas, arte popular, muebles, implementos de trabajo, etc.), lo que le permite distinguirse de las demás.

Finalmente, los límites visuales o estéticos están estrechamente relacionados con el tipo anterior, ya que la variedad de temas y objetos genera zonas bien delimitadas por las características de éstos como su forma, color, textura, tamaño, entre otros.

Por su parte, las pautas o acentos “(...)son las ‘piezas claves’ a través de las cuales podemos descifrar el juego intelectual que nos proponen los curadores de una exposición”.<sup>103</sup>

102. *La ubicación espacial* en Diplomado en diseño museográfico. Antología de textos. EDINBA, p. 229.

103. *Id.*

Pero empecemos por mencionar algunos, por ejemplo, en la *sala 1* destacan el diario de Frida y la última obra que pintó *Sandías con leyenda: Viva la vida*, 1954. El primero, sobresale tanto por su ubicación, al centro en una vitrina realizada *ex profeso*, como por su contenido y, el segundo, figura, aunque en menor grado, por que fue la última obra que pintó.

En la sala 2 resaltan los vestidos, collares y aretes de Frida, en contraposición con las cartas, dibujos y fotografías.

De igual forma, en las salas restantes hay por lo menos, un acento; que puede ser una pintura, un utensilio de cocina, ollas de barro, *Judas*, exvotos o esculturas prehispánicas. Muchos de estos objetos son valiosos por sí mismos, pero además poseen un ‘valor agregado’ ya que pertenecieron a Kahlo y Rivera.

Ahora bien, la ventaja de encontrar pautas en cada sala radica en que se rompe con la monotonía generada al ver sólo un tipo de objetos, aunque si son demasiados acentos pueden distraer al espectador del mensaje central y provocar fatiga visual. Para evitar este problema generalmente se integran descansos, que pueden ser visuales o físicos.

En el interior del museo, sólo existen descansos visuales, aunque son contados, por ejemplo, la sala de esculturas prehispánicas. Mientras que, el descanso físico no está contemplado, puesto que es un museo pequeño con recorrido breve, lo que supone la ausencia de fatiga física en el visitante; sin embargo, el amplio jardín con bancas y la cafetería cumplen con este fin.

**B. Recorrido complementario.** A diferencia del primero, no está definido y es opcional, ya que el visitante puede elegir entre descansar a un lado de la fuente de las ranas, dar un paseo por el amplio jardín apreciando la pirámide y las esculturas prehispánicas, tomar un refrigerio en la cafetería, comprar algún *souvenir* en la librería o sencillamente dirigirse a la puerta de salida.

Este recorrido representa tanto un descanso físico como visual para el visitante que ha observado tantos y tan variados objetos, así como una peculiar gama cromática.

## **ORDEN DE PRESENTACIÓN DE LAS PIEZAS**

El orden de presentación de los objetos consiste en una secuencia que va de lo general a lo particular, del exterior al interior, de lo público a lo privado, de la sala a la recámara y de la casa al jardín.

Estas características las vemos claramente definidas en la sala 1, la cual muestra la faceta pública y más conocida de Kahlo: su obra pictórica. Asimismo, el hecho de que el recorrido inicie en lo que fue la sala de la casa enfatiza la significación original, pues recordemos que esta habitación representó la exterioridad de la vivienda de la clase media porfirista.

### **3.1.3.3 PÚBLICO**

En este inciso conoceremos las características de los visitantes del museo, es decir, sabremos quiénes y cómo son. Para ello, realizamos una encuesta, el sábado 2 y el miércoles 6 de agosto de 2003, a 120 personas y la dividimos en dos partes: la primera parte integrada por cuestionamientos como sexo, nacionalidad, edad, ocupación, número y motivo de la visita al museo, cuyos resultados nos permitieron tener datos de carácter objetivo. En la segunda parte, realizamos cuatro preguntas acerca de los colores del museo Frida Kahlo cuyos resultados, de carácter subjetivo, podemos consultar en el inciso 3.2.4 “Color y público”.

De acuerdo con personal que labora en el museo, en periodo vacacional, el museo recibe aproximadamente 800 personas al día (de martes a viernes) y 1300 personas al día el sábado y domingo.

## **ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS. (DATOS CUANTITATIVOS)**

### **Características de los encuestados**

La encuesta se realizó entre 120 personas seleccionadas al azar, el 62.5 % (75) fueron mujeres y el 37.5% (45) hombres. La edad fluctuó entre los 12 y 75 años.

En cuanto a su nacionalidad, el 87.5% (105) de los sujetos informaron ser de nacionalidad mexicana y el 12.5% (15) manifestaron ser extranjeros, de los cuales el 60% (9) eran estadounidenses, 13.33 % (2) de origen europeo (francés), 19.98% (3) latinoamericanos (un argentino, un colombiano y un guatemalteco) y 6.66% (1) africano (sudafricano).

Respecto a la frecuencia de visita al museo, para el 79.16% (95) de los encuestados fue su primera visita y para el 20.84% (25) la segunda o más. La mayoría de los visitantes asistieron por paseo 96.66% (116), el 2.50%

(3) por diferentes motivos como investigación, “pasaba por aquí” y por cultura general y el 0.83 % (1) por cumplir con una tarea escolar.

La ocupación de los asistentes reveló que el 40% (48) eran estudiantes, 19.16% (23) empleados, 15.83% (19) profesionistas, entre los cuales encontramos a economistas, arquitectos, abogados, contadores, artista plástico, ingeniero naval, médico y periodista; el 10.83% (13) amas de casa, 10.83% (13) maestros, 2.50% (3) jubilados y 0.83% (1) no especificó.

#### **3.1.3.4 FUENTE DE FINANCIAMIENTO**

El régimen de propiedad del museo es público, aunque es una institución administrada por un organismo privado, a través de un fideicomiso establecido por Diego Rivera en el Banco de México en agosto de 1955,

en el cual “(...)donó al pueblo mexicano sus propiedades y cuyo legado fue el siguiente:

1. La casa de Frida Kahlo en Coyoacán que actualmente es el Museo Frida Kahlo. Que abarca un área de (2 000 m<sup>2</sup>); Se abrió el 12 de julio de 1958.
2. La colección de arte popular mexicano; la cual se compone de 2 000 exvotos y 100 pinturas anónimas.
3. Sesenta y un pinturas, dibujos y el diario de Frida Kahlo con ilustraciones a color.
4. Los dibujos, planos y bocetos que realizó Diego Rivera como estudios para sus murales y pinturas al óleo. Éstos suman 3,157 trabajos.
5. El Anahuacalli o Museo Diego Rivera.
6. Una colección de 59,400 esculturas prehispánicas.
7. Todos los trabajos originales de Diego Rivera y Frida Kahlo.
8. Los archivos personales, cartas y diarios de Diego Rivera y Frida Kahlo.

Las ganancias obtenidas por la reproducción y exhibición de las obras de Rivera fueron destinadas al sostenimiento de los museos. Para el mantenimiento y administración de las dos instituciones él designó al siguiente:

Comité técnico

Lola Olmedo de Olvera, Presidente; Guadalupe Marín, Secretaria; Dr. Eulalia Guzmán, Tesorera; Ruth Rivera, Emma Hurtado Vda. de Rivera, Elena Velázquez Gómez, Teresa Proenza, Carlos Pellicer, Juan O’Gorman, Heriberto Pagelson”.<sup>104</sup>

104. *The Frida Kahlo museum*, p. 5, la traducción del texto es mía.

## **3.2 ANÁLISIS DEL ESQUEMA CROMÁTICO**

### **3.2.1 ESQUEMA DE COLOR**

De acuerdo a lo que mencionamos en el subcapítulo 2.1 “Determinantes del signo” un signo es algo que representa algo para alguien. El color es un signo que transmite significados.

Ahora bien, recordemos que el proceso en el que el color funciona como signo se llama semiosis, por ello identificamos los elementos del museo Frida Kahlo que participan en este proceso.

Elementos del proceso semiótico del color en el museo Frida Kahlo		
VEHÍCULO SÍGNICO	DESIGNATUM	INTERPRETANTE
El esquema cromático	Los significados	El efecto o reacción que produce en el visitante

Fig. 3.6 Elementos del proceso semiótico del color.

Una referencia importante para nuestro análisis es el diario de Kahlo, realizado entre 1944 y 1945, en particular la página 15 ya que en esta hoja plasmó el uso y significado que otorgaba a ciertos colores (foto 2), Frida utilizó en el diario “(...)tintas de colores, dando distintos pesos tipográficos a las palabras que deseaba resaltar, superponiendo unos textos sobre otros, ilustrando sus palabras(...)”.<sup>105</sup>

Unos cuantos renglones aparecen precedidos de dibujos que representan la imagen asociada. Cabe mencionar, que algunas asociaciones tienen un sentido lírico, es decir, poético; mientras que, otras proceden de su vocabulario de términos específicamente mexicanos. Por ejemplo, el *solferino* (tonalidad morada-rojiza) recuerda a la artista, la *Vieja sangre de tuna*, y al escribir *azteca TLAPALI*, Frida hizo referencia al color en esta cultura prehispánica porque *tlapalli* es la palabra náhuatl que significa

105. Madrazo, Claudia (coord.), *Diario Frida Kahlo: autorretrato íntimo*; p. XII.

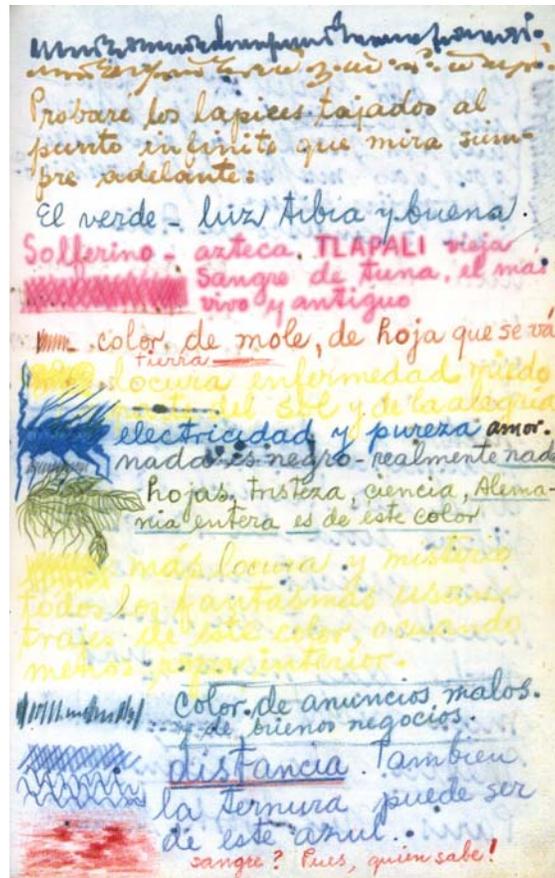


Foto 1 Diario de Frida Kahlo, página 15.  
Tomado del libro *Diario Frida Kahlo: autorretrato íntimo*.

color. En este texto podemos distinguir una fuerte referencia a la naturaleza y a lo humano, hay un estrecho vínculo entre lo que escribe y el color con que lo escribe; es un ejercicio cromático y semántico a través del cual hace referencia tanto a cosas concretas (tuna, hojas, Tierra, mole, sol) como a sentimientos (miedo, alegría, amor, tristeza, ternura).

El color fue muy importante para Kahlo, pues se valió de éste para reflejar su estado anímico, tanto en su persona como en su obra.

Retomando el tema del color como signo, recordemos que los elementos que lo integran establecen una serie de relaciones derivadas de la correspondencia entre ellos. Por consiguiente, presentamos a continuación la dimensión sintáctica y semántica del esquema cromático del museo y lo que respecta a la dimensión pragmática, lo examinaremos en el inciso 3.2.4 “Color y público”.

## DIMENSIÓN SINTÁCTICA

En principio, examinaremos cada matiz que integra al esquema cromático del museo Frida Kahlo y posteriormente, analizaremos la relación formal de unos colores con otros (dimensión sintáctica).

El esquema de color se compone de una escala cromática policroma, formada por cinco tonos: azul, rojo, amarillo, verde y rosa; y de los acromáticos blanco y gris oscuro (piedra volcánica).

La escala cromática se caracteriza por presentar tres matices primarios pigmento: azul, rojo y amarillo; y uno secundario: verde.

Con respecto a las descripciones objetivas de los matices<sup>106</sup>, basaremos nuestro análisis en la codificación que utiliza la modalidad CMYK o cuatricomía, llamada así por las cuatro tintas: cian (C), magenta (M), amarillo (Y) y negro (K) que se emplean para el proceso de impresión y que es parecido a trabajar con pigmentos.

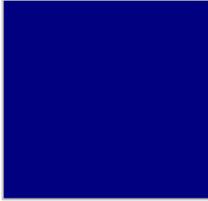
Esta modalidad emplea una secuencia de porcentajes que van del 0 al 100% para especificar los colores. Por ejemplo, una mezcla de 80% de magenta y 100% de amarillo, produce un naranja rojizo; en tanto que, un tono magenta purpurado se puede obtener con 25% de cian y 100% de magenta.

Es importante mencionar que en el libro *Principios del diseño en color*<sup>107</sup> encontramos una serie de guías de color basadas en diversas familias y gamas de colores que representan diferentes expresiones del color que tomamos como base para las especificaciones de cada uno de los matices que forman el esquema.

Las muestras que se presentan a continuación se aproximan a los colores del museo.

106. Wong, Wucius; *op. cit.*, p. 146.

107. *Ibid.*, pp. 159-195.



## **A Z U L**

La familia del azul se extiende desde el azul verdoso (100 % cian y 25 % amarillo) hasta el azul purpurado (100 % cian y 100 % magenta). La gama completa tiene presencia dominante de cian en todas las mezclas de color.

El matiz azul del museo se acerca mucho al azul-violeta, pues está constituido por 100% de cian y 75% magenta, por lo tanto, es un tono de saturación parcial. Se distingue por reflejar una baja cantidad de luz y lo consideramos un tono oscuro.

El azul es el color predominante y se encuentra en el interior y exterior.



## **R O J O**

La familia del rojo comprende desde el magenta, con un pequeño contenido de amarillo (100% magenta y 10% amarillo), hasta el rojo anaranjado (90% magenta y 100% amarillo).

El matiz rojo del museo tiene un porcentaje de negro, ya que está integrado por 100% amarillo, 100% magenta y 30% negro. Al igual que el azul, este matiz refleja poca luz, por consiguiente también es un color oscuro.

El rojo se aplica en detalles de la arquitectura exterior y en la pirámide.



## **A M A R I L L O**

La familia del amarillo se extiende desde el cálido amarillo anaranjado (40% magenta y 100% amarillo) hasta el frío amarillo limón verdoso (20% cian y 100% amarillo).

Su capacidad para reflejar la luz es alta, por lo tanto, es un color luminoso. Es muy visible.

El matiz amarillo del museo es puro porque posee 100% de amarillo.

Este color está presente en algunos objetos de la salas de exposición, en el mobiliario de la cafetería-librería y en la pirámide.

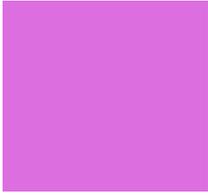


## **V E R D E**

La familia del verde se extiende desde el verde amarillento (40% cian y 100% amarillo), que es un color relativamente cálido y brillante, hasta el verde azulado (100% cian y 50% amarillo), frío y ligeramente más oscuro.

El matiz verde que nos ocupa (100% cian y 80% amarillo) presenta un poder medio de reflexión de la luz y una pureza de color considerable, puesto que se acerca mucho al verde puro.

Las puertas, ventanas y toda la herrería del museo presentan este color, igualmente está presente en algunos detalles y se conjuga con la vegetación del jardín.



## ROSA

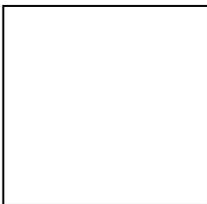
Este matiz pertenece a la familia del rojo. El tono que encontramos en el museo está integrado por 10% cian, 60% magenta y 5% amarillo. Su luminosidad es media.

Lo encontramos en el mobiliario museográfico como bases y bastidores de madera, pero principalmente en los libreros del estudio.

Frida no escribió en su diario acerca de este color, pero sabemos que utilizó este color en su producción pictórica, “(...)Kahlo creó una concepción personal del color, basada principalmente en la riqueza de los colores del arte popular mexicano(...) y empleó el rosa (...)con frecuencia como contraste irónico a la violencia o a la muerte.”<sup>108</sup>

## ACROMÁTICOS

Respecto al blanco y al gris oscuro, sólo poseen la cualidad del valor o luminosidad, y según la cantidad de luz reflejada, denominada clave, al blanco le corresponde una clave alta porque refleja la mayor cantidad y al gris le correspondería una clave baja.



## BLANCO

El blanco es un no color y refleja la mayor cantidad de luz. El blanco sugiere expansión, limpieza y pureza. Añade nitidez y claridad. Su presencia aclara todo esquema de color.

108. Herrera, Hayden; *Frida: una biografía de Frida Kahlo*, p. 240.

## GRIS



Los grises ocupan etapas intermedias entre el blanco y el negro. Representan la sensación de incertidumbre, quietud e inactividad. Tienden a neutralizar los contrastes violentos entre colores.

Es el color de la piedra volcánica que utilizó Diego Rivera para construir la nueva ala de la casa.

## CONTRASTES

Un tipo de relación que establecen los colores del esquema del museo son los contrastes de tono, valor, saturación, de complementarios, cromáticos y acromáticos, cálido-frío y activo-pasivo:

**a. Tono:** El mayor contraste de tono lo proporciona el azul-amarillo, seguidos del verde-rojo, amarillo-rojo, verde-amarillo y rojo-azul.



**b. Valor:** entre colores claros y oscuros como amarillo-azul, amarillo-rojo y amarillo-verde.



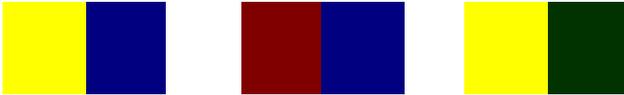
**c. Saturación:** rojo-rosa, amarillo-azul, amarillo-rojo, amarillo-verde y amarillo-rosa.



**d. Complementarios:** El rojo-verde.



**e. Cálido-frío/activo-pasivo:** amarillo-azul, rojo-azul, amarillo-verde, rojo-verde y rosa-azul, rosa-verde.



El esquema cromático del museo está saturado de contrastes donde los colores no tienen una significación unívoca, por el contrario, expresan diferentes significados.

## **DIMENSIÓN SEMÁNTICA**

La dimensión semántica nos permitirá analizar los colores con relación a lo que denotan, es decir, a lo que se refiere o aluden (un concepto, una persona, un animal, un sonido, etc.).

Podemos diferenciar dos tipos de asociación: personal y universal. La primera está influenciada por aspectos culturales y perceptuales y, la segunda, por un código establecido por una cultura, en este caso, la occidental.

### **Colores con asociaciones personales.**

Observamos que la mayoría de las asociaciones que otorgó Frida a los colores del esquema cromático, no coincide con las asociaciones “universales” que conocemos, por ejemplo, mientras que el blanco y el rojo se asocian con conceptos como la pureza y el amor, respectivamente, para Kahlo el azul alude a estos conceptos. Además hace diferencia entre dos tonos de azul, de modo que, un azul más oscuro le significa

(...)distancia. También la ternura puede ser de este azul. La ternura se asocia, por lo general, con el rosa.

Con respecto al matiz rojo del museo estimamos que se asemeja mucho al que Kahlo describe como (...)Solferino: azteca. TLAPALI. Vieja sangre de tuna. El más vivo y antiguo. Recordemos que Tlapalli es la palabra náhuatl que significa color, así que al escribir azteca. TLAPALI, Frida hizo referencia al color de esta cultura prehispánica.

Para Frida, el verde hoja significa (...)tristeza, ciencia. Alemania entera es de este color, relacionar este color con la tristeza no corresponde a su significación común, pues usualmente se asocia con el negro. Asimismo, al referirse al verde oscuro como (...)color de anuncios malos y de buenos negocios, distinguimos que también le otorga una asociación personal.

### **Colores con asociaciones “universales”.**

El amarillo es el único color cuyas asociaciones personales coinciden completamente con el simbolismo universal. Para Kahlo el amarillo simboliza (...)la locura, la enfermedad, el miedo. Parte del sol y de alegría. Podemos diferenciar las asociaciones positivas como sol y alegría, en oposición a las connotaciones negativas como locura, enfermedad y miedo.

Por otra parte, sí existe una correspondencia con el simbolismo universal del color verde hoja y su significado (...)hojas(...).

### 3.2.2 COLOR Y CONTINENTE

En los siguientes subcapítulos conoceremos las funciones que desempeña el color como signo y como mensaje (poseedor de valores denotativos y connotativos) en el proceso comunicativo del museo.

Queremos mencionar un dato importante con relación al color del edificio y es que “(...)en un inicio la casa fue blanca, pero Diego y Frida la pintan de azul, como homenaje a los vivos colores de la tradición estética mexicana. La construcción ya tiene este tono en el cuadro de 1936, *Mis abuelos, mis padres y yo*”.<sup>109</sup> (foto 2).



Foto 2 *Mis abuelos, mis padres y yo.*  
Óleo y tempera sobre metal, 30.7 x 34.5 cm  
Tomada del libro *Frida Kahlo 1907-1954. Dolor y pasión.*

109. <http://www.museofridakahlo.org/casaazul.html>

Ahora bien, recordemos que en un proceso de comunicación, se transmite uno o varios mensajes y en el caso del museo Frida Kahlo ¿cuál o cuáles son esos mensajes? A continuación describimos, los que consideramos son, los mensajes más importantes:

### **La pareja romántica.**

De acuerdo a Daniel Prieto, “(...)todo mensaje es una versión y toda versión puede ser más o menos buena, más o menos leal. Hay mensajes que ofrecen una versión equivocada de su tema que, intencionadamente o no, distorsionan aquello a lo que están aludiendo”<sup>110</sup>. Tal es el caso de la leyenda *Frida y Diego vivieron en esta casa 1929-1954*. Este texto aparece en una de las paredes del patio rojo del museo y es en parte cierto, ya que Frida y Diego sí vivieron en esta casa, pero no durante todo ese tiempo, no obstante, este mensaje permite reforzar el romanticismo que envuelve a la pareja.

### **La casa típica mexicana.**

El edificio que alberga al museo Frida Kahlo preserva su arquitectura y decoración originales, aunque ha sufrido modificaciones para adaptar su uso como casa-estudio y posteriormente como museo; sin embargo, la parte antigua de la casa es un claro ejemplo de la denominada casa típica mexicana de la clase media porfirista, común en las ciudades del centro del país. Este tipo de casa representó un ámbito seguro, acogedor, independiente y saludable para la pequeña burguesía.

### **Revalorización de las raíces indígenas y populares para el surgimiento de una auténtica identidad mexicana.**

Estos mensajes responden a la ideología que caracterizó a la Escuela Mexicana de Pintura y a la obra de Diego y Frida, claro está, cada uno se expresó de acuerdo a su individualidad estilística y bajo los presupuestos temáticos que le resultaban idóneos: Rivera con murales en edificios públicos y Kahlo con pintura de caballete.

Otra muestra de ello son los muebles y objetos cotidianos de Rivera y Kahlo que están por toda la casa. Los objetos que resguarda el museo guardan relación directa con Frida y nos muestran su forma de vida e intimidad. Asimismo, a través de los trajes típicos (como el de tehuana) Frida adopta una identidad con lo popular y lo indígena.

110. Prieto Castillo, Daniel; *op. cit.*, p. 17.

Y, por supuesto, a través de los colores, el museo comunica y refuerza estos mensajes.

Ahora, bien, de acuerdo a lo que explicamos en el subíndice 2.2.1 “El museo como signo”, el museo dispone de un modo específico y característico de construir y organizar sus mensajes para ofrecernos diversos contenidos. De modo que, posee un emisor que es el propio museo, un canal de comunicación que puede ser el edificio y las exposiciones de objetos, y un receptor que es el visitante.

### **Código.**

Como vimos en el subcapítulo 3.1 “Generalidades del museo Frida Kahlo”, la manera de exponer los objetos se basó en un orden que respetó la esencia original de la casa y se caracterizó por la emotividad con que Carlos Pellicer, amigo muy cercano de la pintora, organizó el contenido y las adaptaciones que realizó para convertirlo en un museo (véase inciso 3.1.3.2 Contenido). Procuró, sobre todo, que hubiera correspondencia entre el uso que tuvo cada habitación y los objetos que exhibiría en cada espacio, no obstante, como escribió Raquel Tibol, “la verdad se alteró en tanto fue necesario acentuar ciertas significaciones”.

## **INTERIOR**

Las fotos que presentamos a continuación constituyen la referencia visual que nos permitirá analizar el esquema cromático del museo tanto en el interior como en el exterior. Es importante mencionar que tomamos estas fotografías en el año de 2003 gracias a las facilidades otorgadas por el Banco de México, Fiduciario en el Fideicomiso relativo a los Museos Diego Rivera y Frida Kahlo y al Lic. Carlos Phillips Olmedo, director del Museo Frida Kahlo.

Las paredes de las salas de exhibición de la casa antigua, se caracterizan por su matiz blanco y una franja inferior azul que se eleva aproximadamente 50cm del piso (foto 3). El color blanco se emplea en los muros con un propósito museográfico, ya que resalta, por un lado, las características formales de los objetos expuestos (forma, color, textura, volumen, etc.) y por otro, añade iluminación, pues refleja la luz.

Por su parte, las paredes de las salas de la nueva ala, también se caracterizan por su matiz blanco y la franja inferior azul.

El color verde está presente en los dinteles de las puertas y en una franja de 15 cm de ancho aproximadamente que se ubica a una altura de 2.0m del piso y que rodea a la sala de exposición (foto 3).

Por la extensión de su superficie, en el interior del museo predomina el blanco, le sigue el azul y después el verde.

**Foto 3** Corredor que conecta a las salas de exposición. Al fondo se observa la cocina.



## **EXTERIOR**

En el exterior imperan el azul, rojo y verde y, en menor grado, el amarillo. Los muros se caracterizan por su matiz azul y una franja inferior de color rojo que, al igual que en el interior del museo, se eleva aproximadamente 50 cm del piso (foto 4). Mientras que, algunos muros de piedra volcánica no presentan esta franja de color, por ejemplo, en la terraza (fotos 5 y 6).

**Foto 4** Puerta de entrada y salida del museo en la que nos 'reciben' dos enormes judas de cartón.





Foto 5 Terraza



Foto 6 Terraza. Detalle.

Asimismo, en espacios como la cafetería-librería (foto 7), los muros del jardín (foto 8) y la administración (foto 9) se conjugan los tonos azul, verde y rojo.



**Foto 7** Cafetería



**Foto 8** Jardín

Otras zonas se caracterizan por su color rojo como es el caso del 'patio rojo' (fotos 10 y 11) y la pirámide (foto 12), que presentan además algunos detalles en matices azul y amarillo.

**Foto 9** Administración



**Foto 10** Patio rojo



**Foto 11** Patio rojo. Detalle.



**Foto 12** Pirámide diseñada por Diego Rivera que exhibe algunas piezas prehispánicas



**Foto 13** Terraza de la recámara de Frida



**Foto 14** Exterior del Estudio de Frida

### 3.2.3 COLOR Y CONTENIDO

En este subíndice no consideramos la obra plástica, pictórica y literaria de Frida, ya que no es el objetivo de nuestro trabajo porque la producción artística de Kahlo puede ser estudio de otra investigación. Nos enfocamos en los colores de los objetos de uso cotidiano como muebles, artículos personales, vestimenta, artesanías y piezas prehispánicas. Además consideramos en cuenta el color del mobiliario museográfico.

En el comedor hay una gran mesa rectangular de madera de color amarillo, rodeada por varios armarios del mismo matiz y la cocina, se distingue también por su matiz amarillo y pequeños detalles en verde y rojo; al igual que las vitrinas.

Cabe destacar, que estas características se reflejan de igual forma en la cafetería-librería (foto 15), ya que las mesas y sillas de madera también son amarillas, con pequeños detalles en rojo y verde, además tienen cojines azules.

El mobiliario museográfico es sencillo y su número reducido, está integrado principalmente por vitrinas y bases de madera en color blanco, aunque también apreciamos pequeñas bases de matices amarillo, azul claro y gris medio en el interior de algunas vitrinas.



Foto 15 Cafetería-librería

Por su parte, las piezas de arte popular como los Judas y las máscaras se caracterizan por los colores negro, blanco, rojo y azul principalmente (foto 16); en tanto que los exvotos poseen un colorido diverso. Por último, las piezas prehispánicas se identifican por los tonos gris y ocre.



**Foto 16** Diferentes Judas

Hasta aquí hemos estudiado la dimensión sintáctica y semántica del esquema cromático y en el siguiente subíndice, haremos lo propio con la dimensión pragmática, que nos permitirá completar el análisis semiótico del color en el proceso comunicativo del museo.

### 3.2.4 COLOR Y PÚBLICO

Recordemos que en el subíndice 3.1.3.3 “Público” explicamos quiénes y cómo son los visitantes del museo. Asimismo, ya conocemos el marco de referencia y explicamos el código que nos permitió comprender la manera de exponer los objetos.

En este subíndice presentamos la información que nos permitirán analizar la dimensión pragmática (la relación del color con los intérpretes, los efectos sobre el destinatario y los usos que tiene) del esquema cromático en el proceso comunicativo del museo. Los datos son el resultado de tres preguntas de carácter subjetivo realizadas a 120 personas seleccionadas al azar el sábado 2 y miércoles 6 de agosto de 2003 al finalizar el recorrido del museo.

El número que está entre paréntesis corresponde al número de personas que expresaron ese resultado.

#### 1. ¿QUÉ SENSACIÓN TE PRODUCEN LOS COLORES DEL MUSEO?

Debido a la gran diversidad de respuestas que arrojó esta pregunta decidimos clasificarlas en siete grupos: sensaciones, adjetivos que califican a los colores, personas, lugares, objetos, conceptos, otros y ninguna sensación.

**A. Sensaciones:** Agrupamos las sensaciones o estados de ánimo por la semejanza o proximidad en su significado y establecimos cinco categorías:

- Gusto (25), emoción (2), felicidad (1), calidez (1).
- Tranquilidad (8), relajación (2), paz (2).
- Frescura (2), frío (2).
- Cambios (1), movimiento (1).
- Otros: orgullo (1), franqueza (1), ingenuidad (1), inspiración (1), admiración (1), desagrado (1).

**B. Adjetivos que califican a los colores:** Los adjetivos utilizados por los encuestados coinciden por la semejanza o proximidad en su significado y son los siguientes: vivos o con vida (13), llamativos (6), fuertes (5), contrastantes (5), coloridos (2), expresivos (1), estimulantes (1), estridentes (1), brillantes (1), impactantes (1), folclóricos (1), psicodélicos (1).

- C. Personas:** Representan a Frida Kahlo (8).  
**D. Lugares:** recuerdan otra época (4), casa de abuelos o padres en provincia (3), pulquería (1).  
**E. Objetos:** artesanías (2), telas (1), estilo rústico (1). 4  
**F. Conceptos:** amor (2).  
**G. Otros:** la película Frida de Salma Hayek (4), culturas prehispánicas (1), luz (1), originales (1).  
**H. Ninguna sensación:** 1

Presentamos una tabla con los resultados:

	<b>Asociaciones</b>	<b>Núm. de personas</b>	<b>Porcentaje</b>
<b>1.</b>	Sensaciones	53	44.16 %
<b>2.</b>	Adjetivos que califican a los colores	38	31.67 %
<b>3.</b>	Personas	8	6.67 %
<b>4.</b>	Lugares	8	6.67 %
<b>5.</b>	Otros	6	5 %
<b>6.</b>	Objetos	4	3.33 %
<b>7.</b>	Conceptos	2	1.67 %
<b>8.</b>	Ninguna sensación	1	0.83 %
	<b>Total</b>	120	100 %

El grupo **A. “Sensaciones”** obtuvo el mayor número de votos (53). Lo relevante es que la sensación de gusto (25) encabeza la lista y después se encuentra la sensación de tranquilidad (8).

En segundo lugar aparece el grupo **B. “Adjetivos que califican a los colores”**, con el 31.67 % del total de votos. Identificamos que los adjetivos asociados a los colores coinciden en la semejanza o proximidad de su significado. Si resumimos cómo califican los visitantes a los colores del museo, podemos afirmar que les parecen vivos, llamativos, fuertes y contrastantes.

Después se encuentran el grupo **C. “Personas”** y **D. “Lugares”**, ambos con el mismo número de menciones (8). En el caso del primer caso, todos los encuestados coinciden al referirse a la misma persona: Frida Kahlo. Y con respecto al segundo, las asociaciones evocan lugares pasados, típicos y populares.

A continuación está el grupo **G. “Otros”** que evoca principalmente a la película Frida de Salma Hayek. Posteriormente el grupo **E. “Objetos”** que menciona a las artesanías, las telas y el estilo rústico.

Finalmente, en el grupo **F. “Conceptos”**, los colores evocan el amor y en el grupo **H. “Ninguna sensación”**, sólo una persona se expresó al respecto.

## 2. ¿TE GUSTÓ MÁS UN COLOR DEL MUSEO?

Queremos mencionar que a la mayoría de los encuestados les agradó un color en particular, pero hubo a quien les gustó la combinación de dos colores, a quien le agradaron todos los colores y a quien no le gustó ningún color, por lo que, ordenamos las respuestas de mayor a menor preferencia:

	<b>Color</b>	<b>Núm. de personas</b>	<b>Porcentaje</b>
<b>1.</b>	Azul	57	47.50 %
<b>2.</b>	Amarillo	13	10.83 %
<b>3.</b>	Combinación de dos colores	13	10.83 %
<b>4.</b>	Todos los colores	13	10.83 %
<b>5.</b>	Rojo	12	10.00 %
<b>6.</b>	Verde	7	5.83 %
<b>7.</b>	No le gustó ningún color	3	2.50 %
<b>8.</b>	Gris	1	0.83 %
<b>9.</b>	Rosa	1	0.83 %
	<b>Total</b>	120	99.98 %

Ahora bien, clasificamos los resultados en 4 grupos (gusto por un solo color, combinación de dos colores, todos los colores me gustaron y no le gustó ningún color) para obtener información más detallada.

**A. Gusto por un solo color.** El gusto de los visitantes por un solo color, situó, por una amplia diferencia, al azul en primer lugar, al amarillo en segundo término, seguido del rojo, el verde, el gris y por último, el rosa.

Algunas personas nos expresaron por qué les gustaba ese color, pero las respuestas fueron múltiples, de modo que las agrupamos en tres categorías: adjetivos o cualidades del color, sentimientos que

experimentan y lo que les recuerda o con lo que lo relacionan, pudiendo distinguir entre éstas, asociaciones relacionadas con la naturaleza, objetos y lugares, principalmente.

Al sumar el número de personas que mencionaron el azul, amarillo, rojo, verde o gris, obtenemos que a 91 personas les agradó un solo color, lo que representa el 75.83% del total de encuestados.

## **AZUL**

**Cualidades del color:** llamativo, intenso, impone.

**Sentimientos:** tranquilidad, alegría, quietud, pasión, fuerza, brillante, energía, positivismo.

**Asociaciones:** vida, mar, tormenta, cielo, cosmos, agua, clima frío, masculino, pueblo, provincia, artesanías, estilo rústico y colonial, casas de Guanajuato, cerámica de Talavera.

## **AMARILLO**

**Cualidades del color:** luminoso, llamativo.

**Sentimientos:** alegría, felicidad.

**Asociaciones:** naturaleza, primavera.

**ROJO.** Respecto a la denominación de este color, tres personas se refirieron a él como ocre, “cafecito” y rojo-óxido.

**Sentimientos:** amor.

**Asociaciones:** vida, sangre, artesanías.

## **VERDE**

**Asociaciones:** vida, naturaleza, calidez, frescura

**GRIS y ROSA.** Con relación a estos colores, las personas no expresaron por qué les agradaron.

**B. Combinación de dos colores.** Trece personas (10.83% del total de encuestados) gustaron de la combinación de dos colores y la preferida fue azul-rojo (8), luego amarillo-azul (2) y las parejas verde-rojo, amarillo-rojo y amarillo-verde, con una mención cada una.

**C. Todos los colores me gustaron.** Coincide con el porcentaje que el grupo anterior (10.83% del total de encuestados).

**D. No le gustó ningún color.** Fueron sólo tres personas quienes explicaron que no les gustó ningún color porque les parecieron fuertes, oscuros y fríos.

Es evidente que a la mayoría de los visitantes (97.5%) les gustaron los colores del museo.

### **3. ¿CREES QUE LOS COLORES DEL MUSEO REPRESENTAN LO MEXICANO?**

	<b>Respuesta</b>	<b>Núm. de personas</b>	<b>Porcentaje</b>
<b>1.</b>	Sí	91	67.5 %
<b>2.</b>	No	15	8.33 %
<b>3.</b>	En parte	9	7.5 %
<b>4.</b>	No contestó	3	4.16 %
<b>Total</b>		120	100 %

Algunas de las personas que contestaron no, argumentaron que lo mexicano está representado por: los colores de la bandera, el águila del escudo nacional, los objetos (sillas, muebles), sólo son representativos de Frida Kahlo (11) y de sus sentimientos.

Quienes contestaron que los colores representan en parte a lo mexicano explicaron que sólo un color o pareja de colores lo hacía, tal como: el verde (2), rojo (2), azul (2), amarillo (1) y amarillo-verde (1).

## Formato de encuesta

---

SEXO F  M       NACIONALIDAD MEX  EXT       EDAD \_\_\_\_\_ FOLIO \_\_\_\_\_

OCUPACIÓN \_\_\_\_\_      VISITA NÚM. \_\_\_\_\_

¿Qué sensación te producen los colores del museo?

---

---

---

¿Te gustó más algún color del museo?    SI       NO

---

---

¿Crees que los colores del museo representan lo mexicano?    SI       NO

---

---

Motivo de la visita    Paseo       Tarea escolar       Otro ¿Cuál? \_\_\_\_\_

---

---

# *Conclusiones*

La investigación nos permitió conocer que la función comunicativa del museo adquirió gran importancia a partir de la década de 1980, por lo que la comunicación fraccionada e independiente, impuesta por la museología tradicional, sufrió un replanteamiento, originando un enfoque integral o global, impulsado por la nueva museología.

Este tipo de comunicación implica la conjunción de una serie de factores internos y externos como: la estrecha relación entre los profesionales que laboran en el museo (director, curador, museógrafo, educador, diseñador, entre otros) para definir una política de comunicación coherente y planificada; el conocimiento profundo de las características cuantitativas y cualitativas del visitante, pero sobre todo, entenderlo como un elemento participativo; las características del edificio y los objetos exhibidos; las actitudes del personal que labora (vigilantes, personal de mantenimiento, guías, etc.); la realización de actividades complementarias (talleres, cursos, conferencias) y, el apoyo de otros medios de comunicación (televisión, radio, prensa, carteles, por citar algunos) para difundir las actividades y establecer contacto con el público.

Sin embargo, sea cual fuere el modelo de comunicación empleado, comprobamos que el museo Frida Kahlo es una entidad comunicacional que aloja variedad de mensajes, tanto explícitos como implícitos, y significados transmitidos por medio de signos, siendo el color, uno de éstos.

Asimismo, corroboramos –a través de nuestro estudio de caso– que el color es un medio de expresión del museo que permite enfatizar significados y establecer asociaciones; aunque debemos tener presente que, los colores no son interpretados de igual forma porque cada individuo relaciona lo que ve con sus propias experiencias culturales, perceptuales, sociales, religiosas, entre otras.

En el museo Frida Kahlo, pudimos distinguir los mensajes explícitos o evidentes de los textos y objetos (fotografías, cartas, pinturas, etc.) e interpretar los mensajes implícitos; por consiguiente, podemos afirmar que el esquema cromático del museo guarda un vínculo directo con los objetos expuestos y refuerza el conjunto de mensajes que encierra el museo: las raíces prehispánicas, la atmósfera popular mexicana, el sentimiento nacionalista de una época y la contrastada vida y obra de Kahlo.

---

# Glosario

**Alzado.** Dibujo que representa la proyección de una fachada sobre un plano vertical paralelo a la misma; también se emplea para referirse al plano vertical de un edificio (alzado frontal, alzado posterior, alzados laterales; o bien alzado norte, alzado sur, etc.)

**Base.** Figura geométrica plana o cuerpo tridimensional (de vidrio, madera, metal, acrílico, etc.) sobre la que se colocan otros cuerpos o figuras para su mejor presentación en las exposiciones.

**Capelo.** Sinónimo de fanal o campana de cristal. En museografía todo recubrimiento de material traslúcido (vidrio o plástico) que, colocado a modo de caja sobre uno o varios objetos, permite su protección contra polvo y el contacto externo. Puede tener formas variadas, por ejemplo, cúpula, caja, pirámide, entre otras; las dos primeras son las más comunes.

**CMYK.** Son las iniciales en inglés de las cuatro tintas que intervienen en el proceso de impresión: cian (C), magenta (M), amarillo (Y) y negro, que se añade para oscurecer los colores, considerándose las 3 primeras colores primarios y el rojo, verde y azul los colores secundarios.

**Connotación.** Hace referencia a cosas que hemos percibido, aprendido y razonado. Una imagen de una casa puede indicar un hogar (el sitio en que vivimos); pero hogar tiene otras connotaciones, por ejemplo, familia, seguridad y afecto.

**Conservación (de los bienes culturales).** Comprende tres áreas o estadios: *preservación, conservación y restauración.*

\* *Preservación.* Se refiere a las condiciones del ambiente físico y material.

\* *Conservación preventiva.* Son los medios para evitar el deterioro material de los objetos en un museo.

\* *Restauración.* Intervención para recuperar o restituir, o para detener el deterioro de una obra, siendo una parte de la conservación material, pero no a la inversa.

**Cornisa.** Moldura que remata un mueble, pedestal, puerta o ventana, o que cubre el ángulo formado por el cielo raso y la pared.

**Curador.** Es el responsable del cuidado, control, estudio e interpretación de las colecciones depositadas en el museo. Algunas de sus actividades son:

\* *Establecer* las normas técnicas adecuadas para el control interno del movimiento y ubicación de las piezas en el museo.

\* *Supervisar* el manejo de los objetos que están a su cargo cuidando que no sufran deterioro en el traslado, almacenamiento o exposición.

\* *Redactar* los guiones que sirven de base para el desarrollo de los proyectos museológicos, así como los textos y cédulas que proporcionan la información al público sobre el tema de la exposición y la identificación de las obras.

**Denotación.** Una interpretación denotativa consiste en la representación de algo mediante un signo visible. Por ejemplo, la denotación de “coche” la hemos asociado a un vehículo de cuatro ruedas. Asimismo, la imagen de un coche puede indicar “transporte”.

**Discapacitado.** Según la Organización Mundial de la Salud (OMS), puede aplicarse a cualquier persona que tenga cualquier restricción o falta (derivada de un daño) de capacidad normal, o dentro de las posibilidades consideradas como normales para un ser humano.

**Discurso museográfico.** Según la nueva museología, es la categoría de análisis con la que se alude al conjunto formado por los elementos de la producción museográfica, los elementos formales de la exhibición y la respuesta del visitante.

**Entablado.** Conjunto de tablas dispuestas y arregladas en una armadura.

**Estuco.** Revestimiento de pared que proporciona una superficie lisa y de buena apariencia; consiste en una masa de yeso fino, aceite de linaza y cola que se aplica espesa como revestimiento decorativo.

**Etnología.** Es el estudio científico de las etnias, en la unidad de la estructura lingüística, económica y social de cada una, de los lazos de civilización que las caracterizan y de su evolución.

**Exposición.** Según Michael Belcher existen tres tipos que hacen referencia al concepto de la exposición y a la respuesta que se pretende conseguir en los espectadores:

- a) Emotivas: Están diseñadas para provocar un sentimiento.
- b) Didácticas: Tienen como fin la instrucción y la educación, presentando el objeto con informaciones complementarias: mapas, fotografías, diagramas, textos, entre otros
- c) De entretenimiento: Se definen como una feria de atracciones y como espacios de recreación, donde están presentes diversos elementos como maquinarias automáticas y computadoras.

Belcher afirma que estas categorías no son, por su puesto, excluyentes entre sí y una exposición podría reunir elementos de cada una de ellas. De hecho podría argumentarse que las exposiciones por su propia definición son todas ellas educativas y contienen elementos didácticos. Podría esperarse, así mismo, que todas fueran de alguna forma entretenidas.

**Exvoto.** *Exvoto donatum* significa: donado por promesa. Los exvotos son pinturas, esculturas u objetos que se colocan en un lugar de peregrinación o en aquel que guarda relación íntima con el acontecimiento que lo ha motivado, como consecuencia de una promesa o en señal de gratitud por una gracia conseguida. Suele llevar texto y la representación del santo o del acontecimiento en que se basa. Estos se cuelgan alrededor de la imagen religiosa que les ha concedido el favor.

Los exvotos son el retrato de una época con su pensamiento, costumbres y su propia visión del mundo; son las motivaciones de la fe de un pueblo.

El exvoto se sitúa dentro de un diálogo entre el fiel y la divinidad. Excepto en raros casos los exvotos son anónimos, el autor no los pintaba como obra de arte, simplemente llevaba a cabo su trabajo. A partir del siglo XX, se comienzan a firmar.

Algunas zonas de mayor producción de exvotos, se encontraron en el centro de México, específicamente, en los lugares religiosos y económicos importantes.

**Fachada.** Aspecto exterior de un edificio por cada uno de los lados que puede ser mirado. Se designan por su situación (“fachada norte”, “fachada a la calle “X”) o por su importancia (“fachada principal”).

**Facsímil.** Reproducción exacta de firmas, escritos, pinturas, dibujos, objetos de arte, etc.

**Fideicomisario.** Persona que se beneficia del fideicomiso, o sea aquella a quien el testador o fundador deje el todo o parte de la herencia o de su haber o una manda o legado por vía del fideicomiso.

**Fideicomiso.** Del latín *fideicommissum*, comp. *fides*, fe, y *commissus*, confiado. *Derecho.* Llamamiento por voluntad a la sucesión *mortis causa*, en virtud del cual la persona favorecida recibe los bienes de la herencia, no directamente, sino por conducto de otra persona (fiduciario) expresamente designada por el testador, para este fin.

**Fideicomitente.** *Der.* Llámese así a la persona que crea, ordena o dispone el fideicomiso.

**Fiduciario.** *Der. Civ.* Llámese fiduciario o heredero fiduciario a la persona que debe conservar y transmitir el todo o parte de la herencia que ha recibido, a un tercero.

**Guión.** Es un escrito en el que, breve y ordenadamente, se anotan las características de los objetos que constituyen una exposición, así como los requerimientos para el montaje de la misma. Hay dos tipos de guión:

Museológico o científico: Reúne la información teórica y documental de las piezas.

Museográfico o técnico: Determina la clase de accesorios y apoyo técnico necesario la presentación de los objetos y para plasmar la idea general de la exposición.

**Holismo.** Doctrina epistemológica según la cual la comprensión de las totalidades o realidades complejas se lleva a cabo a partir de leyes específicas, que no se reducen a leyes que afectan a sus elementos.

**Ideología.** Conjunto de ideas que caracteriza a una persona, grupo, época o movimiento.

**Iluminación.** Es uno de los elementos básicos en las exposiciones y, uno los más complejos, pues implica una comprensión de la psicología del comportamiento y de la percepción, lo mismo que de la estética.

**Instalación.** *Art.* Término con que se denomina a los trabajos artísticos en los que desaparece el concepto de obra de arte como un único objeto para referirse a la conjunción de una serie de elementos que son los que otorgan un sentido unitario a la obra.

**Judas.** Trabajo artesanal mexicano que reproduce demonios o esqueletos humanos realizados con varas de colorín o alambre y cartón pegado con engrudo. El judas tiene su origen en la época del Virreinato de la Nueva España y desde entonces es quemado

durante las celebraciones populares de la Semana Santa; su nombre se debe al personaje bíblico de Judas Iscariote, el apóstol traidor.

**Lenjuage.** Todo sistema de recursos verbales y no verbales utilizados por la gente para comunicarse.

**Mistérico.** Dícese de la religión que busca, a través de la recreación ritual de un mito cosmogónico, efectos trascendentes como la fertilidad o la salvación ultraterrena.

**Mobiliario museográfico.** Se refiere a los accesorios elaborados para presentar adecuadamente las piezas.

Por ejemplo, las vitrinas, bases, mamparas, tableros para elementos gráficos, repisas, tarimas, sistemas de iluminación, elementos de herrería y vidriería, por citar algunos.

**Montaje museográfico.** Son todos los procesos que en conjunto se requieren para instalar una exposición museográfica y adecuar el lugar que va a ocupar. En la descripción de actividades queda implícito el proceso inverso: desmontar una exposición museográfica. El montaje museográfico comprende:

\* La supervisión de la producción de los elementos de exposición que habrá de usarse (accesorios).

\* La producción especializada de ciertos elementos y sistemas poco usuales de sustentación o fijación de piezas.

\* La aplicación de procedimientos diversos para el armado y colocación de los materiales de la exposición y los servicios para ajustarlos, terminarlos en detalle y ponerlos en servicio.

\* El empleo de técnicas particulares que convienen para el manejo y presentación adecuados del patrimonio cultural a exponer.

\* La ilustración de los sistemas y equipos que forman parte y sirven para la exposición.

**Musas.** Cada una de las nueve divinidades grecorromanas de las artes y las letras: Clío (historia), Euterpe (música), Talía (comedia), Melpómene (tragedia), Terpsícore (danza), Érado (elegía), Polimuiia (poesía lírica), Urania (astronomía) y Calíope (elocuencia).

**Museo de sitio.** Son aquellos lugares donde se pueden apreciar los objetos, por regla general, extraídos de excavaciones, zonas próximas o configurados por la fisonomía peculiar de una región (agricultura, caza, pesca, entre otros) en su contexto real.

**Objeto.** Todo lo que puede ser materia de conocimiento o sensibilidad de parte del sujeto, incluso este mismo. Puede ser material o formal.

**Organización Mundial de la Salud (OMS)** Es el organismo de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) especializado en gestionar políticas de prevención, promoción e intervención en salud a nivel mundial. La primera reunión de la OMS tuvo lugar en Ginebra, en 1948.

**Patronato.** Fundación legal por medio de la cual sus integrantes, de acuerdo a los reglamentos y disposiciones que lo rigen, toman parte en la colaboración extra-administrativa de un museo, particularmente, auxiliándolo en la parte económica y en la adquisición de obras.

**Platabanda.** Moldura lisa o adorno en forma de banda.

**Performance.** Espectáculo en el que se combinan la música, la danza, el teatro y las artes plásticas.

**Pretil.** Barrera o barandilla que se pone a los lados del puente y otros parajes para preservar de caídas.

**Reflexión.** Fenómeno físico que se produce cuando la luz choca contra la superficie de un objeto y rebota alejándose de él.

**Refracción.** Es la desviación que sufre la luz cuando atraviesa un cuerpo transparente como el agua o el vidrio.

**Rodapié.** Paramento de madera o de otro material que se pone alrededor de los pies de las camas, mesas y otros muebles.

**Secreter.** (fr. *secrétaire*). Mueble con cajones y departamentos, provisto de un tablero para escribir.

**Señal.** Son una variante de los signos cuyo principal objetivo es evocar una acción, modificarla o hacer que alguien desista de realizarla.

**Tapia.** Trozo de pared que de una sola vez se hace de tierra amasada y apisonada en una horma.

**Tapiar.** Cerrar a tapar un espacio o abertura con una tapia o tabique.

**Vano.** Hueco de puerta, ventana o de otra abertura en un muro o pared.

Los conceptos fueron tomados de las siguientes fuentes bibliográficas:

- AMBROSE, Gavin y Paul Harris, *Imagen*, Singapur, Parramón, 2006, 175p.  
*Diccionario Enciclopédico Larousse*, Colombia, Ediciones Larousse, 7ª. ed.-2ª. reimp., 2001, 1792 p.  
MADRID, Miguel A., *Glosario de términos museológicos*, México, UNAM, 1986, 82p.  
ORTIZ Hernández, Georgina, *El significado de los colores*. México, Trillas, 1992, 279p.  
PRIETO Castillo, Daniel, *Elementos para el análisis de mensajes*, México, Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa, 1982, 186p.  
ROTH, Leland M. *Entender la arquitectura. Sus elementos, historia y significado*. España, G. Gili, 1999, 599p.  
WONG, Wucius, *Principios del diseño en color. Diseñar con colores electrónicos*. España, G. Gili, 1999, 5a. ed., 209p.

---

# *Anexos*

## ANEXO A MUSEOLOGÍA Y MUSEOGRAFÍA

El primer tratado sobre la materia tuvo origen a principios del siglo XVIII, redactado en latín y bajo el nombre de *Museographia*, fue publicado en 1727 por el alemán Caspar Friedrich Neickel (Luis Alonso, 1993:18-21). Era una obra expresiva del afán clasificador y enciclopedista de la Ilustración, que propuso el diseño del *museo ideal* y ofreció una serie de consejos prácticos sobre la elección de los lugares más adecuados para acoger los objetos y la mejor manera de clasificarlos y conservarlos, tanto los naturales como los producidos por las ciencias y artes. De esta manera, la museografía nació para dar solución a los problemas técnicos (instalación, montaje, exposición, iluminación, etc.) que se multiplicaron al crearse el museo como institución pública. Pero tendría que transcurrir casi un siglo para que se produjera un avance en las técnicas museográficas y se sentaran las bases para la conformación de la museología, sobre todo en Alemania. Pues en 1821, J. Wolfgang von Goethe publicó su teoría sobre la doble ordenación del museo: agrupar las colecciones en dos zonas, una, para el público y otra, para los iniciados o expertos. Posteriormente, Gustav Waagen y Wilhelm von Bode encabezaron trabajos e investigaciones orientados a la museología. Ésta adquirió su consolidación y crecimiento en el siglo XX, ya que después de la Primera Guerra Mundial y gracias a los esfuerzos de personalidades e instituciones de diversos países como Francia, Italia, España, Gran Bretaña, Estados Unidos y Canadá, se establecieron y definieron los principios como ciencia.

Si bien, la museografía surgió antes que la museología, la primera terminó ampliándose y reafirmando en la segunda. Por su parte, el empleo de la palabra museografía para denominar a la ciencia de los museos —como en el caso de México— ha provocado algunas imprecisiones en la interpretación y uso de la terminología, pero a partir de 1945 se impuso museología coincidiendo con el que venían utilizando los países anglosajones. Aún así, en algunos lugares, museografía y museología siguen utilizándose de manera sinónima y en otras ocasiones, museografía queda restringida, a problemas relacionados con las instalaciones o presentaciones.

La museología continuó renovándose a partir de 1950 debido al impulso de países del Este europeo (Polonia, las antiguas Checoslovaquia y República Democrática Alemana, Hungría y la exYugoslavia), latinoamericanos (como Argentina, Brasil, Chile y México) y de otras

latitudes, como Japón y Australia, dando como resultado una concepción distinta de museo: la nueva museología.

Antes de explicar las características de museología y museografía debemos aclarar que existen dos posturas museológicas opuestas, las cuales definen de modo diferente tales términos. Primero, dirigiremos nuestra atención hacia la visión restringida o tradicional del museo y, en el anexo B, hablaremos de la visión amplia o nueva museología.

Para la concepción tradicional, la museología es "(...)la ciencia que trata del museo (esencia) y su meta primordial es hacer accesible a todo el mundo (sujeto) el testimonio conservado de la humanidad (objeto), valiéndose del estudio científico (medios auxiliares) y la selección razonada de las obras (sentido estético y educativo)." <sup>1</sup> Se apoya en dos tipos de ciencias: humanas y sociales (historia, sociología, historia del arte, crítica, estética, filosofía) y experimentales (física, química, óptica, etc.). Tanto en museología como en museografía, el museo es el objeto propio y específico; para la primera, el museo es objeto material (objetos tridimensionales) y formal (estudio, procesamiento o tratamiento de aquéllos).

Por su parte, la museografía, se encarga del "(...)estudio sistemático, clasificación ordenada y seleccionada y exposición clara y precisa de los fondos del museo(...)".<sup>2</sup> Es, además, una actividad descriptiva y pragmática así como de carácter experimental y técnico, que abarca aspectos tales como el planteamiento arquitectónico de los edificios, instalación climatológica y eléctrica, mobiliario, distribución de espacios, almacenamiento, conservación, exposición, seguridad, administración, entre otras. Asimismo, considera al museo como un objeto físico (material) en el que aplica cuantos principios y normas establece la museología.

En pocas palabras, la museografía se desenvuelve en el plano de lo práctico y concreto de los hechos; la museología, en cambio, en el del análisis de los fenómenos museísticos.

1. León, Aurora; *op. cit.*, p. 104.

2. *Ibid.*, p. 109.

## **ANEXO B LA NUEVA MUSEOLOGÍA**

La nueva museología es un movimiento internacional cuya concepción de museo es contrapuesta a la tradicional. Según algunos autores, surgió en la década de 1960 y consolidó en 1980, mientras que otros mencionan que comenzó en Francia y Canadá, en Québec en particular, después de 1982. A pesar de ello, pueden distinguirse diversas escuelas o corrientes museológicas como la francesa del grupo de *l'Ecole du Louvre* con Georges Henri Rivière y Germain Bazin; la de Hugues de Varine-Bohan por su actividad e innovación teórica; la de los museos norteamericanos y canadienses en materia de nuevos modelos, instalaciones o funciones socioculturales y didácticas; la renovación teórica y práctica de los nuevos museos alemanes, británicos, franceses, holandeses e italianos; las indagaciones entorno a nuevos enfoques y funciones del museo realizadas, teóricamente, sobre todo, por países de Europa del Este, entre otros. Asimismo, estas escuelas manifestaron su carácter, al momento de exponer los objetos del museo. De tal forma, que los antiguos países socialistas del este europeo se han definido por una presentación documental; los países mediterráneos (Francia, Italia, España) por una estética; la región anglosajona por una exhibición técnica y didáctica; y otras naciones —México, entre ellos— por un planteamiento antropológico y ecológico.

La nueva museología se redefine como una ciencia que examina la relación específica del hombre con la realidad y propone un enfoque global de los problemas desde el punto de vista científico, cultural, social y económico. Por lo que, no concibe al museo como un fin sino como un medio; busca un nuevo lenguaje y expresión, mayor apertura, dinamicidad y participación, apoyándose en la interdisciplinariedad y en los actuales medios de comunicación.

Este planteamiento pretende establecer relaciones ‘vivas’ entre los elementos constitutivos del museo, ya que el interés centrado sobre el objeto (propio de la museología tradicional) se va desplazando hacia la comunidad, dando lugar a la aparición de un nuevo concepto de museo entendido como un instrumento necesario al servicio de la sociedad. Es así que el museo se enfoca hacia un reconocimiento más consciente del rol del lector o espectador en la interpretación de los objetos, concediendo gran importancia a la comunicación.

Tales postulados originaron nuevos planteamientos de museos denominados heterodoxos o alternativos —que explicamos en el subcapítulo 1.1.4.4 “Nuevas tipologías”— al tiempo que han surgido innovaciones museográficas como la moderna iluminación y salvaguarda de los objetos, la manipulación por parte del público de modelos animados

en los museos científicos y técnicos, principalmente; computadoras interactivas que a través del tacto proporcionan información instantánea, por citar algunas.

## **ANEXO C ELEMENTOS DE COMUNICACIÓN**

Desde la perspectiva de Daniel Prieto, “(...)en un proceso de comunicación intervienen por lo menos ocho elementos: emisor, códigos, mensaje, medios y recursos, referente, marco de referencia, perceptor y formación social. No obstante, (...)un proceso se diferencia de otro por la manera en que se constituye cada elemento y por las relaciones que establecen entre ellos. No es lo mismo ser emisor de comunicación educativa que en comunicación publicitaria.

**Emisor:** Todo individuo, grupo o institución que elabora un mensaje con una determinada intención.

**Código:** Son las reglas de elaboración y combinación de los elementos de un mensaje. Reglas que deben ser conocidas tanto por el emisor como por el perceptor. Por ejemplo, para hacer una historieta, habrá que conocer sus reglas fundamentales; como para interpretarla es preciso saber, por ejemplo, que la flecha desde el globo indica voz alta y que los pequeños círculos que llegan hasta un personaje están señalando pensamientos.

El código puede ser una estructura fuerte, rígida incluso, o bien una estructura flexible, abierta. Los mensajes rígidamente codificados carecen de elementos que permitan más de una interpretación, más de una lectura. Así, el código correspondiente al lenguaje de tránsito, es necesariamente rígido, sus reglas no pueden dejar mayor lugar a las dudas o a la iniciativa del perceptor, porque en ello, en la claridad y precisión, le va la vida a este último. Lo mismo puede decirse de los mensajes científicos o de los libros sobre matemáticas.

**Mensaje:** Es lo que se nos aparece a los sentidos, su organización responde a un código y a una intencionalidad.

En el plano coloquial, se entiende por mensaje el contenido fundamental de algo. Así decimos: ¿Qué mensaje te dejó la película? En comunicación, *la película* toda (sus imágenes, su sonido), es el mensaje. En un libro lo que está escrito (todo), es el mensaje. En una historieta, los dibujos, los textos, la publicidad, todo es el mensaje.

(...)los mensajes responden a intereses, formas de apreciar la realidad, ideologías(...)

(...)en el análisis de mensajes se trata en todos los casos de analizar la referencialidad, de situar al texto en un contexto, de comprobar la intencionalidad puesta en juego, de reconocer el origen de las connotaciones vigentes.

**Medios y recursos:** Son los elementos que sirven para difundir, para poner en circulación un mensaje. Por ejemplo, una novela (mensaje) se distribuye a través de un medio, el libro, que a su vez requiere de recursos materiales (papel, tintas), técnicos (sistemas de impresión), humanos(...). Los medios tienen también una influencia en la conformación de los mensajes, les imponen ciertos límites que es necesario conocer, sobre todo en relación con las posibilidades perceptuales de los destinatarios. Por ejemplo, un cartel es un medio típicamente urbano, para ser percibido en circulación; impone un mensaje de pocas palabras y de clara imagen.

**Referente:** Es el tema del mensaje, aquello a lo que alude. Hay la tendencia, en el plano cotidiano, a pensar que el mensaje constituye una versión textual, fiel, objetiva, del referente en cuestión. Pero esto no es así. Todo mensaje es una versión y toda versión puede ser más o menos buena, más o menos leal. Hay mensajes que ofrecen una versión equivocada de su tema que, intencionadamente o no, distorsionan aquello a lo que están aludiendo.

**Marco de referencia:** Constituye el contexto inmediato que permite la interpretación de un mensaje.

Existen numerosos marcos de referencia que inciden en la elaboración y en la interpretación de los mensajes.

**Perceptor:** Individuo, grupo o institución que interpreta un determinado mensaje desde su respectivo marco de referencia y mediante un conocimiento del código utilizado.

**Formación social:** La formación social permite situar los procesos de comunicación en sus condiciones económicas, políticas y sociales fundamentales.

La formación social es equivalente a un determinado país, tomando en cuenta tales condiciones y la manera en que en ella influyen otras formaciones sociales. Por ejemplo, la influencia de los Estados Unidos en la publicidad y en los programas televisivos de la casi totalidad de los países latinoamericanos. Entran en este ejemplo cuestiones económicas (la publicidad en cuanto a un producto en sí mismo y en cuanto a promoción de mercancías), políticas (los reglamentos, leyes, facilidades que tales productos requieren para circular), sociales (la promoción de un determinado sistema de vida, la exacerbación del consumismo)”<sup>3</sup>.

3. Prieto Castillo, Daniel; *op. cit.*, pp. 17-19, 28, 35 y 36.

**ANEXO D SEMBLANZA DE LA VIDA Y OBRA DE  
FRIDA KAHLO**

Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón nació el 6 de julio de 1907 en Coyoacán, México. Frida significa paz en alemán. Hija de Guillermo Kahlo, fotógrafo de origen húngaro-judío y de Matilde Calderón, mujer católica y conservadora de Oaxaca.

A los seis años sufrió poliomielitis, enfermedad que le afectó la pierna derecha. Alrededor de 1922, ingresó al mayor centro de la formación cultural y política de México: la Escuela Nacional Preparatoria. En este lugar tuvo contacto con el ambiente posrevolucionario de los años veinte, por lo que, adoptó ideas de izquierda, militó en un grupo estudiantil que se distinguió por cierto anarquismo y con ellos establecería contacto con miembros de Partido Comunista Mexicano. Fue una de las 35 mujeres de un alumnado aproximado de dos mil. En la Preparatoria conoció a su primer novio, Alejandro Gómez Arias, quien encabezó el movimiento de autonomía de la Universidad Nacional de México. Posteriormente, en el Anfiteatro Simón Bolívar conoció a Diego Rivera mientras pintaba el mural *La Creación*.

El 17 de septiembre de 1925 Frida sufrió un grave accidente, un tranvía se estrelló contra el camión en el viajaba, sufrió fracturas en la columna vertebral, el cuello, las costillas, la pierna derecha y la pelvis. Su hombro izquierdo quedó dislocado para siempre y uno de sus pies, irremediamente lesionado. Un pasamano le penetró por la espalda y le salió por la vagina. Debido a la gravedad de sus lesiones permaneció un mes en el hospital y de regreso a su casa comenzó a pintar.

El 21 de agosto de 1929 se casó con Diego Rivera (ella de 22 años y él de 43). Frida admiró profundamente el arte, la ideología y las convicciones políticas de Rivera. Al desposarse con él, adoptó su ideología la cual estaba en contra del culto a las costumbres europeas que imperó durante el porfiriato y, pugnaba por una auténtica identidad mexicana heredada del pasado indígena. Por tal motivo, Kahlo comenzó a usar los trajes regionales (como el de tehuana) y se rodeó de objetos y arte popular mexicanos, así como de elementos prehispánicos y coloniales.

Asimismo, Frida entró en contacto con intelectuales, comunistas, las primeras feministas, entre otros. Se vinculó con poetas de la talla de Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer y Jorge Cuesta; músicos como Carlos Chávez; con otros pintores, entre ellos María Izquierdo, Agustín Lazo, José Clemente Orozco y David Alfaro Siquieros.

Frida Kahlo, como ningún otro artista del siglo XX torturado, tradujo el dolor al arte. Sufrió treinta y dos operaciones entre el día de su accidente y el de su muerte. A partir de 1944, se vio obligada a usar ocho distintos corsés. En 1953, sufrió la amputación de una pierna gangrenada.

Respecto al lenguaje simbólico de su producción pictórica, Kahlo tomó del arte popular el colorido y determinados motivos, como las ‘figuras de Judas’; hizo referencia inmediata al cuerpo y utilizó una temática más o menos convencional que proviene de la iconografía de obras religiosas como los exvotos. Asimismo se inspiró en la cultura precolombina y en la pintura retratista del siglo XIX.

En algunos casos empleó clavos, flechas y espinas para establecer una relación de violencia. También persisten imágenes como la del sol y la luna, una, la luz, la otra, la oscuridad, la sangre, la tierra (paisajes desquebrajados, desiertos sin ningún vestigio de vida), la Biología (crecimiento de plantas y desarrollo de fetos humanos), la Medicina (a través del corazón). Pintó la fauna y flora mexicanas (cactus, plantas selváticas, monos, perros itzcuintle, ciervos, por citar algunos) como compañeros de su soledad.

Su obra conjugó la eterna lucha de los contrarios: alegría y tristeza, luz y oscuridad, vida y muerte, exterior e interior.

El año de 1937 fue uno de los más prolíficos ya que pintó *Mi nana y yo, El difuntito Dimas, Fulang Chang y yo* y varios autorretratos.

André Bretón, una de las figuras líderes del Surrealismo, visitó México y calificó la obra de Kahlo como surrealista, pero Frida no pintaba sus sueños sino su realidad. En 1938 realizó los cuadros *Lo que el agua me ha dado* y *Los cuatro habitantes de la ciudad de México*, los cuales, por sus características, permiten considerarlos dentro de dicha corriente. En 1939 pintó *Las dos Fridas*, al tiempo que sus relaciones con Diego Rivera se deterioraron y llegaron al divorcio, aunque en 1940 volvieron a casarse.

En 1942 inició su diario y al siguiente año la nombraron maestra de la Escuela de Pintura, Grabado y Escultura de la Secretaría de Educación Pública (La Esmeralda).

En 1953 se llevó a cabo la única exposición individual de Frida en México en la Galería de Arte Contemporáneo dirigida por Dolores Álvarez Bravo.

En 1954 pintó su último cuadro *Sandías con leyenda: Viva la vida* y, el 13 de julio de este año murió a la edad de 47 años.<sup>4</sup>

4. Los datos de esta síntesis se tomaron de los libros sobre Frida Kahlo que se mencionan en la bibliografía.

## **ANEXO E            COYOACÁN**

En este anexo presentamos una breve reseña del origen e importancia histórica de Coyoacán desde la época prehispánica hasta finales del siglo XX, cuando es declarada zona de monumentos históricos.

La primera mención del pueblo prehispánico de Coyohuacan es con relación a “(...)la tribu de los Tepanecas, palabra que significa algo así como ‘habitantes de la zona de las piedras’, que se asentó en Coyohuacan hacia el año 670 d.C. Los tepanecas pasaron a ser definitivamente tributarios de los aztecas en 1426”.<sup>5</sup>

Tras la conquista española, en 1521, Hernán Cortés estableció su residencia en Coyohuacan, hecho que tuvo repercusiones importantes ya que en este lugar fundó el primer Ayuntamiento de la ciudad que, a la postre, se convirtió en la capital virtual del Marquesado del valle de Oaxaca el 6 de julio de 1529. Después, llegó a Coyohuacan la orden religiosa de los franciscanos, le siguieron los dominicos y, por último, los carmelitas, quienes fundaron conventos y cultivaron prósperos huertos.

Durante la época virreinal Coyohuacan llevó una vida apacible, como lejano sitio de haciendas, huertos, conventos y obrajes (Manufactura en la que trabajaban los indios, y que constituyó una de las primeras formas de producción capitalista).

Hasta mediados del siglo XIX Coyohuacan fue un pueblo famoso sobre todo por sus pródidas huertas y sus manantiales de aguas saludables.

En el siglo XX tuvo un gran crecimiento gracias a los extensos viveros y a “(...)la nueva colonia de El Carmen, bautizada así en honor de doña Carmelita Romero Rubio de Díaz, esposa de Porfirio Díaz. Esta colonia fue inaugurada en el mes de octubre de 1890 y, la tercera, después de la Juárez y la Roma; y llenó sus calles con los nombres de Bélgica, Madrid, Viena, París, Berlín, entre otros. Una que otra fue bautizada con los nombres indígenas de Malintzin, Xicotencatl y Cuauhtémoc(...)”.<sup>6</sup>

5. Everaert Dubernard, Luis; *op. cit.*, pp. 18 y 24.

6. Novo, Salvador, “Ciudad de México. Sus villas Coyoacán y Churubusco”, *Artes de México*, México, Núm. 105, Año XV, 2ª. Época, 1968, pp. 8-13.

La paz porfirista, logró que Coyoacán volviera a surgir como uno de los barrios más importantes del valle de México y, poco a poco, fue cobrando popularidad entre un grupo selecto de familias.

A partir de 1929, Coyoacán dejó de ser municipio, desde el punto de vista administrativo, para transformarse en delegación del Distrito Federal.

Coyoacán continuó destacando y, en 1933, “(...)el entonces presidente Don Abelardo L Rodríguez, lanzó un decreto en que se declara ‘Zona Típica y Pintoresca’ a la delegación Coyoacán, junto con las de Álvaro Obregón (San Angel) y Xochimilco, en virtud de que las zonas mencionadas ‘son las que atraen mayor número de visitantes y despiertan mayor interés por su aspecto característico, lo que motiva la necesidad cultural de dar a dichas zonas una protección especial’”.<sup>7</sup>

Este decreto fue el antecedente de la Declaratoria que presentamos en seguida:

Coyoacán, zona de monumentos históricos.

En la delegación Coyoacán existe una zona de monumentos históricos, que comprende un área de 1.64 km<sup>2</sup>, declarada como tal el 20 de diciembre de 1990 mediante un decreto publicado en el *Diario Oficial de la Federación*. Entre los motivos que se consideraron para emitir la declaratoria se encuentran los siguientes:

En lo referente al aspecto histórico, como ya hemos mencionado, Coyoacán fue en la época prehispánica asiento de grupos indígenas que formaron parte del territorio de México-Tenochtitlán. Posteriormente, durante la conquista española (1521), fue capital de la Nueva España y del primer Ayuntamiento de la ciudad de México hasta 1524. Debido a sus riquezas naturales, potencial económico y situación geográfica, a partir de 1529 fue parte del marquesado de Hernán Cortés.

Tiempo después, en 1847, fue escenario de acciones militares en defensa de la soberanía nacional, destacando entre ellas la batalla de Churubusco contra la invasión norteamericana.

Por otra parte, en esta zona han residido destacados mexicanos entre ellos: el poeta José Juan Tablada; los historiadores Francisco Sosa, José Lorenzo

7. *Ibid.*, p. 64.

Cossio, Manuel Toussaint, Arturo Castro Leal y José Goroztiza; los pintores Diego Rivera, Frida Kahlo, José Chávez Morado y Rufino Tamayo, así como el Ing. Miguel Angel de Quevedo.

En cuanto a su arquitectura, Coyoacán fue proyectada en la primera mitad del siglo XVI, conservando elementos del antiguo trazo prehispánico. Asimismo, las características formales de la edificación en la zona, la relación de espacios y su estructura urbana, tal como hoy se conserva son testimonio de excepcional valor para la historia social, política y artística de México.

Por lo anterior y con la intención de preservar el legado histórico que tiene la zona referida, se incorporó al régimen previsto por la *Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas* que dispone que es de utilidad pública la investigación, protección, conservación, restauración y recuperación de los monumentos y de las zonas de monumentos históricos que integran el patrimonio cultural de la Nación.

De acuerdo al artículo 2º del decreto antes mencionado, el perímetro de la zona de monumentos históricos en Coyoacán es el siguiente:

Partiendo del punto identificado con el numeral (1); situado en el cruce de los ejes de la avenida Universidad y la avenida Progreso; continuando por el eje de la avenida Progreso hasta entroncar con el eje de la avenida Guillermo Pérez Valenzuela (2); prosiguiendo por el eje de la avenida Guillermo Pérez Valenzuela hasta cruzar con el eje de la calle Melchor Ocampo (3); continuando por el eje de la avenida Belisario Domínguez (4); siguiendo por el eje de la avenida Belisario Domínguez hasta cruzar con el eje de la calle Centenario (5); prosiguiendo por el eje de la calle Centenario hasta entroncar con el eje de la avenida Cuauhtémoc (6); continuando por el eje de la avenida Cuauhtémoc hasta cruzar con el eje de la calle Allende hasta entroncar con el eje de la calle Moctezuma (8); siguiendo por el eje de la calle Moctezuma hasta cruzar con el eje de la calle San Pedro (9); continuando por el eje de la calle San Pedro y su continuación, calle Vicente García Torres, hasta entroncar con el eje de la calle Tepalcatitla (10); prosiguiendo por el eje de la calle Tepalcatitla hasta cruzar con el eje de la calle Asia (11); continuando por el eje de la calle Asia hasta entroncar con el eje de la avenida Miguel Angel de Quevedo (12); continuando por el eje de la avenida Miguel Angel de Quevedo hasta cruzar con el eje de la avenida Universidad (13); siguiendo por el eje de la avenida Universidad hasta entroncar con el eje de la avenida Progreso siendo el punto (1); cerrándose así el perímetro.

Por su parte, el artículo 3º determina las características específicas de la zona de monumentos históricos:

- a) Está formada por 86 manzanas que comprenden 50 edificios con valor histórico, construidos entre los siglos XVI al XIX, en los que se combinan diversas manifestaciones propias de cada etapa histórica y de los cuales 5 fueron destinados al culto religioso: el templo y Ex Convento de San Juan Bautista, Ex Convento de los Padres Camilos, los templos de Santa Catarina y de la Purísima Concepción y la Capilla de San Antonio Panzacola.

Entre las referidas edificaciones otros inmuebles fueron destinados al uso de autoridades civiles, servicio y ornato público, entre ellas: la casa de Hernán Cortés en donde se instaló el Primer Ayuntamiento de la Ciudad de México, el puente de San Antonio Panzacola y el kiosco.

Los edificios restantes son inmuebles civiles en los que sus partidos arquitectónicos, elementos formales y fisonomía urbana forman un conjunto de especial relevancia para la armonía de esta zona cuya conservación integral es de interés nacional.

- b) La zona se caracteriza, asimismo, por sus espacios abiertos los cuales pueden señalarse: las plazas Hidalgo, Conchita y Panzacola, así como los jardines Centenario y Santa Catarina.
- c) La zona conserva parte de la antigua traza del siglo XVI basada parcialmente en el camino que comunicaba a San Angel, conformándose una retícula al centro del asentamiento y presentando forma irregular en el resto del mismo.
- d) La imagen urbana en las calles de esta zona la dan los diversos edificios civiles y religiosos que constituyen en sí mismo ejemplos de la arquitectura de Coyoacán.<sup>8</sup>

8. *Diario Oficial de la Federación*. Órgano del gobierno constitucional de los Estados Unidos Mexicanos, Tomo CDXLVII, No.14, México, D.F., jueves 20 de diciembre de 1990.

---

# Bibliografía

## A

**ALBERS, Joseph.**

*La interacción del color*

España, Alianza, 6ª reimpresión, 1989, 155 p.

**ALONSO Fernández, Luis.**

*Museología Introducción a la teoría y práctica del museo*

España, Istmo, 1993, 424 p.

**AMBROSE, Gavin y Paul Harris**

*Color*

España, Parramón, 2a. ed., 2008, 176 p.

—*Imagen*

Singapur, Parramón, 2006, 175 p.

**ANTAL, F.**

*El mundo florentino y su ambiente social*

Madrid, Guadarrama, 1963 (1947).

**ARHEIM, Rudolf.**

*Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*

Madrid, Alianza, 14a. reimpresión, 1997, 553 p.

## B

**BARTRA, Eli.**

*Frida Kahlo: mujer, ideología, arte*

Barcelona, Icaria, 1994, 121 p.

**BAZIN, Germain.**

*El tiempo de los museos.*

España, Daimon, 1969, 299 p.

**BELCHER, Michael.**

*Organización y diseño de exposiciones: su relación con el museo*

Gijón, Trea, 1994, 277 p.

**BILLETER, Erika** (ed.)

*The world of Frida Kahlo: The blue house*

Singapore, The Museum of Fine Arts Houston, 1993, 279 p.

**BRUSATIN, Manlio.**

*Historia de los colores*

España, Piados estética, 1987, 139 p.

## C

### **CARTER, Rob.**

Diseñando con tipografía 3; Color y tipo  
España, Rotovisión, s/a, 159 p.

### **CIMET, Esther y otros.**

*El público como propuesta, cuatro estudios sociológicos en museos de arte*  
México, INBA-CENIDIAP, Colección de Artes Plásticas, serie: Investigación y documentación de las artes, no. 3, 1987.

### **CREGO Fuentes, Teresa.**

*Panorama histórico y organización de los museos*  
La Habana, Pueblo y educación, 1973, 263 p.

### **Curso interamericano de capacitación museográfica: Centro América y el Caribe**

México, ENCRyM-Sria. de Relaciones Exteriores-CONACULTA, 1990-1991, 2 v.

## D

### **DE GRANDIS, Luigina.**

*Teoría y uso del color*  
Italia, Cátedra, 1985, 157 p.

### **DEL CONDE, Teresa.**

*Frida Kahlo: La pintora y el mito*  
México, UNAM-Iie, 1992, 144 p.

—*Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX.*  
México, ÁTAME Ediciones, 1994, 125 p.

### **DUTTMAN, Martina.**

*El color en la arquitectura*  
Barcelona, G. Gili, 1982, 191 p.

## E

### **ECO, Umberto.**

*Signo*  
Barcelona, Labor, 1980

### **El museo del futuro: algunas perspectivas europeas.**

México, CONACULTA-UNAM, 1995, 213 p.

### **EVERAERT Dubernard, Luis.**

*Coyoacán a vuela pluma*  
México, Banco del Atlántico, 2ª. Ed., 1992, 137 p.

## F

**FABRIS, Severino y R. Germani**

*Color: proyecto y estética en las Artes Gráficas*  
Barcelona, Don Bosco, 3a ed., 1979, 157 p.

**FERRER, Eulalio.**

*Los lenguajes del color*  
México, INBA-FCE, 1990, 420 p.

***Frida Kahlo***

China, Océano- Landuicci, 2007, 245 p.

***Frida Kahlo: La cámara seducida***

México, La vaca independiente, 1995, 125 p.

## G

**GERRITSEN, Frans.**

*Color: apariencia óptica, medio de expresión artística y fenómeno físico*  
Barcelona, Blume, 1976, 179 p.

**GERSTNER, Karl.**

*Las formas del color: la interacción de elementos visuales*  
Madrid, Blume, 1988, 179 p.

**GIRAUD, Pierre.**

*La semiología*  
Argentina, s.XXI, 3a. ed., 1974, 133 p.

**GLUSBERG, Jorge.**

*Museos fríos y calientes*  
Buenos Aires, Empresa Nacional de Telecomunicaciones, 1980, 38 p.

**GONZÁLEZ Torres, Yolotl.**

*Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*  
México, Larousse, 8a. reimp., 228 p.

## H

**HALL, Sean.**

*Esto significa esto. Esto significa aquello. Semiótica: Guía de los signos y su significado*

China, Blume, 2007, 176 p.

**HERNÁNDEZ Hernández, Francisca.**

*Manual de museología*  
Madrid, Síntesis, 1994, 317 p.

—*El museo como espacio de comunicación.*  
Gijón, Trea, 1998, 325 p.

**HERRERA, Hayden.**

*Frida: las pinturas*  
México, Diana, 1997, 2a. reimpresión, 257 p.

—*Frida: una biografía de Frida Kahlo*  
México, Diana, 1988, 7a. reimpresión, 440 p.

**HOLDEN, Kritina.**

*Principios universales del diseño.*  
Singapore, Blume, 2005, 214 p.

**HOOPER-GREENHILL, Eilean.**

*Los museos y sus visitantes*  
Gijón, Trea, 1998, 325 p.

**I**

**ITTEN, Johannes.**

*El arte del color*  
México, Noriega, 1994, 95 p.

**J**

**JIMÉNEZ, Ariel.**

*La primicia del color*  
Venezuela, Monte Ávila, 1992, 129 p.

**K**

**KETTENMANN, Andrea.**

*Frida Kahlo 1907-1954. Dolor y pasión.*  
Alemania, Taschen, 1992, 96 p.

**KOBAYASHI, Shigenobu.**

*Color image scale*  
Japon, Kodansha International, 1991, 160 p.

**KUPPERS, Harald.**

*Color: origen, metodología, sistematización, aplicación*  
Venezuela, Lectura, 1973, 156 p.

—*Fundamentos de la teoría de los colores*  
México, Gustavo Gili, 5ª ed., 1995, 204 p.

## L

### **LEÓN, Aurora.**

*El museo: teoría, praxis y utopía*  
Madrid, Cátedra, 2ª ed., 1982, 378 p.

### **LÓPEZ Rangel, Rafael.**

*Diego Rivera y la arquitectura mexicana*  
México, SEP, 1986, 139 p.

## M

### **MADRAZO, Claudia.** (coord.)

*Diario Frida Kahlo: autorretrato íntimo*  
Italia, La vaca independiente, 1995, 296 p.

### **MADRID, Miguel Ángel.**

*Glosario de términos museológicos*  
México, UNAM, 1986, 82 p.

### **MAGNUS, Hugo.**

*Evolucion del sentido de los colores.*  
Buenos Aires, HACHETTE, 1976, 87 p.

### **MARTÍN Hernández, Vicente.**

*Arquitectura doméstica de la ciudad de México (1890-1925)*  
México, UNAM, 1981, 259 p.

### **MONSIVÁIS, Carlos y Rafael Vázquez Bayod.**

*Frida Kahlo. Una vida, una obra*  
México, CONACULTA-INBA-Ediciones Era, 1992, 175 p.

### **MONTANER, Joseph María.**

*Los museos de la última generación*  
Barcelona, G. Gili, 1990, 192 p.

—*Museos para el nuevo siglo*  
Barcelona, G. Gili, 1995, 192 p.

—*Nuevos museos. Espacios para el arte y la cultura*  
España, Gustavo Gili, 1990, 192 p.

### **MORRIS, Charles William.**

*Fundamentos de la teoría de los signos.*  
España, Piados, 1985, 122 p.

### **MOYSSÉN, Xavier.** (comp.)

*Diego Rivera. Textos de arte.*  
México, UNAM-IIe, 1986, 430 p.

## O

**ORTIZ Hernández, Georgina.**

*El significado de los colores.*

México, Trillas, 1992, 279 p.

## P

**PORTER, Tom.**

*Color ambiental: aplicaciones en arquitectura*

México, Trillas, 1988, 128 p.

**PRIETO Castillo, Daniel.**

*Elementos para el análisis de mensajes*

México, Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa, 1982, 186 p.

## R

**RICO, Juan Carlos.**

*Museos Arquitectura, arte: Los espacios expositivos*

Madrid, Silex, 1994, 417 p.

—*Montaje de exposiciones: museos, arquitectura, arte*

Madrid, Silex, 1996, 394 p.

**RIVIÈRE, Georges Henri.**

*La museología. Curso de museología. Textos y testimonios.*

Madrid, Akal, 1993, 553 p.

**ROJAS, R. y CRESPIAN, J.L./ TRALLERO, M.**

*Los museos en el mundo*

Barcelona, Salvat Editores, 1973.

**ROQUE, Georges.** (coord.)

*El color en el arte mexicano*

México, UNAM-Iie, 2003, 297 p.

**ROTH, Leland M.**

*Entender la arquitectura. Sus elementos, historia y significado*

España, G. Gili, 1999, 599 p.

**ROUARD-SNOWMAN, Margo.**

*Museum graphics*

Singapore, Thames and Hudson, 1992, 192 p.

**RUSELL, Dale.**

*Biblioteca del color*

México, G. Gili, 1990, 144 p.

## S

**SÁNCHEZ de Madrid, Nilda y Miguel A. Madrid.**

*Manual básico para museos*

México, MNMONSA, 1995, 181 p.

**SANDERS Peirce, Charles.**

*La ciencia de la semiótica*

Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1986, 116 p.

**SCHMILCHUCK, Graciela.**

*Museos: comunicación y educación. Antología comentada*

México, CENIDIAP-INBA, 1987, 571 p.

**SCOTT, Robert Gillam**

*Fundamentos del diseño*

Buenos Aires, Víctor Leru, 1976, 195 p.

## T

**TERRY, M. S.**

*Hermenéutica.*

Barcelona, TERRASSA, 1985.

*The Frida Kahlo museum*

México, Comité organizador de los juegos olímpicos de la XIX olimpiada, 1968, 47 p.

*Textos en prosa sobre arte y artistas: Carlos Pellicer 1897-1977. Exposición homenaje.*

México, UNAM-IIIE, Museo de Arte Moderno, INBA, 1997, 135 p.

**TIBOL, Raquel.**

*Frida Kahlo: crónica, testimonios y aproximaciones*

México, Ediciones de cultura popular, 1977, 159 p.

**VARLEY, Helen.** (coord.)

*El gran libro del color*

España, Blume, 1982, 256 p.

**VÁZQUEZ DE PRAGA, Ana.**

Frida: 1907-1954.

Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, 198 p.

**VILCHIS, Luz del Carmen.**

*Diseño. Universo de conocimiento. Investigación de proyectos en la comunicación gráfica*

México, Claves Latinoamericanas, 1999, 163 p.

—*Relaciones dialógicas en el Diseño Gráfico*

México, UNAM, 2006, 332 p.

**WITTGENSTEIN, Ludwig.**

*Observaciones sobre colores*

Barcelona, Paidós-UNAM-IIF, 1994, 63 p.

**WONG, Wucius.**

*Principios del diseño en color. Diseñar con colores electrónicos*

España, G. Gili, 1999, 5a. ed., 209 p.

## **Z**

**ZAMORA, Martha.**

*Frida: el pincel de la angustia*

México, 1987, 409 p.

**ZAVALA, Lauro y otros.**

Posibilidades y limitaciones de la comunicación museográfica.

México, UNAM, 1993, 155 p.

## **HEMEROGRAFÍA**

*Diario Oficial de la Federación.* Órgano del gobierno constitucional de los Estados Unidos Mexicanos, Tomo CDXLVII, No.14, México, D.F., jueves 20 de diciembre de 1990.

*Guía México Desconocido* Núm. 6, octubre de 1992.

*Guía México Desconocido* Núm. 48, 1999.

HUDSON, Kenneth, «El museo como centro social», *Letra Internacional*, Madrid, 15/16, otoño/invierno 1989, pp. 73-76.

MANZANOS, Rosario, "El Papalote Museo del Niño se renovará según el modelo holandés humanista «Los museos de la cuarta generación»", *Proceso*, México, Núm. 1128, 14 de junio de 1998, pp. 68-70.

NOVO, Salvador, "Ciudad de México. Sus villas Coyoacán y Churubusco", *Artes de México*, México, Núm. 105, Año XV, 2ª. Época, 1968, pp. 8-13.

RIVIERÈ, G. H., «Musée des Beaux-Arts ou Musée d'Etnographie?», en *Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts*, París, Musées, s.a.