



# **UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

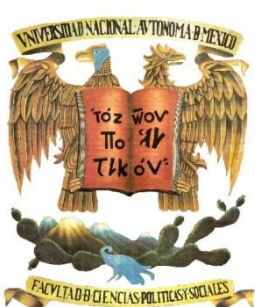
**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

La organización y el arte:  
Vínculo de dos mundos en Monet

TESIS  
**PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA  
COMUNICACIÓN CON OPCIÓN EN  
COMUNICACIÓN ORGANIZACIONAL**

PRESENTA  
**ANGIE LAURA DURÁN RUBIO**

DIRECTORA DE TESIS  
**ESPERANZA ALEJANDRA CABRERA  
MARTÍNEZ**



Cd. Universitaria, D. F. 2014



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.

## CAPÍTULO 1. Proceso de la comunicación.

1.1 Qué es comunicación.

1.2 Teorías de la comunicación intra e intergrupala.

1.3 Modelos de la comunicación.

## CAPÍTULO 2. Comunicación, arte y sociedad.

2.1 Sociología del arte.

2.2 El arte como símbolo de status.

2.3 Método de análisis de Edwin Panofsky.

## CAPÍTULO 3. Impresionismo y Monet.

3.1 Qué es el movimiento impresionista.

3.2 Contexto crítico.

3.2.1 Bibliografía de Claude Monet.

3.2.2 Obra plástica.

## CAPÍTULO 4. Análisis de la obra *Desayuno en la hierba* de Claude Monet y su efecto comunicativo.

4.1 Presentación de la obra *Desayuno en la hierba* (1865-1866).

4.2 Análisis iconológico basado en la teoría de Erwin Panofsky.

4.3 Efecto comunicativo de la obra con base en la teoría sociológica.

Conclusiones finales

Anexos

Bibliografía

## Introducción

Los seres humanos desde sus orígenes han intentado utilizar mecanismos o herramientas permisibles para organizar, simplificar y satisfacer sus necesidades demandadas por el entorno en donde se desarrollan.

Durante la evolución del hombre van surgiendo otros tipos de necesidades en los seres vivos, las cuales aumentan o se modifican con el paso del tiempo, es decir, el tiempo es un factor determinante para que el sujeto se vaya adecuando a su entorno subsanando sus necesidades básicas para posteriormente ir creando nuevas necesidades por las cuales preocuparse.

Ejemplo de lo anterior, se encuentran las sociedades primitivas, donde sus principales necesidades, sólo por citar algunas, era la de sobrevivir ante el medio en donde se desarrollaban, se preocupaban por conseguir alimento mediante la caza de animales y la recolección de frutos y semillas, por abrigarse e instalarse en lugares seguros donde se resguardarán de la intemperie y de los animales que pudieran merodear el terreno que habitaban; para lograr lo anterior recurrían a la matanza de animales, ya que además de utilizar su carne para alimentarse, las pieles eran ocupadas como objeto de protección para sus cuerpos. Con respecto a su resguardo, grandes sitios rocosos en forma de cuevas fueron adoptadas como lugares de protección, cuidado, propiedad e intimidad de cada uno de los grupos pioneros en la historia de la humanidad.

Posteriormente, se da una evolución en las formas y costumbres de las comunas anteriormente descritas, es decir, ahora se ve una transformación de las necesidades de los individuos. Como ejemplo tomemos a la sociedad del siglo XVIII, donde ya no sólo se preocupaban por comer, protegerse y reproducirse, sino ahora se centran en la formación de sociedades con base en las maneras de pensar y de actuar, estableciendo parámetros jerárquicos, con la idea de diferenciar a todo individuo propiciando la segmentación social. Así, surgen las diversas clases sociales, aquella división de personas donde no se podía mezclarse entre sí.

Lo anterior, permitió a los individuos agruparse en distintos sectores determinados en gran medida por las características en común -por ejemplo, el sitio

donde vivían, el linaje, la vestimenta, el nivel adquisitivo, la ideología, mismos intereses, por profesiones, entre otras- así, surgían grupos como la iglesia, el ejército, la burguesía, los intelectuales, etcétera. Sin embargo la agrupación de individuos no es posible sin que desarrollen una necesidad básica, la cual existe desde el inicio de la humanidad, ésta es *la comunicación*.

Por ello, para la evolución e integración de todas las sociedades desde el origen del ser humano dicha necesidad, aún actual en nuestros días, propicia que los sujetos elaboren mensajes informativos y, a su vez, los receptores lo entiendan para llegar a convenios sociales.

De acuerdo a lo anterior, esta investigación intenta retomar y, a la par, explicar cómo se ve reflejado dentro de un mensaje visual determinado la interacción de un grupo social específico de mediados del siglo XVIII. Así, se propone que la hipótesis planteada para esta investigación sea, "la función social del arte tiene como finalidad la cohesión visual y valorativa de los individuos que son parte del movimiento impresionista". Lo anterior se intentará demostrar guiándose mediante los objetivos que a continuación se enlistan:

Objetivos particular 1: Demostrar que se cumple la comunicación intragrupal dentro del movimiento impresionista.

Objetivos particular 2: Explicar la Teoría de la sociología del arte con el movimiento impresionista.

Objetivos particular 3: Explicar la función del arte en la sociedad con el movimiento impresionista.

Objetivo general: Demostrar que las obras impresionistas realizaron una función social mediante la cohesión de criterios, ejemplificado en la obra *Desayuno en la hierba* (1865-1866) de Claude Monet.

Una vez determinados los objetivos que se intentan demostrar en este trabajo, además de comprobar la hipótesis arriba citada, se observa que la estructura de esta investigación comienza describiendo qué es la comunicación, así como sus elementos, características, formas de utilizarse, pasando por las teorías

específicamente para la comunicación existente en grupos intra e intergrupales, también se plantean los modelos de la comunicación adecuados para esta investigación y mencionar la importancia de que la comunicación sea parte de una de las tantas necesidades del hombre, todo lo anterior se encuentra descrito en el capítulo uno.

Así el proceso comunicativo, explicado más adelante, será una guía para hacer la comunicación más efectiva dando pie a mantener dinámicas o interacciones sociales, dicho en otras palabras, la comunicación será la herramienta que coadyuve a formar grupos u organizaciones con fines específicos.

Para el siguiente apartado, se retoman tres conceptos medulares para el campo de los mensajes visuales; la comunicación, el arte y la sociedad, serán indispensables para explicar la teoría de la sociología del arte, además de explicar que el arte dentro de las sociedades y espacios es generadora de cierto status o posicionamiento social. Y, por último, se detallará en qué consiste el método de análisis del historiador de arte Erwin Panofsky, el cual será la columna vertebral del análisis final de nuestro mensaje visual.

Sin embargo, no podemos retomar de ejemplo para esta investigación un mensaje visual, sin antes mencionar los antecedentes de éste, dentro del capitulado tres, se indican las características del movimiento pictórico llamado *Impresionismo*, sus orígenes, representantes, métodos, ideología, materiales, además del entorno y contexto crítico en el cual se presentó, son descritos aquí. Aunado a ello, se detalla la vida y obra del padre de dicha corriente, Claude Monet, un artista francés que llegó a posicionar este movimiento, junto con sus compañeros, como uno de los más arriesgados del siglo XVIII.

Para finalizar este trabajo donde el tema principal es ver a las obras de arte como productos de los impresionistas que cohesionaron a un grupo a través de la comunicación, ejemplificado en la obra *Desayuno en la hierba*, 1866 de Claude Monet; está el capítulo cuarto, ahí se entrelazan a los tres capítulos anteriores, partiendo de la presentación del mensaje visual (*Desayuno en la hierba* de Claude Monet), explicando cómo fue creado y las características detalladas de dicha obra.

Posteriormente, se realizará un análisis iconológico basado en la teoría sociológica, descrita en el capítulo dos.

Dentro de este último apartado, también se analizará qué efecto comunicativo tiene la obra *Desayuno en la hierba* (1866) con respecto a la teoría sociológica, es decir, a la conclusión que se llegará al analizar un mensaje visual determinado con base en el contexto de la misma obra y de su creador. Una vez planteada la correlación entre los capítulos antecesores se dará pie a las conclusiones finales y a mencionar si la hipótesis junto con los objetivos planteados en un inicio han sido corroborados o refutados.

## CAPÍTULO 1. Proceso de la comunicación

Para hablar del proceso de comunicación es necesario definir el significado mismo de la palabra, el concepto de *proceso* se define como “cualquier fenómeno presentando una continua modificación a través del tiempo”<sup>1</sup>, constantemente cambiando, algo sin principio y fin, donde existe una interacción, entendida como la influencia de cada elemento sobre los demás y viceversa.

Cuando deseamos hablar de un proceso debemos de tomar en cuenta la necesidad de establecer una deconstrucción de dicho concepto, esto es, separar todos los elementos integrados dentro del proceso mencionado para explicar las fases de éste y los *ingredientes* contenidos en él.

Debido a la interacción causada por los elementos del proceso, en este caso específico, en el de la comunicación, se sugiere la existencia de una dinámica de movimiento, es decir, la existencia de esta dinámica permite que la resolución del proceso sea distinta, esto por el movimiento constante de cada elemento relativo al proceso.

Para lo anterior, diversas investigaciones dirigidas a explicar el proceso de la comunicación humana, se han basado, específicamente, dentro del aspecto comunicativo, esto arroja la existencia de diversas teorías donde explican al ser humanos como un emisor. Así, encontramos desde teorías las cuales arrojan ciertos tipos de juicios como defender a los medios de comunicación, del cual se hablará más adelante; hasta teorías donde se ve al ser humano como un generador de cultura.

Ejemplo de ello tenemos a la “Teoría de la aguja hipodérmica”, la cual menciona la fuerza de la comunicación emitida por un medio masivo, donde la información entra de manera directa a la mente del auditorio produciendo un aprendizaje y entretenimiento inmediatos.

---

<sup>1</sup> David K. Berlo. *El proceso de la comunicación. Introducción a la teoría y a la práctica*. El Ateneo S. A. de C. V. México. 1992. P. 19.



Lo cierto es, que gracias a la comunicación existe una producción infinita de mensajes, pero aquí surge otra interrogante quién lo dice, qué es lo que se dice, de qué forma y por qué vía lo dice.

Por ello, el proceso comunicativo es observable desde tres perspectivas distintas:

- a) Cuando iniciamos la comunicación,
- b) cuando respondemos a ésta y,
- c) cuando servimos como observadores o analistas.

Cada una de las anteriores vertientes del proceso de comunicación nos permitirá deconstruir a la comunicación con un enfoque distinto donde arrojará nuevamente, teorías y conclusiones diversas, las cuales el ser humano se ha encargado de desarrollar y enriquecer durante su existencia.

Cuando hemos realizado la deconstrucción de un proceso, en este caso del comunicativo, no podría estar completo sin entender los elementos ni las funciones del concepto *comunicación*.

#### 1.4 Qué es comunicación.

Iniciemos por especificar que esta investigación se referirá al proceso de comunicación humana, no por ello, desdeñamos el hecho de la existencia de otro tipo de comunicación, sin embargo, para este caso en específico nos atañe la conducta humana como formador de procesos comunicativos.

Cuando hablamos de la nula existencia de comunicación o de una mala comunicación, a qué nos referimos; la comunicación es definida como *un proceso y destacamos que es dinámico, el cual va hacia delante, sin tener un punto de partida ni un punto final*. Con lo anterior, observamos la existencia de una interdependencia, esto se refiere a una dependencia mutua entre los elementos emisor-receptor.

Toda comunicación humana tiene varias similitudes, pero la que resalta a primera vista es el comienzo de ésta, en otras palabras, la comunicación inicia con una *fuentes*, es decir, alguna persona es la responsable de emitir el primer elemento comunicativo con un objetivo determinado.

Cuando la fuente emite información sobre sus necesidades y fines específicos, lo hace mediante un *mensaje*; el cual puede ser definido como una traducción de ideas, propósito e intenciones utilizando un código o un conjunto sistemático de símbolos. Dicho código se encarga de ser emitido mediante el *encodificador*, esto es emitir la información seleccionada mediante un sistema entendible para el emisor y el receptor.

Para transportar el mensaje hacia el receptor, será necesario tener un *canal*, éste se describirá como el medio o portador de mensajes, es decir, será el conducto por donde viaje la información emitida. Aquí será primordial elegir el canal más adecuado con base en el tipo de mensaje emitido, de esto dependerá la efectividad para entender una parte proporcional del mensaje.

Sin embargo, para capturar el mensaje por completo será necesaria la existencia de similitudes entre el emisor y el receptor, éste último se define como el punto culminante donde llega el mensaje, es decir, cuando hablamos de un *receptor* nos referimos a la persona situada al otro extremo del canal; ésta última persona al recibir el mensaje tendrá que hacer uso de un *decodificador*, el cual le permitirá desglosar el mensaje y entenderlo para retraducirlo utilizando la información del mensaje inicial. Dicha decodificación se realizará mediante los sentidos para descifrar el código utilizado dentro del mensaje.

Con lo anterior podemos resumir los elementos de la comunicación en:<sup>2</sup>

1. La fuente de la comunicación.
2. El encodificador.
3. El mensaje.
4. El canal.
5. El decodificador.
6. El receptor de la comunicación.

Aquí, es pertinente aclarar que la comunicación no es un proceso exclusivo de una sola persona, cuando nos referimos a una fuente o a un receptor, hablamos ya sea de una o de varias personas *haciendo comunicación*.

---

<sup>2</sup> *Ibidem* p. 25.

Dentro del proceso comunicativo a analizar, nos abocaremos con mayor peso a dos elementos específicos: al mensaje y al sistema socio-cultural en el cual es emitido y recibido dicho mensaje.

Ya definido el concepto de *mensaje*, pasaremos a explicar a qué nos referimos cuando hablamos de un *sistema socio-cultural*. Éste es parte de los factores personales de la fuente o receptor, dentro de ellos tenemos sus habilidades comunicativas, sus actividades y sus conocimientos. Pero tengamos en cuenta la influencia del contexto inmediato ante el emisor.

El contexto inmediato será determinante para los elementos apprehendidos por el emisor y el receptor, cada uno gracias a dichos elementos tendrán una perspectiva distinta por la diferencia de circunstancias en las que reciban el mensaje.

El sistema socio-cultural será “su ubicación en el sistema social, cuáles son sus roles desempeñados, funciones, su ideología, creencias culturales y sus valores, las formas de conducta aceptables, exigidas o inaceptables por su cultura”<sup>3</sup>

Lo anterior, permite ver un cúmulo de diferencias entre las diversas sociedades existentes en tiempo y espacio, lo cual determina los sistemas socio-culturales donde los individuos se pueden desarrollar a lo largo de la historia.

Por ello, el contexto social determinará las conductas, normas, patrones y límites seguidos por los miembros del proceso comunicativo y las dinámicas serán distintas en función de lo adquirido por los sujetos en los patrones establecidos o en la creación de nuevos patrones.

### 1.5 Teorías de la comunicación intra e intergrupala.

Cuando definimos el concepto de comunicación, también mencionamos la existencia de una interdependencia entre el receptor y el emisor, esta relación implica el surgimiento de una *interacción*, explicada anteriormente.

Es muy común la asociación de individuos para cumplir fines específicos, es decir, tienen la necesidad de integrarse y relacionarse para llegar a objetivos en

---

<sup>3</sup> David Berlo. *op. cit.* P. 39.

común, esto tiene en consecuencia la formación de grupos u organizaciones con ideas similares.

Una organización es entendida como toda formación social, de dos o más personas, orientada hacia fines concretos convertidos en comunes para los miembros pertenecientes a ésta y para trabajar por fines específicos.<sup>4</sup> Esto origina formaciones de grupos emergentes de la sociedad debido al surgimiento de necesidades diferentes de los demás individuos dentro del mismo entorno.

De ahí, parte el juicio, de mencionar a la comunicación como formadora de sistemas sociales, gracias a ésta y a la interacción es como determinados individuos conforman un sistema social u organización partiendo desde otros subgrupos de individuos.

Cuando hablamos de comunicación intragrupal hablamos de comunicación entre grupos, los individuos mantienen cambios constantes que hacen de la sociedad algo en continuo movimiento, es decir, lo único nulo dentro de los sistemas sociales es la estática, lo cual propicia una dinámica organizacional.

La dinámica organizacional está estructurada por diversas características que hacen de la organización un ser real, a su vez, vemos las tres necesidades de una organización: sobrevivir, adaptarse y evolucionar, este último concepto entendido en un término de desarrollo, es decir, un aumento cualitativo del organismo social.

Dichas cualidades harán de la organización una entidad psicosocial, por ello, tenemos a un organismo totalmente vivo donde la praxis de los sujetos, miembros de éste, determina el curso de la organización.

Teniendo en la praxis dos elementos importantes, la acción y la comunicación, éstos harán el surgimiento de otro elemento determinante para la construcción del mensaje: la *cultura*.

Mintzberg comenta que la cultura consta de una serie de elementos intangibles compartidos por los miembros de una organización, es decir, sus valores, las creencias que guían sus acciones, los sobreentendidos e, incluso las formas de pensar.

---

<sup>4</sup> Véase Renate Mayntz. *Sociología de la organización*. Alianza. Madrid. 1972. P. 11.

Los grupos sociales se manejan por dos aspectos dentro de los sistemas socio-culturales creados, estos son las *creencias* y los *valores*. Las primeras son definidas como todas aquellas ideas reconocidas como verdaderas por los miembros de un sistema cultura independientemente de su validez objetiva, por ello, aunque no tenga esa validez objetiva obtiene una legitimación ante cada uno de los miembros que la ve como válida.

Por su parte los *valores*, son uno de los pilares de la dinámica organizacional y definidos como ideales compartidos y aceptados, explícita o implícitamente, por los integrantes del sistema cultural, el cual se ve influido de forma determinante en su comportamiento.

Los dos elementos explicados anteriormente, son parte trascendental de la sociedad, estos rigen en gran medida la dinámica seguida por los individuos pertenecientes al mismo espacio y tiempo, sin embargo, cuando no existe una empatía entre las mismas formas de acción entre los sujetos, podemos observar el surgimiento de nuevas conductas que propicien una ruptura social.

Pero para determinar los tipos de organizaciones emergentes dentro del sistema social, tenemos que observar los diversos tipos de manifestaciones culturales dentro de las cuales un grupo social puede reconocerse<sup>5</sup>:

- *Manifestaciones simbólicas*: todas aquellas maneras con las que se pretende explicar o representar, objetiva o subjetivamente, al hombre, al mundo, a lo suprasensible y a las relaciones que se generan entre ellos, como ejemplos, tenemos a la filosofía, a la ciencia, al arte, entre otras.
- *Manifestaciones conductuales*: aquí nos referimos a las pautas de comportamiento y de interacción de los miembros del sistema cultural.
- *Manifestaciones estructurales*: son todas aquellas que de manera directa pretenden asegurar el cumplimiento de los objetivos del sistema cultural, por ejemplo, el marco normativo, las relaciones de producción, la estructura del poder, las formas de operación y la estructura social, entre otros elementos.

---

<sup>5</sup> Para revisar más ampliamente el tipo de *manifestaciones culturales* véase Carlos Fernández Collado. *La comunicación en las organizaciones*. Trillas. México. 2002. P. 89.

- *Manifestaciones materiales:* aquí se plantean todos los recursos económicos, físicos y tecnológicos necesarios para la productividad y el bienestar de los miembros de dicho sistema. Además, estas manifestaciones surgen consciente o inconscientemente, directa o indirectamente, los objetos hechos por los humanos reflejan las creencias de los individuos que los encargaron, los fabricaron, los compraron o los usaron, y, por extensión, las creencias de la sociedad a la cual pertenecían esos individuos.

Para explicar lo anterior, retomaremos la *Teoría de la empatía basada en el desempeño de rol*, la cual establece que “los datos básicos de las expectativas son las conductas físicas ejecutadas por el hombre, es decir, sus mensajes”<sup>6</sup>.

Es decir, esta teoría retoma de sobremanera los estados psicológicos del hombre y cómo los plasma a nivel físico mediante sus conductas utilizando símbolos para representar dichas conductas.

La comunicación será el *medio* por el cual el sujeto se desarrolle y se autoconciba como sí mismo, en otras palabras, la asunción del rol será cuando el sujeto imite las conductas realizadas por sus iguales ante él, sin embargo, estas conductas, para el individuo inicial, tendrán carencia de significado y comenzará a desprenderse de dichas conductas para implementar las propias con un peso específico y le sean realmente funcionales.

Por consiguiente, el sujeto retomará los símbolos aprendidos y los implementará para la producción de sus mensajes como elementos de su proceso comunicativo, lo cual le ayudará a realizar una empatía con otros individuos, reconociéndolos como sus similares mediante la interacción.

El concepto de *interacción* es indispensable para entender el proceso comunicativo. Este concepto es descrito como la interdependencia existente entre la fuente y el receptor, es decir, el desempeño de conductas por parte de los dos o más actores.

La empatía designa el proceso en el cual se proyectan los individuos dentro de los estados internos o personalidades de los demás, esto con el fin de compararlas

---

<sup>6</sup> David Berlo *op. Cit.* P. 93.

con nuestras propias actitudes para conducirse en un mismo canal que permita la homogenización del mensaje transmitido.<sup>7</sup>

### 1.6 Modelos de la comunicación.

El modelo el cual se retomará para explicar lo propuesto dentro de esta investigación será el modelo David Berlo, a través de su modelo denominado ‘S·M·C·R’ (source-message-channel-receiver) distingue, la acción del emisor, su estrategia e intención del receptor.

Berlo aplica este esquema al conjunto de los fenómenos de comunicación, incluida la interpersonal, por lo que, según los tipos, se produce una síntesis o simplificación en los procesos definiendo el formalidad de la acción comunicativa. Desde una posición conductista, para Berlo el proceso sigue las pautas del aprendizaje, estableciendo relaciones de causalidad a partir de la aplicación de las pautas procesales.<sup>8</sup>



Fuente: Revista *Mercurio* por la Facultad de Ciencias de la Comunicación, UANL.

<sup>7</sup> Véase David Berlo op. cit. P. 99.

<sup>8</sup> Revista Digital *Mercurio* por la Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL) <http://mercuriofcc.wordpress.com/personajes/david-kenneth-berlo-pensamiento-y-expresion-cientifica/> consultado 24/11/10 20:00 hrs.

Este modelo no se encuentra exento de seguir algunos lineamientos de modelos anteriores como el caso del de Shannon y Weaver, partiendo de una fuente llamada emisor y culminando el mensaje en la fuente de salida, además de codificar la información cuando se transporta por un canal, el cual será decodificado para entender en totalidad el mensaje.

Berlo, a diferencia de Shannon y Weaver, resalta que el proceso de la comunicación humana se ve influenciado por más elementos desde el emisor con sus técnicas de comunicación - definición de qué y a quién se quiere comunicar-, conocimientos, sistema social, cultura y actitudes. Pasando por los elementos y estructura del mensaje, el canal basado en los sentidos –vista, oído, tacto, olfato y gusto-, finalizando en el receptor con sus técnicas de comunicación, conocimientos, sistema social, cultura y actitudes, al igual que el emisor.

Todo lo anterior, siempre en aras de transmitir seguridad, confianza y credibilidad, estos valores se asocian completamente a la fidelidad producida dentro del proceso de comunicación. Pero, también, la eficacia pasa por la capacidad y facilidad de diálogo entre interlocutores que tienen distintos roles en el sistema social, incluso por una empatía cultural e ideológica de la fuente y del receptor; de modo que la proximidad en los rasgos de identidad facilitan el alcance de los objetivos –como hablar el mismo idioma-.

Otro elemento diferenciador en el modelo teórico de Berlo y es la relación entre eficacia de la comunicación y gratificación del receptor. La recompensa se convierte aquí en el mecanismo reflejo de la aceptación y objetivación de la acción comunicativa. Se produce entonces un mecanismo de complicidad o conexión en la línea de intereses de los actores del proceso, a partir de la cual la efectividad de la comunicación alcanza un carácter reversible, que produce una alimentación de la fuente a instancias del receptor; esto es, lo que se ha dado en llamar ‘realimentación’, ‘retroalimentación’ o ‘retroacción’ (Berlo se acerca al modelo de Osgood, expuesto por Schramm), que permite un refinamiento, rectificación o



mayor sensibilidad y sintonía comunicativa en las sucesivas acciones del emisor.<sup>9</sup>

Berlo da gran importancia a la recepción, y señala que *los significados no están en el mensaje, sino en sus usuarios*; esto es, la decodificación es el valor final y diferenciador que fija, por contraste con el propósito inicial del emisor, la eficacia de la comunicación; lo cual se plasmará en las acciones producidas por los sujetos toda la carga contextual de los mensajes producidos y, a su vez, cohesionará a los sujetos que se sientan empáticos con dicho mensaje.

Otro nombre que destaca en lo referente a la investigación de la comunicación es Roman Jakobson (1896-1982), dentro de su ensayo de 1960 titulado *Linguistics and poetics*, distingue seis componentes de la comunicación: mensaje, destinador, destinatario, contexto, canal y código<sup>10</sup>, los cuales se explicaron anteriormente.

La gran aportación de Jakobson fue el modelo comunicativo que desarrolló como un proceso eminentemente unidireccional en virtud de que no contempla el efecto de retroalimentación o *feedback*, es decir, de ida y vuelta del emisor al receptor y viceversa, por ello, no se debe visualizar como un circuito comunicativo sino como proceso.

A partir de su modelo de comunicación verbal, Jakobson rearmó un esquema de funciones del lenguaje, en donde cada uno de los elementos determina una función diferente según la relación que entabla con éstos el mensaje:

- ☛ El mensaje con la función emotiva.
- ☛ El destinatario con la función conativa.
- ☛ El destinador con la función expresiva o poética.

---

<sup>9</sup> Revista Digital *Mercurio* por la Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL), sin autor, citado en <http://mercuriofcc.wordpress.com/personajes/david-kenneth-berlo-pensamiento-y-expresion-cientifica/> consultado 24/11/10, 20:10 hrs.

<sup>10</sup> Revista académica electrónica *Episteme*, sin autor, citado en [http://www.uvmnet.edu/investigacion/episteme/numero4-05/enfoque/a\\_publicidad.asp](http://www.uvmnet.edu/investigacion/episteme/numero4-05/enfoque/a_publicidad.asp) consultado 17/07/11, 13:40hrs.

- ☞ El contexto con la función referencial.
- ☞ El código con la función metalingüística.
- ☞ El contacto o canal con la función fática.

| <b>Función</b>              | <b>Consiste en:</b>  | <b>Factor dominante</b>  | <b>Ejemplo</b>  |
|-----------------------------|--|--------------------------|---|
| <b>Emotiva</b>              | Expresa emociones, sensaciones, estados físicos.   | <b>EMISOR</b>            | ¡me duele el estomago!  |
| <b>Conativa o Apelativa</b> | Incitar o influir a otro para que haga algo.   | <b>RECEPTOR</b>          | Ahora, ¡corre!  |
| <b>Poética</b>              | Alterar el lenguaje cotidiano para provocar un efecto en la forma. Se presenta sobre todo en textos literarios y publicitarios | <b>MENSAJE</b>           | Es única, grande y nuestra.                                   |
| <b>Referencial</b>          | Representar objetivamente la realidad, informando o exponiendo hechos, conceptos e ideas.                                      | <b>CONTEXTO TEMÁTICO</b> | La población chilena supera los quince millones de habitantes |
| <b>Metalingüística</b>      | Referirse al código mismo  | <b>CÓDIGO</b>            | ¿Qué significa altruista?                                     |
| <b>Fática</b>               | Abrir, cerrar y mantener (verificando si se dan las condiciones) la comunicación.  | <b>CANAL</b>             | ¡Alo! Me escuchas   |

Fuente: <http://es.scribd.com/doc/57877047/FUNCIONES-SEGUN-JACOBSON>

El reto ante el que se encuentra el emisor-receptor es pasar primero por un proceso perceptivo no racional -usando la función emotiva- para posteriormente alcanzar un proceso racional donde coexistan las otras 5 funciones que Roman Jakobson propuso, en el que el contexto (referente) sea ubicado, el entendimiento del mensaje logre concretarse sin desviaciones, el lector pueda percibir las emociones expresadas por el emisor (producto) y, en suma, concluya en un mensaje final.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Véase artículo en Revista académica electrónica *Episteme*. sin autor, citado en [http://www.uvmnet.edu/investigacion/episteme/numero4-05/enfoque/a\\_publicidad.asp](http://www.uvmnet.edu/investigacion/episteme/numero4-05/enfoque/a_publicidad.asp) consultado 17/07/11, 16:00hrs.

Con lo anterior se establece que el espectador tomará el papel de receptor ante el mensaje visual, sin embargo, los niveles de comunicación serán muy reducidos debido a que se retoma la primera función de Jakobson, la emotiva, ahí se analizará qué tan adecuado son las condiciones del emisor para expresar el mensaje, posteriormente, se pasará a la función apelativa y, así sucesivamente hasta llegar a la función fática en donde el mismo espectador hará un balance de su contexto y de la información con la que cuenta para que la obra pueda comunicarle y así sea un proceso asertivo de la comunicación.

Para ejemplificar la importancia del proceso comunicativo planteado dentro de este primer capítulo y específicamente del vínculo que existe con los modelos comunicativos retomados con Berlo y con el de Jacokson, los cuales se analizaran dentro del ámbito artístico, retomaremos la obra *Rue Montargueil with Flags* (1878) de Claude Monet.



The Parc Monceau, 1878  
Claude Monet  
Oil on canvas  
28 5/8 x 21 3/8 in. (72.7 x 54.3 cm)

Para analizar este lienzo con base en el proceso comunicativo lo haremos respecto a los elementos que lo conforman:

- a) *Emisor o fuente*: la técnica de comunicación utilizada en el mensaje visual es la pintura, esta obra plasmada en un lienzo de 72.7 x 54.3cm, se titula *The Parc Monceau* del año 1878 realizado por Claude Monet.
- b) *Receptor*: aquí la pregunta central será ¿qué sientes? para el receptor que se encuentra en el primer nivel de observación apoyado de la función emotiva. Esta función se percibe mediante el sentido de la vista, en este caso, un grupo de personas congregado en un jardín durante la tarde, con cierto tipo de ropas, con diversos reflejos de luz y una variedad de colores. El receptor hará uso de sus 4 sentidos restantes – el gusto, el oído, el olfato y el tacto- para que la recepción del mensaje sea más explícita. Por ende, para el receptor surgirá el cuestionamiento ¿a qué te incita? debido a que la función apelativa, hablando de Jakobson, se verá reflejada dentro de este punto.
- c) *Mensaje*: en el mensaje se encuentra más allá de las formas y figuras que se muestran a simple vista, el cómo del autor. En este caso cómo Claude Monet, plasma con la disposición de luz y sombra en el primer plano, los patrones de las hojas, y las líneas generales empezando a desarrollarse en áreas de fuerte contraste.
- d) *Contexto*: el mensaje arroja ya en un contexto donde se sabe que Monet, como pionero del movimiento Impresionista, retomó los contrastes y los motivos de luz y reflejos, así como la vida cotidiana de la sociedad alta francesa –debido a que se observan a los personajes del cuadro vestidos con finas ropas-, sugieren que Monet ya había comenzado a experimentar con los motivos de dos dimensiones que caracterizan su obra de los años 1880 y 1890.

Lo cual hizo que plasmará un sello en la mayoría de sus obras realizadas dentro de este periodo. Monet pintó cinco puntos de vista del Parc

Monceau: tres en 1876 y dos en 1878, lo anterior sólo el receptor lo tomará del mensaje una vez que se tenga esta información previamente.

- e) *Código*: el código también se desarrolla dentro de la función metalingüística expuesta por Jakobson, aquí lo primordial es comprender los signos que se utilizan, es decir, el tipo de pinceladas que se emplearon, los colores y la posición de éstos, debido a que se utilizaban de acuerdo a la Ley de complementarios, explicada en capítulos más adelante de esta investigación. El observador tendrá que entender cada una de las posiciones en las que se acomodaron las formas y elementos expresados para conformar un mensaje total en específico.
- f) *Canal*: aquí el observador expondrá de manera inmediata sus 5 sentidos al igual que al momento de recibir el mensaje, es decir, como lo menciona Berlo en su modelo comunicativo, el canal será determinado por el sentido de la vista, el oído, el gusto, el olfato y el tacto. Dentro de este ejemplo en específico, la vista será el sentido protagonista, ya que es quien recibirá principalmente las características del mensaje-lienzo, debido a su condición visual de dicha obra.

## CAPÍTULO 2. Comunicación, arte y sociedad

### Introducción

Al encontrar varias definiciones sobre el concepto de comunicación o el proceso comunicativo el cual desarrolla el ser humano para interactuar, a la par, encontramos dos conceptos los cuales pueden o no vincularse de manera determinante uno en función del otro. Hablamos del concepto arte y el de sociedad, ¿será posible desarrollar dicho vínculo entre estos conceptos: comunicación, sociedad y arte?

Al entablar estos tres elementos utilizados a lo largo de la historia de la humanidad como lo es la comunicación, la sociedad y el arte, podemos diferenciar a cada uno mediante ciertas características específicas, aunque a su vez, se vinculan en una similitud, justo cuando los individuos se encuentran inmersos dentro de cada concepto; es decir, los sujetos realizan el proceso comunicativo, forman sociedades y desarrollan la actividad del arte.

Sin embargo, empalmar cada concepto manteniendo una incidencia en el subsecuente ha provocado el surgimiento de diversas teorías las cuales expliquen este fenómeno social.

Una de estas teorías es la llamada *Sociología del Arte*, ésta plantea al arte como un elemento en función de la sociedad y viceversa, la cual se explicará a profundidad más adelante. Así podemos ver, a primera vista, la conformación de un binomio *arte-sociedad* donde la comunicación es uno de los procesos forzosamente utilizados para que este binomio sea un hecho.

Esta idea planteada podría parecer un proceso cíclico y obvio debido a las sociedades formadas gracias a la comunicación y a la interacción producto de la convivencia entre individuos. Esto permea la posibilidad de ver cómo los conceptos, comunicación, arte y sociedad, se desarrollan por sí solos y en distintas direcciones. Pero ¿el arte sería una realidad sin sociedad y sin comunicación?

Como definimos, en el primer capítulo, la comunicación es un proceso donde se encuentran involucrados seres humanos y, éstos realizan el procedimiento del

envío de un mensaje, la codificación y recepción del mismo ante un individuo similar, con el fin de que la información enviada sea entendida y comprendida.

Dicho mensaje permite un reconocimiento entre semejantes, esto es, los individuos emiten y reciben mensajes con información específica, donde ayudará a originar una interacción social la cual será causa del surgimiento de diversas conductas, donde una de ellas será la *creación artística*.

La creación artística será entendida como aquella actividad o proceso que realiza el artista para producir un objeto con una carga simbólica la cual puede o no tener un fin en específico.

Sin embargo, esta creación artística, será exclusiva de ciertos grupos sociales u organizaciones quienes permitirán una homogenización de ciertas formas de pensar, las cuales integrarán a los individuos que comparten esas características específicas.

Regresando al binomio arte-sociedad, el cual Umberto Eco también menciona en su texto *la definición del arte*, tendremos que precisar cada uno de estos conceptos y explicar el tipo de relación existente y, si cada elemento se origina en función del otro y viceversa o nos encontramos ante una relación un tanto distante entre los conceptos planteados en esta investigación.

### ***Comunicación, arte y sociedad***

Ante la realización de un ejercicio práctico del arte nos encontramos con múltiples problemáticas cuando tratamos de definir qué es en realidad el *arte*. Para ello, retomamos la idea planteada por Wladyslaw Tatarkiewicz, quien menciona el inicio de las Bellas Artes como un rubro el cual abarcaba oficios que obligaban al hombre a realizar exclusivamente un esfuerzo físico. Es decir, la orfebrería, la herrería, la sastrería, la arquitectura y demás oficios, eran considerados *arte* aunado con la percepción apegada de que el arte se producía con un fin establecido.

Según Galeno, dentro de la Grecia Antigua, las artes eran empleadas como un conjunto de destrezas basadas en el conocimiento de reglas y la aplicación de éstas,

es decir, implicaba que sin reglas no se podía hacer arte. Esta perspectiva duró hasta la etapa del Renacimiento, donde se incorporaron otros elementos para una redefinición del concepto *arte* e inclusión de nuevos elementos, uno de ellos es el de la belleza.

Durante esta etapa de la historia, en el Renacimiento, la importancia de las artes se torna en cuán bello era el producto, así propicia que las artes se determinen como *Bellas Artes*, así vemos que el valor de la *belleza* vino a revolucionar lo que en la antigüedad se definía como bello.

Posteriormente, se modificó la percepción del arte de la época del Renacimiento, manteniendo el valor de la belleza como una de sus principales características para definir al arte. Y se habló de lo que conocemos hoy por el rubro de las Bellas Artes el cual involucraba a la danza, la poesía, la pintura, la literatura y la escultura, dicho de otro modo, ya no se enfocaba el significado de una obra de arte en la figura del productor o en el esfuerzo físico que significaba realizar éste, sino ahora, la importancia se volcaba hacia el objeto producido llamado *obra artística*<sup>12</sup>.

Para este momento se hizo una división y diferenciación entre las artes y los oficios, las primeras producían obras artísticas y los segundos artesanías, descritas como los objetos hechos por los artesanos. Esto implicó darle un peso distinto a las obras artísticas y la negativa de catalogar a los productores de éstas como simples artesanos. Así, comenzó a fomentarse la idea de hacer inversiones al adquirir arte, lo cual incrementó su valor comercial en el mercado y a convertirse en una forma de vida para quien se dedicaba a ello, lo cual se desarrollará más adelante dentro de esta obra.

Pero, entremos de lleno y comencemos por definir qué es arte, Umberto Eco hace hincapié sobre lo que pasa al querer realizar dicha definición, nos enfrentamos a una problemática la cual se transporta al ámbito de la subjetividad y ambigüedad de

---

<sup>12</sup> Para entender a qué nos referimos cuando hablamos de una *obra artística*, se tomará el concepto de Umberto Eco, quien menciona que una obra artística consta de dos elementos: a) el autor da comienzo a un objeto determinado y definido, con una intención concreta, aspirando a un deleite que la reinterprete tal como el autor la ha pensado y querido. b) El objeto producido es gustado por una pluralidad de consumidores, cada uno de los cuales llevará al acto del gustar sus propias características psicológicas y fisiológicas, lo cual propiciará un <apertura> de la obra, entendida como la apropiación del objeto en relación con el contexto y formación del espectador.



los individuos que definen el arte. Todas las percepciones varían y eso hace que el arte no se pueda definir con relación en algo específico.

La idea central de la problemática, antes mencionada, es el hecho de valorar al objeto producido desde un valor estético o desde un valor cultural, aunque ambos valores pueden estar por un camino semejante, también nos encontramos que puede distar mucho uno del otro en cuanto a la carga simbólica que porta cada valor.

Eco menciona que el arte es <intuición> y un <formar por formar>, es decir, se vislumbra como la actividad por la cual las experiencias del mundo sensible son percibidas por el artista según sus modalidades del plano estético esto provoca una incorporación de la materia donde constituye el plano estético.<sup>13</sup>

Lo anterior, nos lleva a acercar la definición del arte como un producto del enfoque pragmático de los individuos, donde implica que el ser humano enaltezca su potencial intelectual mediante la praxis de diversas formas de poder plasmar *su* arte. Por ende, el arte, también, se concibe como un sistema de signos donde se propicia el entendimiento y, posteriormente, un lenguaje el cual fomenta la comunicación de los individuos.<sup>14</sup>

De ahí que “el trabajo en las artes no sólo [sea] una manera de crear actuaciones y productos; es una manera de crear nuestra vida ampliando nuestra conciencia, conformando nuestras actitudes, satisfaciendo nuestra búsqueda de significado, estableciendo contacto con los demás y compartiendo una cultura”.<sup>15</sup>

Aquí podemos visualizar al hombre como un ser de desarrollo y progreso debido a que realiza formaciones sociales por una necesidad de comunicarse e interactuar con sus similares. La idea de que la arte es una invención que el ser humano realiza para enaltecer su sensibilidad como ser vivo es una concepción que se perfila para convertirse en afirmativa.

Esto nos acerca a concebir la actividad artística como un producto de la *praxis* originada por el mismo hombre, nos referimos a que el hombre se reconoce

---

<sup>13</sup> Véase Umberto Eco. *La definición del arte*. Ediciones Destino. España, 2002. P. 138, 152.

<sup>14</sup> Véase Roger Bastide. *Arte y Sociedad*. FCE. México, 2006. P. 220.

<sup>15</sup> Elliot W. Eisner. *El arte y la creación de la mente. El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*. Paidós. España. 2004. P. 19.

como un ser activo y creador, lo cual permite, al mismo tiempo, autoconcebirse como un ser creador de conciencia y de su misma existencia<sup>16</sup>.

Así, el producto que será la obra de arte estará encausada en las dos vertientes de las cuales surge: la primera donde el autor da comienzo a un enfoque específico y definido con una intención concreta, sin embargo, el espectador mediante su formación y estructura social, hará de aquel producto una reinterpretación debido a la carga simbólica previa dentro de la mente del espectador.<sup>17</sup>

Esto nos permite observar las múltiples dinámicas desarrolladas por la misma sociedad, y al deconstruir el concepto mismo de sociedad nos encontramos con un cúmulo de factores donde los grupos sociales se convierten en los ejecutores de las acciones responsables de crear un momento y tiempo únicos para un grupo social en específico.

El concepto *sociedad* será definido como los diversos grupos de sujetos conformados mediante la comunicación y la interacción, propiciando una formación de relaciones de tipo político, económico, religioso y emocional permitiendo a estos grupos establecer fines específicos para permanecer unidos en un mismo tiempo y espacio.<sup>18</sup>

En la sociedad encontramos diferentes factores que hacen de ella un ente vivo, pero hay uno específicamente de mayor peso. Este es la comunicación, definida en el capítulo uno, como un fenómeno implementado por los individuos el cual ayuda a la cohesión y conformación de grupos, esto permite el intercambio continuo de datos e información produciendo una interacción entre los individuos.

Este roce entre sujetos orienta al surgimiento de vínculos y relaciones de grupos únicos de seres humanos los cuales intervienen en los procesos de evolución o involución del espacio geográfico donde se encuentren.

Como producto de dichas interacciones, los sujetos sociales manejan diversos rubros en los cuales se pueden agrupar, uno de ellos es el de las Bellas Artes; este concepto se define como la producción de objetos realizados dentro de la escultura,

---

<sup>16</sup> Véase Wladyslaw Tatarkiewicz. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. España, Alianza. 2002. P. 49.

<sup>17</sup> Véase Umberto Eco. *La definición del arte*. P. 161.

<sup>18</sup> Véase Roger Bastide Op. Cit. P. 129.

la literatura, el teatro, la danza, la poesía y la pintura, lo cual se torna bello. Es decir, a partir del Renacimiento se le da un peso mayor a la belleza que el artista producía en su obra artística.

Para hablar de lo concerniente a la investigación se tomará al rubro de la pintura, concretamente en la relación del valor de la obra de arte, el productor de ésta y su contexto.

Así pues, el proceso comunicativo propio de la sociedad favorece el surgimiento, reproducción, extinción y regeneración de los diversos rubros emergentes en las múltiples sociedades para la disolución o cohesión, al mismo tiempo, de otros grupos.

Las interacciones consecuencia de la comunicación provocan entre los individuos el intercambio constante de información la cual, si es de interés común, propicia una cohesión de un cierto número de personas, con el fin de seguir dentro de este flujo informativo y seguir intercambiando mensajes que los identifiquen como similares.

Esta semejanza creada por los mismos sujetos, propicia la formación de grupos sociales específicos, es decir, mantienen elementos y características propias de ese grupo u organización que no tienen otros grupos. Un ejemplo de ello puede ser el movimiento pictórico del Impresionismo de mediados del siglo XIX, debido a la homogenización de la ideología de hacer arte al aire libre plasmando la primera impresión de lo que veían los artistas.

Cuando se incrementan los valores, objetivos e ideologías tenemos una mezcla exacta para que los individuos se conviertan en miembros provocadores de cambios en la dinámica social del tiempo y espacio en el cual se desarrollan, es así como después de varios siglos de existencia el ser humano ha transformado radicalmente sus diversos entornos distando de lo mostrado en sus orígenes.

Manteniendo nuestro ejemplo podemos ver, en el capítulo siguiente, cómo el movimiento impresionista produjo una cohesión de sus artistas y, al mismo tiempo, una ruptura en las formas establecidas de *hacer arte*.

## 2.1 Sociología del arte

La sociología del arte se define como la teoría que estudia el condicionamiento social del arte en general y de las obras, así como el de los productores y el de los consumidores; esta teoría toma en cuenta a las instituciones que influyeron en esas obras y a aquellas que nacieron porque el arte existe.<sup>19</sup>

Por su parte, Arnold Hauser desarrolló una extensa línea de investigación sobre el papel del arte dentro de la sociedad. Hauser destaca al arte y a la sociedad como dos conceptos relacionados más allá de una simple dependencia, es decir, existe una influencia no sólo del arte como transformadora de la sociedad, ni tampoco como producto de ésta, sino también significa la existencia de un cambio ocurrido en una esfera el cual corresponde a una alteración sobre la otra y ésta produce, a su vez, un cambio posterior en el sistema del que partió la alteración.

Por ello, las sociedades con el paso del tiempo mantienen diversas organizaciones funcionando para objetivos específicos, esto conlleva al surgimiento de representaciones de la realidad donde contextualicen las actitudes y acciones realizadas por los individuos ante su entorno o sus entornos.

Carl Marx menciona la influencia de la superestructura sobre la sociedad, ésta es fruto del modo de producción existente en rubros como el económico, el político y el intelectual. Lo anterior, sugiere “no es la conciencia de los hombres lo que determina la realidad, sino al contrario, es la realidad social lo que determina la conciencia”<sup>20</sup>. Aunque al parecer este punto planteado dentro del materialismo histórico de Marx se contrapone con algunos teóricos pues ve al arte como producto total de dichos contextos sociales.

Si la idea de que las obras de arte son creadas por las representaciones sociales, concuerda de manera perfecta con el planteamiento de Marx sobre el juicio del contexto como responsable de determinar el producto.

Para ejemplificar lo anterior, retomaremos el caso del movimiento Impresionista, donde podemos ver la influencia del entorno vivido en Francia del

---

<sup>19</sup> Véase Maria Isaura Pereira de Queiroz. “Roger Bastide, pionero de una estética sociológica” en *Arte y sociedad*. FCE. México, 2006. P. 19.

<sup>20</sup> Roger Bastide. *Arte y sociedad*. FCE. México. 2006. P. 46.

siglo XIX, cuna del arte, y, cómo fue plasmado en las obras de los artistas pertenecientes a esta corriente.

Una de las obras más significativas de las representaciones colectivas vividas de los años pertenecientes a 1800 es el *Jardín de San Andrés* de Claude Monet. Francia es, hasta la actualidad, uno de los países propulsores de las corrientes artísticas más importantes de la humanidad. De ahí, que Monet siempre tuviera a los paisajes franceses como protagonistas de varias de sus obras artísticas.



*Jardín de San Andrés* (1867)  
98.1 x 129.9 cm  
Claude Monet

Esta obra refleja la esencia pura de la etapa donde la historia estaba plagada de la idea del “progreso”. Con la llegada de la Revolución Industrial, la percepción de la modernidad fue plasmada por las manos de Claude Monet en 1867, quien realiza un reflejo del progreso mediante las figuras de los barcos, el vapor de los buques y el poderío en el mar de las máquinas que son observadas por los espectadores a quienes les da, de igual manera, un toque de sofisticación y modernidad mediante sus ropas, las posiciones como se encuentran situados en el lienzo y los objetos que portan cada uno de ellos.

Ahora volvamos, a los estudios propuestos por la Teoría de la Sociología del Arte, la cual nace como una nueva corriente del estudio sobre el origen de la creación de obras.

Definimos a Marx como impulsor de una teoría sobre la producción de las obras donde no coincidía del todo con otras teorías propuestas. Así, nos encontramos con autores como Ickowicz<sup>21</sup> quien concuerda con Hippolyte Taine en que las obras de arte mantienen ciertas similitudes con el contexto de costumbres de la época en la cual son producidas, sin embargo, la gran diferencia mostrando entre el materialismo histórico con el origen de una obra de arte dista en demasía de la idea de sólo fundamentarlo con el contexto de la época e infraestructura donde se desenvuelve el artista.

Taine cuenta con un repertorio amplio sobre los primeros estudios respecto al área de la Sociología del Arte, su línea de investigación se centró en buscar “el origen de las invenciones artísticas”<sup>22</sup>, esto es el registro de todas las vivencias desarrolladas por el artista las cuales son responsables de contextualizar y darle forma a la obra artística.

La producción de una obra de arte se puede centrar en el estilo de vida de la época, es decir, de la “concepción del mundo del artista y de su liturgia de concepción”.<sup>23</sup>

En efecto, podemos observar la expresión del arte como una exaltación de la visión del mundo del productor, ésta mantiene correlaciones de los sujetos con los cuales interactuó. Así se demuestra cómo las condiciones del materialismo histórico no se empalman a la perfección cuando nos referimos a la producción de obras artísticas propuesta por la Teoría Sociológica del Arte.

Sin embargo, tenemos un elemento multifactorial que permite ver al arte no sólo como un producto social, sino también, como un elemento creador de nuevas sociedades, de nuevos medios, de nuevos ritmos y, por ende, de nuevas

---

<sup>21</sup> Ickowicz tanto Hippolyte Taine son de los nombres más reconocidos cuando nos referimos a la Teoría Sociológica del Arte, ellos se dedicaron a establecer las líneas iniciales de investigación de esta teoría, además explicaron la relación del arte con la sociedad y cómo se vinculaban entre sí estos conceptos.

<sup>22</sup> Néstor García Canclini. *La producción simbólica*. Siglo XXI Editores. México, 2006. P. 49.

<sup>23</sup> Roger Bastide. *Arte y sociedad*. P.48.

organizaciones; donde las agrupaciones surgidas de la sociedad conjuntan características específicas las cuales se hacen únicas mediante ciertas formas, cuadros, ritmos, signos y estados de conciencia<sup>24</sup> concretos propiciando un sentido de pertenencia específico para los individuos miembros de la organización.

Para el arte, es indispensable percibir el *estilo de vida*, como lo plantea Focillon, el cual se determina como aquella existencia de las combinaciones de figuras, de relieves y de tonos responsables de desatar el poder suscitado en el auditorio con una vasta capacidad de aprobación otorgando un toque diferente a cada rubro del arte.

No obstante, para apreciar relativamente los orígenes del arte, retomaremos a M. Lalo y a Focillon, teóricos abocados a la estética sociológica, quienes mencionan a las condiciones surgidas del arte como condiciones anestésicas<sup>25</sup> sociales del arte, la autónoma relativa de éste, su influencia, por último, la incidencia sobre la sociedad.<sup>26</sup>

Al partir del juicio anterior, tenemos una transformación del arte como una forma de expresión a verla como un sistema de signos y símbolos el cual era entendido por los hombres. Por ejemplo, un cartel no será la expresión del artista sino se convertirá en un mensaje el cual contendrá una carga simbólica debido a los signos plasmados y entendidos por un público.

Marcos Márquez comenta este mismo punto en su artículo “Acerca del significado de las imágenes periodísticas”<sup>27</sup> donde menciona a la imagen como

---

<sup>24</sup> Bastide retoma estas características de Focillon quien encuentra que el arte mantiene instrumentos sociales que lo hacen único. P. 57.

<sup>25</sup> Las condiciones anestésicas son aquellas condiciones sociales que provienen de la influencia de la familia, de la organización política, de la división del trabajo sobre rubros específicos como la literatura, la escultura y las demás áreas artísticas que son manifestaciones análogas. Es decir, cuando nos referimos a dichas condiciones artísticas nos enfocamos a poner atención o énfasis en los sujetos que están dentro de la obra o el interés sobre las características tomadas en cuenta para elegir dicho modelo.

<sup>26</sup> La estética social pasa por un momento imprescindible con M. Lalo y con Focillon ya que determinan sin ambigüedades la esencia social del arte pero no como único factor productor de éste. Roger Bastide. *Arte y Sociedad*. P. 59.

<sup>27</sup> Marcos Enrique Márquez Pérez. “Acerca del significado de las imágenes periodísticas”. *Espejismos mediáticos. Ensayos sobre la construcción de la realidad periodística*. FCPS-UNAM. México. 2009. P. 45.

poseedor de tres funciones: la informativa, la expresiva y la apelativa<sup>28</sup>. La primera de estas funciones, refleja la realidad del mundo en que se realizó la obra. La función expresiva ve a la imagen con base en el estado de ánimo del productor de la obra; y la función apelativa hace referencia a la reacción de la imagen provocada en el observador.

Para ejemplificar lo anterior, tenemos la siguiente imagen obra de Leonardo da Vinci:



**Head of the Virgin in Three-Quarter View Facing Right**, 1508–12 Leonardo da Vinci (Italian, 1452–1519) Charcoal, black and red chalks; traces of framing line in pen and brown ink at upper right 8 x 6 1/8 in. (20.3 x 15.6 cm)

Fue realizada alrededor de 1508–12, en negro tiza, carboncillo y tiza de color rojo, con algunos rastros de tiza blanca, y algunos restos de la elaboración de esquema en pluma y tinta marrón en la parte superior derecha (no de Leonardo)<sup>29</sup>, nos permite destacar las tres funciones señaladas anteriormente.

Al analizar esta imagen desde la primera función, la informativa, nos limitamos a observar una figura femenina la cual se muestra de una época antigua,

---

<sup>28</sup> E. H. Gombrich. “La imagen visual: su lugar en la comunicación”. *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Debate. Madrid. 2000. P. 130.

<sup>29</sup> Véase *Museo Metropolitano de Arte Nueva York*, sin autor, citado en <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/51.90>, consultado 20/11/11, 15:00hrs.



una mirada dulce, con un tocado y cabellos sueltos dignos de una mujer de clase baja del siglo XVI.

Para la segunda función, la expresiva, nos referimos en la forma la cual fue producida por el artista Leonardo da Vinci, la cabeza vista desde esta perspectiva nos muestra que la mujer mantiene un yugo por el ángulo de su cabeza y la mirada. El plano delicadamente terminado se centra en la disolución atmosférica de sus formas, vívidamente ilustra la profundidad de las exploraciones que Leonardo tuvo con fenómenos ópticos al final de su carrera.

Así, el artista dependería técnicas pictóricas de dibujo más complejas para articular su investigación científica sobre las perspectivas de color, la desaparición de la forma y las gradaciones de luz y sombra. Aquí, Leonardo reescribió el carbón vegetal y dibujo de tiza negra con tiza Roja, especialmente evidente en la cara (pero también ampliar notablemente inferior a las esclusas de pelo en los pequeños), utilizando la técnica del esfumado.

Además, difumina suavemente todos los trazos de dibujo para conseguir un tono perfectamente combinado "a la manera de humo", como lo llamó en sus notas. Se ajusta con el fenómeno observable de la desaparición de bordes en los planos secundarios de un espacio de perspectiva, un tema que ampliamente discutido en sus escritos científicos.<sup>30</sup>

Y, por último, para la función apelativa, haremos referencia a la <capacidad de activación><sup>31</sup>, ésta será la conducta provocada al ver, en específico, este mensaje visual. Para este caso, sería muy aventurado mencionar la conducta específica provocada al ver esta obra. Así, el espectador tendrá la libertad para decodificar la imagen con base en su contexto, en otras palabras, el espectador será el encargado de mencionar la conducta provocada gracias a esta obra artística.

---

<sup>30</sup> Véase *Museo Metropolitano de Arte Nueva York*, sin autor, citado en <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/51.90> consultado 20/11/10, 22:00 hrs.

<sup>31</sup> Concepto creado por Gombrich, el cual significa la reacción determinada en el espectador al ver cualquier mensaje visual por medio de una conducta.

## FUNCIONES ERWIN PANOFSKY

**Informativa:** refleja la realidad del mundo en que se realizó la obra.

**Expresiva:** ve a la imagen con base en el estado de ánimo del productor de la obra;

**Apelativa:** hace referencia a la reacción de la imagen provocada en el observador.

Una imagen para comunicar debe establecer ciertos vínculos respecto al contexto donde se realizó, es decir, el espectador, en un primer acercamiento, tendrá información arrojada por la obra, sin embargo, para comunicar el receptor debe conocer más elementos del mensaje visual para que éste pueda *comunicarle*. Es decir, en el caso específico de la obra citada de Leonardo Da Vinci, se debe contextualizar con base en los estudios que realizó sobre geometría, matemáticas y física.

Al observar las imágenes el receptor desarrollará la *función de activación*, explicada con anterioridad, la cual proporcionará elementos al individuo para estar o no de acuerdo con la propuesta observada, la cual se realizó dentro de un contexto organizacional. En efecto, las obras artísticas son desarrolladas dentro de un ambiente formado por un grupo social específico, es decir, dentro de una organización con fines concretos.

Por consiguiente, el receptor tiene la opción de estar o no de acuerdo con la información emitida por el mensaje visual, la cual forzosamente le comunique posteriormente, es decir, cuando el espectador obtenga más elementos para deconstruir la obra.

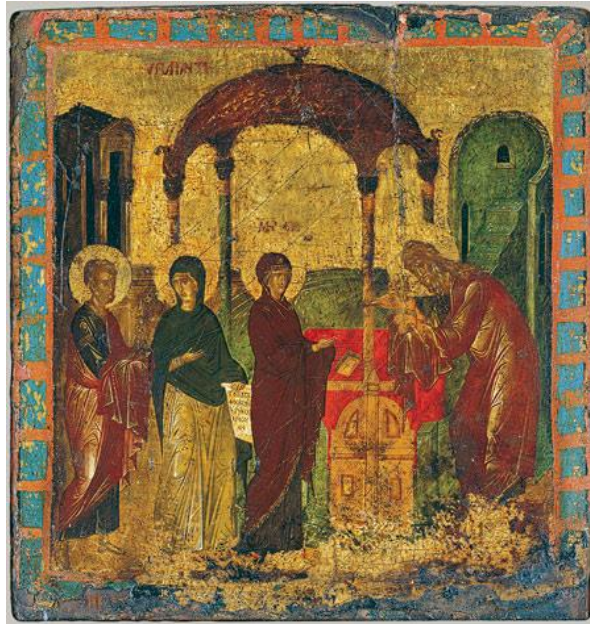
Como ejemplo de lo anterior, tenemos la siguiente obra del Imperio Bizantino, ésta hace referencia a la presentación de Cristo. Como individuos podemos o no coincidir con lo mostrado dentro del mensaje visual, sin embargo, al deconstruir dicho mensaje podemos contextualizar y ver los iconos encontrados, los cuales fueron pintados sobre madera como principales objetos de devoción religiosa en los últimos siglos de la época Bizantina.

Además se identifica una inscripción griega como "la purificación", este icono muestra a la Virgen presentando al niño Simeón para el habitual rito de purificación dentro del templo. Como Simeón, el profeta Anna (entre José y María) reconoce la divinidad del niño, como se indica en el texto griego sobre el desplazamiento en su mano: "este niño creado cielo y la tierra".<sup>32</sup>

Lo anterior demuestra el hecho de ver al arte lo más lejano posible a lo que pensamos o idealizamos como correcto, lo trascendental es cómo podemos comprender el mensaje y desconstruirlo para entender su contexto y el valor histórico generado.

---

<sup>32</sup> Véase Museo Metropolitano de Nueva York, sin autor, citado en <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/31.67.8> consultado 20/11/10, 22:10 hrs.



**Icono con la presentación de Cristo en el templo** 1400-1500 Bizantino Madera, pintadas, con suelo de oro 17 1/2 x 16 5/8 pulg (44,5 x 42,2).

Retomando el punto del arte como elemento formador de organizaciones, Hauriou lo ejemplifica con su definición de institución:

Es una idea de obra o de empresa que se realiza y se mantiene jurídicamente en el medio social; para la organización de esta idea se organiza un poder, el cual le procura órganos; por otra parte, entre los miembros del grupo interesado en la realización de la idea, se producen manifestaciones de comunión dirigidas por los órganos del poder y reguladas por procedimientos [específicos].<sup>33</sup>

Con lo anterior, se puede sustentar al arte como un ente vivo manejando una dinámica conforme a las acciones realizadas por los miembros pertenecientes a ésta quienes serán los responsables crear las representaciones colectivas retomadas para la producción de obras artísticas.

Lo anterior se muestra en las acciones realizadas durante la Revolución Industrial, la sociedad no hubiera sido la misma sin la construcción del ferrocarril, el surgimiento de las industrias de cualquier índole, la creación de la imprenta, la

---

<sup>33</sup> Roger Bastide. *op. cit.* P. 189.

lámpara de gas, puentes y la infraestructura empleada en las ciudades más importantes.

Las sociedades organizadas se caracterizan por una distribución multifacética de tareas y acciones, esto da pie a la existencia de un número elevado de formaciones sociales complejas y conscientes de sus fines, lo cual conlleva a formaciones *racionalmente* constituidas<sup>34</sup>.

Estas instituciones formadas por el hombre también dan pie a “creencias y modos de conducta instituidos por la colectividad”, como lo menciona Durkheim cuando habla de la sociología; dichas instituciones propiciarán la formación de coacciones o redes sociales.

La institución pasa por distintos momentos, según la propuesta de Hauriou, quien la concibe en dos etapas. La primera de ellas es llamada *incorporación*, donde surgen los líderes quienes son los encargados de ingresar a los demás miembros del organismo, en cuanto a la homogenización de ideales y de objetivos, tenemos la etapa de la *personificación* en donde será la etapa en la que se consolide la organización en cuanto al fin buscado.

Es así como el movimiento impresionista se consolidó, en una primera etapa se incorporaron los líderes de dicha corriente y posteriormente la etapa de personificación donde las obras impresionistas eran aclamadas por el resto de la sociedad; lo anterior se explicará más profundamente en el capítulo siguiente.

En consecuencia, cuando hablamos de arte podemos hablar de comunicación, pero para llegar a este cuestionamiento retomamos la idea de ver al rubro artístico como un sistema de signos, el cual está cargado de diversos significantes dependiendo del tipo de espectador.

Es decir, cada uno de los elementos de la comunicación se observan como "puentes" para entender cualquier tipo de mensaje aunado el artístico, en donde se visualizará un cúmulo de signos y símbolos que cada autor diseñó con un propósito en específico.

Así, este sistema de signos se convierte subsecuentemente en un lenguaje, el cual está encargado de comunicar y, a su vez, de modificar al arte en un instrumento

---

<sup>34</sup> Véase Renate Mayntz. *Sociología de la organización*. Alianza. Madrid. 1972. P. 11.

de solidaridad social porque los individuos se fusionan en un mismo movimiento artístico donde se provoca una homogenización en las costumbres, ideas, objetivos, acciones y acontecimientos vividos dentro de la organización como un subgrupo de la misma sociedad.

Néstor García Canclini, de igual manera, coincide en ver al arte como una forma de comunicación, así el rubro artístico se mantiene ante la posibilidad de afrontar al arte como una producción simbólica, debido al aporte de significación y simbolismos obtenido desde el órgano productor que es el artista.

Por ello, al ver la organización artística, sólo desde la perspectiva estética, nos estaremos limitando, como menciona Canclini, ante un estudio más a fondo sobre “las relaciones entre el enfoque productivo y los demás, entre la singularidad de las representaciones y su dependencia de la base material”.<sup>35</sup>

Así mismo, una de las áreas de oportunidad encontradas en la línea de investigación arte-sociedad, menciona Bastide, es sobre “las preocupaciones normativas, [cómo] se mezclan inextricablemente con las descripciones teóricas, transformando así un problema de hecho en una cuestión moral.”<sup>36</sup>

Esto es, abocarnos no sólo al arte como simple expresión de la belleza, sino verlo como una acción consecuente del entorno donde nos desenvolvemos, lo cual ayudará a explicar la relación, hasta este momento un tanto confusa, del binomio arte-sociedad.

Lo anterior, empata con la tesis propuesta por Hervé Fischer en cuanto a la Sociología del arte, donde recalca el uso de la sociología por parte del artista para entender su contexto como sus relaciones sociales, de poder e intelectuales, las cuales arrojan códigos colectivos encontrados para ser modificados, al mismo tiempo, induce al artista a la creación de escenarios imaginativos manteniendo un tanto del contexto inmediato donde se desenvuelve.

La sociología del arte intenta como teoría mantener una dinámica de los grupos que surgen debido al arte, a esta necesidad de comunicarse y ser escuchados,

---

<sup>35</sup> Néstor García Canclini. *La producción simbólica*. P. 14.

<sup>36</sup> Roger Bastide. *op. cit.* P. 219.

es así como el individuo reconstruye la naturaleza de modo que hace de ella un plano de existencia correspondiente a las necesidades de su sensibilidad afinada por el arte.

García Canclini concluye el estudio de la sociología dentro del arte contenida en dos bifurcaciones, la primera donde las relaciones de producción determinan en su totalidad los productos artísticos entendidos como una representación ideológica, así es como surge el *realismo social*. Por otra parte, tenemos el segundo enfoque donde el factor definitivo para la producción de una obra artística son las condiciones económicas y la organización de ésta.

El uso de ambos enfoques implica un análisis sociológico como un proceso artístico operado en dos niveles: a) se examinará al arte en una representación ideológica, es decir, se forma el binomio *realidad social-representación ideal*; b) se vinculará la estructura social con la *estructura del campo artístico*.<sup>37</sup>

Dentro de esta investigación se implementarán una mezcla de los dos enfoques guiándonos, cada uno, a observar el vínculo arte-sociedad desde diversas perspectivas, esto hará un uso más a fondo del binomio realidad social-representación ideal explicado anteriormente.

Este binomio al cual hacemos referencia en el párrafo anterior se logrará explicar ante el análisis de cómo se leen, cómo se interpretan, en qué contextos se sitúan y cómo se posicionan los mensajes visuales, específicamente los que nacen desde la cuna impresionista, debido a que, como menciona E. H. Gombrich “las imágenes son la intención del artista”.<sup>38</sup>

## 2.2 El arte como símbolo de *status*.

Después de explicar en qué consiste la Sociología del arte, surge un juicio que resalta a las obras artísticas como *objetos de lujo*<sup>39</sup>. Anteriormente se había hecho alusión a la idea de ver al arte junto con las transformaciones sociales lo cual no sólo se enfoca

---

<sup>37</sup> García Canclini define la estructura del campo artístico como las relaciones y materiales que los artistas mantienen con los demás elementos estéticos del proceso productivo de la obra, es decir, abarca los medios de producción con los públicos responsables de la adquisición de materiales para dicha producción.

<sup>38</sup> E. H. Gombrich. *Arte e ilusión*. P. 175.

<sup>39</sup> Hacemos referencia al título del capítulo 3 de *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, de E. H. Gombrich.

en formas y contornos, sino en toda la carga contenida en la estructura social la cual se ve reflejada en cada uno de los elementos pertenecientes al mensaje visual. Esto desarrolla que los objetos destinados como arte se legitimen y, a su vez, legitimen los lugares donde se albergan y a las personas productoras de éstas.

La mitificación de los objetos artísticos desarrolla un status que en las sociedades se legitima y donde estas mismas organizaciones las legitiman preponderantemente como objetos de alto nivel ya sea intelectual, adquisitivo, político y social.

Para ejemplificar, vemos que no es lo mismo ser parte del sector gubernamental a estar rodeado de las personas pertenecientes a algún grupo artístico, esto hará que los objetos creados por ese grupo de artistas se legitimen porque se mistifican en un cúmulo de ideas no cuestionables y sí admirables.

El espacio destinado para una obra hace que el arte se catapulte y se mantenga como una institución social<sup>40</sup>, la cual depende de manera importante de los acontecimientos realizados por la gente, por ello, la dinámica artística se mueve a un ritmo social, a un ritmo determinado por los miembros pertenecientes a ella.

Para aterrizarlo aún más, citemos el ejemplo sobre el valor que tenían las obras impresionistas y espacios como “El salón” –lugar donde se presentaban clandestinamente las obras impresionistas-. A principios del siglo XIX el movimiento impresionista comenzaba a nacer con las obras de Claude Monet y de Cézanne, estas obras valían aproximadamente cien dólares, posteriormente, a principios del siglo XX las mismas obras valían cien mil dólares y eran de uso exclusivo de familias adineradas o consorcios multimillonarios, ya que esto les otorgaba un status que el mismo dinero no se los daba.

Para situarnos en nuestro entorno, en México se ha enaltecido la historia precolombina, sin embargo esto realza al espectador como el sujeto que determinara el sentido de su patria mediante la exaltación de los rituales cívicos, lo cual provocará, a su vez, una homogenización simbólica al entorno del concepto *nación*.

---

<sup>40</sup> El concepto de institución social será entendido como aquella organización productora la cual legitima sus productos y los convierte en sociales.



Lo anterior ayuda y propicia a plantear la educación de un pueblo desde la perspectiva de los lugares de culto como los museos y, volver a replantear la idea donde la obra solamente informe al espectador para preponderar ideas de un grupo monopolizador de conciencias, estableciendo a los museos como lugares de culto.

El origen del término *mouseion*, se remonta al culto que se rendía a las musas en las antiguas regiones griegas de Tracia y Beocia,<sup>41</sup> “[estas] nueve jóvenes diosas protegían la épica, la música, la poesía amorosa, la oratoria, la historia, la tragedia, la comedia, la danza y la astronomía. Son las responsables de que surja la creación y el arte, el saber y la elocuencia, por ello, son la forma más pura para estimular el pensamiento.

[Por ende], el museo es el lugar donde se concentra la cultura y la tradición. Música, ciencia, teatro y poesía se dan cita para transmitir la capacidad creadora del hombre, para salvaguardar su memoria. El museo, tal y como lo entendemos hoy en día, nace con un sentido absolutamente didáctico, como una gran universidad al servicio de la cultura.<sup>42</sup>

Los museos, son las instituciones que en un principio se encargaron de albergar los objetos artísticos, estos se clasifican de dos maneras: *el museo templo* y *el museo foro*.

El museo templo lo tomaremos para explicar por qué el arte se convirtió en objetos de lujo y obtención de cierto nivel, no por ello, dejaremos de explicar el museo foro. Este último se sitúa como un espacio público de confrontación de opiniones y observaciones.

El museo templo, es una invención creada por el Estado quien hace que los objetos se sacralicen mediante la exaltación de la figura del museo como institución albergadora del “arte”. De ahí que el estado es quien establece mediante la inclusión

---

<sup>41</sup> Juan Carlos Linarez Pérez. *El museo, la museología y la fuente de información museística*. En Revista digital nueva Museología, citado en [http://www.nuevamuseologia.com.ar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=159:el-museo-la-museologia-y-la-fuente-de-informacion-museistica&catid=81:museologia&Itemid=458](http://www.nuevamuseologia.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=159:el-museo-la-museologia-y-la-fuente-de-informacion-museistica&catid=81:museologia&Itemid=458)

<sup>42</sup> María Marco Such. *El concepto de museo* en Repositorio Institucional de la Universidad de Alicante, citado en [rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/9884/.../Marco%20Such,%20María\\_6.pdf](http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/9884/.../Marco%20Such,%20María_6.pdf)

de determinados objetos a los museos qué es lo que se identifique como un símbolo para admirar.

Linarez Pérez menciona que en América, a diferencia de Europa, los museos sirvieron para el afianzamiento de los sentimientos históricos y nacionalistas. De ahí que en México aún mantenemos varios ejemplos de los museos templos, algunos de ellos son el Museo Nacional de Antropología, el Museo Nacional de Historia, el Museo Nacional de las Intervenciones y el Museo Nacional del Templo Mayor. Esto propicia una serie de veneración y un culto a la patria por medio de los objetos que el Estado desea que observemos como arte, los cuales no puedan ser cuestionados y sólo situarse como objetos de sacralización por el imaginario colectivo.

Continuando con la misma línea sobre el imaginario colectivo a su vez los museos cumplen con una función social debido a que dentro del museo encontramos flujos de personas los cuales uno a uno con base en sus conocimientos y contexto visualiza los objetos con una perspectiva única debido a la información que el mensaje visual le arroja al espectador pero al mismo tiempo se convierten en lugares de encuentro, de difusión y de entretenimiento.

El nivel de impacto de los museos y de las piezas encontradas dentro de él dependerá de la lectura que se realice a cada una de las imágenes, aquí E. H. Gombrich comenta en su texto *Arte e ilusión*, el proceso por el que el mensaje visual pasa ante el espectador, de ahí que retomemos este texto para la explicación más detallada sobre cómo se leen las imágenes.

Para la lectura de las imágenes tenemos el método de Cozens, el cual es definido como un proceso de interacción entre el hacer y el comparar, la sugestión y la protección, lo anterior se realizará mediante el principio de selección o también llamado *equipo mental*, éste comprende actitudes y las expectativas que influirán en la percepción del espectador y que lo predispondrá para ver u oír una cosa antes que otra.

“Para visualizar el mensaje visual es necesario *retroceder* y observar cómo opera nuestra imaginación transformando el caos de colores en una imagen finalizada”<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Gombrich. *Arte e ilusión*. P. 177.

Para ejemplificar el status que adquieren los objetos dentro de un museo, tenemos las colecciones precolombinas las cuales adquirieron gran significado por su representación estética y su referencia general a los mitos fundadores de la identidad nacional, sin embargo, el objeto se valora de distinta forma cuando se encuentra una pequeña vasija de barro en alguna comunidad, los pobladores pueden romperla, abandonarla o utilizarla para sus labores diarias, en comparación con una vasija situada dentro de una vitrina de cristal en algún museo del país.

El valor que obtiene la vasija estando en la vitrina hace que el observador le otorgue un valor que por sí solo no tendría. De ahí que los museos se convierten en auténticos templos seculares de los objetos de una etapa de la historia en específico para una determinada nación o sector de la población.<sup>44</sup>

Para entender el papel de los lugares de encuentro, como hemos definido a los museos, nos ejemplificando con el museo de D'Orsay, ubicado en París, Francia, en donde se encuentra albergadas varias obras de Claude Monet, precursor del Impresionismo.

Situado en el corazón de París, lo largo del río Sena, frente al jardín de las Tuileries, el museo se ha instalado en la antigua estación de Orsay, un edificio construido para la Exposición universal de 1900. Así, de cierto modo el edificio es la primera “obra” de las colecciones del museo de Orsay, que presenta el arte de las últimas décadas, transcurridas entre 1848 y 1914.

En 1973, la Dirección de Museos de Francia tenía en perspectiva el establecimiento de un museo en la Estación de Orsay, en éste estarían representadas todas las artes de la segunda mitad del siglo XIX. Amenazado de demolición y de reemplazo por un gran hotel moderno, la estación benefició de un resurgimiento del interés por el siglo XIX y fue inscrita en el inventario suplementario de Monumentos históricos, el 8 de marzo de 1973.

La decisión oficial de construcción del Museo de Orsay fue adoptada por consejo interministerial de 20 de octubre de 1977, por iniciativa del Presidente Valéry Giscard d'Estaing. En 1978, el edificio fue declarado monumento histórico y

---

<sup>44</sup> Véase Luis Gerardo Morales Moreno. *Vieja y nueva museología en México. En Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista*. Ediciones Trea, S. L. 346 p.

se creó el establecimiento público del Museo de Orsay para dirigir la construcción y el funcionamiento del museo. El 1° de diciembre de 1986, el Presidente de la República, François Mitterrand, inauguró el nuevo museo que abriría sus puertas al público el 9 de diciembre siguiente.

El acondicionamiento interior del museo fue realizado por un equipo de escenógrafos y arquitectos bajo la dirección de Gae Aulenti. Con Italo Rota, Piero Castiglioni (consultor para la iluminación) y Richard Peduzzi (para la presentación de la arquitectura). Gae Aulenti se empeñó en crear una presentación unificada dentro de una gran diversidad de volúmenes, sobre todo por la homogeneidad de los materiales utilizados: revestimiento de piedra en el piso y en los muros. Este acondicionamiento responde al volumen desmesurado de la antigua estación.

La señalización fue diseñada por B. Monguzzi y J. Widmer. En cuanto a la iluminación, se utiliza tanto la luz natural como la luz artificial para lograr las variaciones de intensidad necesarias en función de la diversidad de obras presentadas.

Casi a finales del 2009, el museo de Orsay emprende la renovación museográfica de sus salas impresionistas y post-impresionistas, situadas en la última planta, así como de las cuatro plantas del “Pabellón amont” que les da acceso. Valorizar mejor las obras, incrementar las superficies de exposición y el confort de los visitantes, asegurar mejor la fluidez de la circulación y la seguridad, estos son los principales objetivos de las obras que se escalonarán durante todo el año 2010. La iluminación y los colores de los cimacios serán particularmente pensados.

También fue la ocasión para diseñar un nuevo circuito de visita y de proporcionarle una nueva coherencia: el impresionismo (Manet, Degas, Monet, Cézanne, Renoir, Sisley, entre otros) situado en la quinta planta en la galería renovada debajo de la vidriera, el post-impresionismo (Van Gogh, Gauguin, la escuela de Pont-Aven, Cross, Seurat, el aduanero Rousseau) en el nivel medio Lille, en salas también reacondicionadas, los grandes decorados Nabis y las escuelas extranjeras de artes decorativas en el "Pabellón amont".



**Galería Impresionista 2011**  
**Museo D'Orsay, París, Francia**

Lo anterior, recalca la idea que el museo D'Orsay es un lugar el cual alberga obras de gran trascendencia dentro de las bellas artes a partir de la segunda mitad del siglo XIX, además de renovarse como uno de los lugares de esparcimiento más novedosos de Francia con el objetivo de estar a la vanguardia en lo que la museografía se refiere.

Por ende, tanto la distribución del museo D'orsay como las obras que alberga nos remiten a realizar una lectura de este museo, podremos mencionar que lo mismo pasa cuando hablamos sobre el análisis de los mensajes visuales. la importancia de realizar el análisis de mensajes radica en observar la percepción del hombre en otras esferas sociales y en otros contextos, partiendo de la tesis que el hombre desea siempre influir en el medio que rodea y en las ideas de sus similares.

Por ende, el desarrollo de mensajes entre los individuos es primordial para generar la interacción, definida también como meta de la comunicación y vista como un intercambio de roles entre los actores, esto es, que tanto la fuente como el receptor se ponen en el lugar del otro una vez que se haya emitido el mensaje.

Precisamente para analizar el mensaje visual que se propone analizar en esta investigación, el método de Cozens, será tomado en cuenta para nutrir dicho análisis,

sin embargo, Erwin Panofsky desarrolló un método sobre la lectura y análisis del mensaje visual, el cual permite deconstruir todos los elementos de la obra y, posteriormente, culminarlo en una totalidad para entender el mensaje comunicativo que desarrolla la obra artística. Dicho método es uno de los más utilizados y más claros ejemplos de cómo el arte culmina no sólo en un montón de formas y colores, sino se establece como un formador de corrientes de pensamiento y grupos sociales..

### 2.3 Método de análisis de Erwin Panofsky

Al observar una obra de arte cabe la posibilidad de la existencia de diversas preguntas sobre lo observado, cuestionando a qué es lo que se refiere la imagen o la procedencia de ésta. Lo anterior, demuestra que la obra artística se convierte en un acto comunicativo el cual inicia un proceso de transmisión de mensajes con el receptor al momento de que éste la observa.

Las texturas, contenidos, mensajes, símbolos, iconos y demás elementos contenidos en una imagen, transmiten relatos sobre los elementos específicos del mensaje visual. Para conocer la obra en una perspectiva específica, la cual arroje elementos de utilidad para un objetivo en específico, tenemos diversos análisis para ayudarnos a visualizar la obra desde otro enfoque.

Las funciones de la imagen, mencionadas anteriormente, se observan en cualquier mensaje. Pero estas funciones no tienen el mismo nivel de facilidad para ser captadas por el observador, en otras palabras, una imagen es capaz de provocar una reacción de manera espontánea; sin embargo, la habilidad de la imagen para comunicar es endeble.

Como ejemplo, proponemos *El alojamiento del deseo (1929)* de Salvador Dalí, artista español, parte del movimiento Surrealista desde 1929 hasta 1941. Quien se dio a conocer por su extravagancia, especialista para el drama, la autopromoción y la imaginación hiperactiva. Dalí, era dado a alucinaciones y visiones paranoicas, las cuales le proporcionaban aquellos temas escandalosos e incesantes los cuales

emergían desde sus sueños e inconsciente para convertirse en una realidad dentro de sus obras.

El siguiente mensaje visual puede mandar cierta información a un observado común, por el contrario, para alguien dedicado al estudio y deconstrucción de las obras de Dalí o quien conozca el contexto en el cual se realizó este cuadro podrá mencionar las inquietudes sexuales del artista, de veinte años de edad, sobre una relación amorosa con una mujer de edad, casada.

La mujer, Gala, esposa del poeta surrealista Paul Éluard, se convirtió en su musa permanente y mate. En esta imagen, pintada por Dalí después de tomar un paseo solo con Gala, incluyó siete guijarros ampliados en donde plasmó lo que esperan de él: "aterrorizar" cabezas de leones (no para "adaptarse" a su "deseo" como el título de la pintura sugiere Brezhnev), así como un personaje, varios buques (uno en la forma de cabeza de la mujer), tres figuras en una plataforma y una colonia de hormigas (un símbolo de decadencia).<sup>45</sup> Dalí no pintó cabezas de los leones, pero por el contrario, cabezas cortadas detallan su estilo único. Así, para un espectador experimentado la composición le permitirá entender la existencia de los fenómenos registrados y de la representación como un todo mediante lo comunicado por el mensaje visual.



Salvador Dalí (Spanish, 1904–1989), **El alojamiento del deseo**, 1929. Oil and cut-and-pasted printed paper on cardboard. 22.2 x 34.9 cm. Jacques and Natasha Gelman Collection, 1998, Gala-Salvador Dalí Foundation

<sup>45</sup> Véase Museo Metropolitano de Nueva York, sin autor, citado en <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1999.363.16> consultado 20/11/10, 11:23 hrs.

Los mensajes visuales contienen una fuerte carga de la función apelativa, esto permite inducir al observador a desarrollar una <función de activación><sup>46</sup>, en otras palabras, el receptor efectúa aquella conducta consecuencia del mensaje de los elementos contenidos en la obra observada.

Lo anterior, nos muestra que cada mensaje visual contiene una fuerte carga de valores simbólicos, sin embargo, para el espectador en su primera observación ante la obra difícilmente encontrará dichos símbolos, por ello, es necesario deconstruir la obra, es decir, desmenuzar poco a poco y por partes la obra para poder entenderla mejor, y cada uno de los elementos se remita a un mensaje en particular que el espectador-receptor ha tenido en su vida.

Dicha deconstrucción permite entender más a fondo el mensaje visual, esto es, que el mensaje visual pase por el proceso comunicativo y no sólo informe al receptor en un nivel básico. Por ende, la utilización del método creado por Erwin Panofsky incita a realizar esta fragmentación de la obra y, a la par, un análisis en sus distintos niveles.

Panofsky propone una metodología iconológica basada en tres niveles, retomados por Márquez, la cual nos permite ahondar en la obra de arte como un conjunto de códigos, en otras palabras, los niveles de análisis nos permiten indagar en la obra y descubrir los valores de ésta en un análisis deconstructivo de la propia obra artística.

---

<sup>46</sup>Véase E.H. Gombrich. "La imagen visual: su lugar en la comunicación". *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Debate. Madrid. 2000. P. 131.



## NIVELES DE ANÁLISIS DE LA IMAGEN SEGÚN ERWIN PANOFSKY

### 1er. Nivel (Pre- iconográfico) Significación natural o primaria

*Significación fáctica:* identificación de las formas puras del objeto –contorno, tamaño y colores.

*Significación expresiva:* asemeja posturas, gestos y entornos gracias a las experiencias/contexto vividas por el espectador.

### 2o. Nivel (Iconográfico) Significación secundaria o convencional

Ante el espectador, muestra las imágenes semejantes e historias responsables de formar la personalidad propia del mensaje visual.

### 3er. Nivel (Iconológico) Significación intrínseca o de contenido

Refleja cómo los temas o conceptos específicos se expresan a través de objetos y acontecimientos bajo diferentes influencias del contexto en la obra artística dotándola de valores simbólicos.

Cabe resaltar la propuesta de Panofsky y Gombrich como nuestros puntos medulares para este análisis y deconstrucción de imágenes. Estos autores son dos estudiosos de la historia del arte quienes han realizado aportaciones de gran transcendencia para el estudio de los mensajes visuales. Por ende, el método *panofskista* será la metodología que soportará esta investigación guiada con los argumentos de E. H. Gombrich.

La idea central de esta investigación es proponer un modelo de análisis visual-social comunicante el cual conlleve al estudio de las obras artísticas como

fenómenos llevados a cabo con fines específicos por organizaciones o grupos centrados en destacar al arte como un factor de ruptura y cohesión social.

Panofsky retoma la idea de Taine sobre el vínculo arte-sociedad, empleando mediante estudios diversos pasando por la teología, literatura, política y el método científico, arrojando sus niveles de análisis y partiendo de la diferencia entre un investigador y el espectador común.<sup>47</sup>

Es decir, retomando los elementos del proceso comunicativo mencionados en el capítulo uno, se puede observar la siguiente propuesta de modelo analítico partiendo del modelo de la acción comunicativa de Berlo<sup>48</sup>, tratando de demostrar que el arte en cualquiera de sus representaciones comunica un mensaje.

---

<sup>47</sup> La diferencia del investigador con base en un espectador común, es que el primero se apoyará en textos, análisis y reflexiones para no anteponer su opinión de manera subjetiva e imponerla por encima de otras. Por ende, el espectador común será quien se deje llevar por un cúmulo de sensaciones que le proveerá la obra con toda la ambigüedad que conlleva dicha acción.

<sup>48</sup> Véase página 14 donde se observa el proceso de la comunicación.

## ANÁLISIS DE LA IMAGEN CON BASE EN EL MÉTODO DE LA ACCIÓN COMUNICATIVA DE DAVID BERLO

**S**  
FUENTE

La congelación prolongada y fuertes nevadas en el invierno de 1892-93 inspiraron a Monet para captar sus efectos sobre el Sena en una serie de pinturas para la que eligió un punto de vista no muy lejos de su casa de Giverny. El río se había congelado a mediados de enero, pero comenzó a descongelar el día 23 y al día siguiente, en una carta a su marchante, Durand-Ruel, Monet se lamentó de que "el deshielo llegó demasiado pronto para mí los cuatro resultados, simplemente... o cinco lienzos y están lejos de ser completo. "A finales de febrero, sin embargo, había terminado más de una docena de pinturas, incluyendo este punto de vista de los témpanos de hielo de fusión.

**M**  
MENSAJE

Pintura al óleo sobre lienzo de 66cm x 100.3cm

**C**  
CANAL

Sentido de la vista

**R**  
RECEPTOR

La información que obtenga el receptor será determinada por las técnicas de comunicación que se hayan utilizado para transmitir el mensaje original, el conocimiento que tenga sobre el tema, el sistema social y la cultura donde se desarrolle, además del tipo de actitudes que se tenga ante la información transmitida. Si este receptor tiene conocimiento del movimiento impresionista y de Claude Monet, sabrá que la importancia de este cuadro es la naturalidad con que plasma el deshielo de uno de los escenarios más recurrentes en la vida de Monet: el río Sena.



**Ice Floes, 1893**

Claude Monet

Oil on canvas 66 x 100.3 cm

H. O. Havemeyer Collection, Bequest of Mrs. H. O.

Havemeyer, 1929

Así pues, la importancia de utilizar el modelo panofskista radica en que permitirá deconstruir el objeto de estudio seleccionado en los tres niveles que se explicarán más adelante, lo cual será permisible para determinar si el arte comunica o no.

El mensaje visual será analizado, en un inicio, partiendo del primer nivel del método mostrado por Panofsky. Este nivel se basa en la existencia de una significación natural o primaria la cual, a su vez, se subdivide en la significación fáctica y significación expresiva; la primera significación nos remite a una identificación de formas puras como las líneas, los colores y, por ende, la significación de los objetos como tal.

Por otra parte, la significación expresiva asemeja posturas, gestos y atmósferas, estos elementos pueden ser identificados mediante la experiencia práctica del receptor el cual se ayudará, aún más, para visualizar algunos significados, con la empatía. A este proceso de visualización el cual se vincula con la empatía, Panofsky, le denomina el *universo de los motivos artísticos*.



Como ejemplo de lo anterior, tenemos la empatía del pueblo mexicano con los objetos de nuestros antepasados prehispánicos, la imagen talla representa un elegante

señor joven sentado sobre una tarima para recibir a dos cortesanas, la más cercana le presenta un incienso de máscara y copal de cascos cubierto de jade.

Dicha empatía no la tendrá otra persona ajena a las costumbres del país o a las de la región de América Central; la gran carga emocional proporcionada en este tipo de mensajes visuales integran el universo de los motivos artísticos gestionando una manera específica de decodificar el mensaje observado.

La idea y la forma se manifiestan en una misma obra artística, aunque en primera instancia nos quedamos con la *forma*, cuando nos contextualizamos sobre el entorno donde fue realizada nos percataremos, a la par, del propio concepto de la obra con la *idea*; así veremos un peso por igual o de mayor importancia de la estructura social y otros factores los cuales abarcan la *idea* del por qué realizar la obra de arte.

Pero retomando la metodología *panofskista*, el primer nivel mencionado corresponderá a llamarse nivel pre-iconográfico, donde se prepondera la comunicación de sensaciones, por simples que parezcan, pero que al observar a simple vista nos darán información sobre los estados anímicos o ambientes que se presenten.

El segundo nivel consiste en la significación secundaria o convencional el cual se basa en la relación de los motivos artísticos y sus combinaciones, así como de los temas y conceptos expresados como lo menciona Pepe Baeza<sup>49</sup>. Este nivel también llamado iconográfico permite la muestra de semejantes imágenes e historias responsables de forjar la personalidad<sup>50</sup> del mensaje visual.

Al hablar de motivos en el mensaje visual, hablamos de los elementos reflejados y dotados de una significación secundaria o convencional como lo son las imágenes y, las combinaciones de éstas las cuales serán las historias a las que hacemos referencia dentro del segundo nivel de significación.

El siguiente nivel es el de la significación intrínseca o de contenido, aquí el punto medular se centra en lo interpretativo. Panofsky menciona a “la iconología

---

<sup>49</sup> Pepe Baeza. *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Gustavo Gili. México. 2003. P. 176.

<sup>50</sup> Erwin Panofsky. *El significado de las artes visuales*. Alianza. Madrid. 1979. P. 47. El autor hace referencia a esta expresión para entender el concepto del nivel de significación secundaria o convencional.

como una iconografía que se hubiera vuelto interpretativa”<sup>51</sup>. Este nivel se apoyará en la historia de los tipos<sup>52</sup>, dicho de otra manera, cómo los temas o conceptos específicos se expresan a través de objetos y acontecimientos, bajo diferentes condiciones históricas, ideológicas, políticas, conductas religiosas, culturales y sociales.

Aquí veremos implícitos los fenómenos y elementos connotativos de una época los cuales aportaron a la estructura general de la obra haciendo referencia a la síntesis de valores simbólicos. Éstos se recaban a lo largo de este análisis el cual permitirá observar la información visual y, a su vez, interpretarla para cumplir con nuestro objetivo específico: *la deconstrucción de la obra de arte*.

Lo anterior, nos ayudará a visualizar los códigos plasmados en el lienzo para efectuar una conjetura sobre la función social que la obra pictórica tuvo en el momento de su realización.

La metodología de Erwin Panofsky permite realizar un análisis basado en la iconología como un proceso único, orgánico e indivisible; así desde el primer nivel hasta el tercero arrojarán elementos donde enriquezca uno a uno al siguiente nivel. Dicho de otra manera, veremos como elementos de significación en el nivel pre-iconográfico permitirán entender el siguiente nivel iconográfico y, a la par, se propiciará el entendimiento de los componentes del nivel iconológico. Todo este esquema metodológico para el análisis de la imagen, nos remite al hecho de ver a la obra de arte como una *totalidad de sentido*, realizada por una organización en específico.

Para realizar la deconstrucción de esta obra mediante el método *panofskysta* retomaremos el enfoque sobre la lectura de las imágenes impresionistas que recalca E. H. Gombrich:

“...el impresionismo pedía más que leer pinceladas. Pedía leer a través de las pinceladas [...] El punto crucial en la técnica del impresionismo es que la

---

<sup>51</sup> *Ibidem*. P. 51.

<sup>52</sup> Pepe Baeza. *op. cit.* P. 178. El autor retoma el concepto de Erwin Panofsky.

dirección de la pincelada deja de ser una ayuda para la lectura de las formas. Sin ningún soporte en la estructura, el contemplador tiene que movilizar su recuerdo del mundo visible y proyectarlo en el mosaico de rayas y manchas de la tela que tiene ante sí. El artista le da al espectador cada vez –más que hacer-, lo atrae al círculo mágico de la creación del hacer”.

El párrafo que antecede muestra la meta que posiblemente los impresionistas tenían, era ver más allá de lo que sólo los ojos perciben a primera vista. Para ejemplificar lo anterior se realizarán dos análisis con base en el método de Erwin Panofsky.

## DECONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN CON BASE EN MÉTODO DE ERWIN PANOFSKY

### 1er. Nivel (Pre- iconográfico) Significación natural o primaria

Cuando Monet pintó este cuadro de su hijo mayor, Jean, en el verano de 1872, el artista y su familia acababa de regresar a Francia desde su exilio auto-impuesto durante la guerra franco-prusiana. Gracias a los esfuerzos de la banca Paul Durand-Ruel, las finanzas de la artista había comenzado a mejorar. El Monet vez empobrecidos así pudieron alquilar una casa en Argenteuil, un suburbio al noroeste de París agradable. Para este retrato, Monet plantean los cinco años de edad en el jardín de su nuevo hogar.

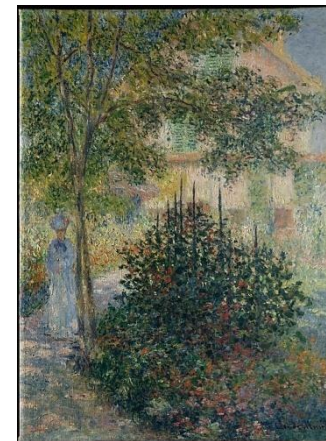
La imagen es libre y finamente pintada, con áreas de lienzo desnudo mostrando aquí y allá. Monet no se exhiben sino que lo mantuvo durante toda su vida.



Jean Monet (1867-1913) en su caballo Hobby, 1872. Óleo sobre lienzo, 23 7/8 x 29 1/4 pulgadas (60,6 x 74,3 cm), de Claude Monet.

### 2o. Nivel (Iconográfico) Significación secundaria o convencional

Madame Monet parece incidental en comparación con el impresionante stand de malvas en el centro de la composición. Técnica impresionista del artista es en su más deslumbrante aquí: pinceladas parpadeo de pintura de colores brillantes que el latir de lona con la luz. Esta obra pertenece a un grupo de pinturas relacionadas con el verano de 1876.



Camille Monet (1847-1879) en el jardín de Argenteuil, 1893. Óleo sobre lienzo. Dimensiones: 51 1/4 x 79 Pulgadas (130,2 x 200,7 cm) Claude Monet.

### 3er. Nivel (Iconológico) Significación intrínseca o de contenido

Como parte de sus planes de jardinería extensa en Giverny, Monet había cavado un estanque con nenúfares y plantado en 1893. Pintó el tema en 1899, ya partir de entonces dominaba su arte. Ha trabajado de forma continua durante más de veinte años en una serie decorativa de gran escala, tratando de capturar todas las observaciones, la impresión y la reflexión de las flores y el agua. Por mediados de 1910 Monet había alcanzado un estilo completamente nuevo y fluido, y un poco audaz de la pintura en la que el estanque de nenúfares se convirtió en el punto de partida de un arte casi abstracto. Este trabajo, que comenzó a finales de la adolescencia y se mantiene en su estudio hasta su muerte, es una de las imágenes más completas de las series finales.



Nenúfares Óleo sobre lienzo 51 1/4 x 79 pulgadas (130,2 x 200,7 cm). Claude Monet.



## DECONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN CON BASE EN MÉTODO DE ERWIN PANOFSKY

### 1er. Nivel (Pre- iconográfico) Significación natural o primaria

Esta escena muestra a obreros en el río Sena donde acarrear barcazas con chimeneas humeantes. Los paseantes del domingo, dejan paso a descargadores de carbón que vacían las chalanas (barcazas) para abastecer la cercana fábrica.

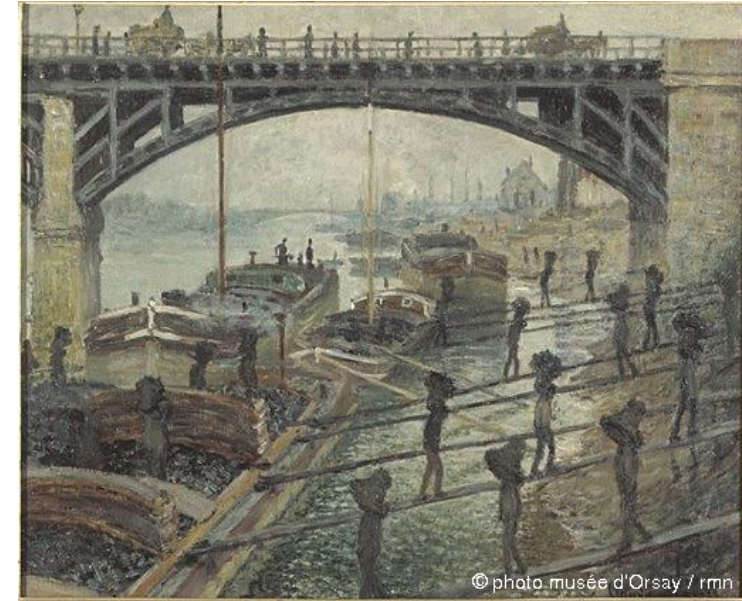
Los tonos apagados, que van del verde al gris, proporcionan a la escena una atmósfera sorda. Las siluetas a contraluz, despersonificadas, colocadas en filas paralelas al ritmo mecánico de los puentes. Las figuras como el arco del puente impone su masa y la gran oblicua de las barcazas que cruza el lienzo.

### 2o. Nivel (Iconográfico) Significación secundaria o convencional

Las siluetas a contraluz, despersonificadas, colocadas en filas paralelas al ritmo mecánico de los puentes, también conforman una imagen de tristeza de la condición obrera. Las figuras se someten a importantes condicionantes, debido al ritmo de la composición: como ya se menciono el arco del puente impone su masa, al igual que las barcazas atravesadas en el lienzo, mientras que las líneas de las tablas, proporcionan una particular y obsesiva idea de escasez.

### 3er. Nivel (Iconológico) Significación intrínseca o de contenido

Monet comparte las preocupaciones de sus contemporáneos, como el pintor Degas o el novelista Zola, que pretenden evocar la vida moderna bajo sus diversos aspectos, sin embargo, Monet no pretendía realizar ninguna crítica social con esta obra. El artista residió en Argenteuil de 1871 a 1878, y acudía con frecuencia a París con el tren; éste cruzaba el Sena, por el puente ferroviario de Asnières, cerca del que se desarrolla la escena. El puente que vemos delante es el puente de la carretera de Asnières, y adivinamos en lo lejano, en lo grisáceo, el puente de Clichy. La analogía con las estampas japonesas que coleccionaba Monet, de las vistas de Edo por Hokusai y Hiroshige, es indiscutible. Esta escena, que muestra a obreros, sigue siendo atípica en la obra de Monet.



*Los carboneros también llamado Los Descargadores de carbón, 1875.*  
Claude Monet. Huile sur toile H. 0.54 ; L. 0.655 Musée D'Orsay, Paris, France

## ANÁLISIS DE LA IMAGEN CON BASE EN EL MÉTODO DE LA ACCIÓN COMUNICATIVA DE DAVID BERLO Y EL MÉTODO DE ERWIN PANOFSKY

### (S) FUENTE/ 1er NIVEL

Se visualiza un ambiente soleado, visto con la marea alta por burgueses bien vestidos, con una escena nublada durante la marea baja, mostrando los barcos de pesca en la playa poblada de marineros y trabajadores. Otros elementos observados en la pintura son personas vestidas con ropas pesadas y elegantes, además de casas en la costera y un oleaje tranquilo, así como montañas llenas de pasto donde muy bien podrían recostarse los espectadores de este espectáculo.

### (M) MENSAJE/ 2o NIVEL

Pintura al óleo sobre lienzo de 66cm x 100.3cm.  
Monet implementa de forma habitual sus paisajes con la ley de los colores complementarios, es decir, utiliza escalas de verde y gris para dar sombra al mar. utiliza el blanco en las nubes para dar mayor profundidad al cuadro, describiendo la inmensidad del mar, además utiliza una diversidad de colores para texturizar la playa y plasmar la naturalidad de la arena pisada por vistantes

### (C) CANAL/3er NIVEL

Sentido de la vista/  
Para Monet el contraste entre las dos pinturas no pretendía ser un manifiesto social, sino reflejar las diferentes condiciones bajo las cuales podría ser la misma escena y desde la misma vista en la casa de su padre.

### (R) RECEPTOR /TOTALIDAD

Esta pintura y *la playa de Sainte-Adresse* (Instituto de Arte de Chicago) fueron concebidos probablemente como un par. Son idénticos en tamaño, y el punto de vista difiere en sólo unos pocos metros. Sainte-Adresse, el suburbio de Le Havre, fue la casa del padre de Monet. Claude pasó el verano de 1867 con su padre y su tía Sophie Lecadre a costa de abandonar a su compañera, Camille Doncieux, y su hijo recién nacido, Jean. Esto fue porque Monet asistió al nacimiento de su hijo en París el 8 de agosto y regresó a Sainte-Adresse el 12 del mismo mes.



Claude Monet, (Regatta at Sainte-Adresse),1867

Óleo sobre lienzo, 75.2 x 101.6 cm.

Legado de William Church Osborn, 1951

Con los ejemplos anteriores, se observa cómo los elementos sociales se convierten, al mismo tiempo, en comunicativos para el espectador. Es decir, se plantea en el inicio de este capítulo a la teoría de la *Sociología del Arte* como un proceso cíclico debido a que se encuentran inmersas las sociedades formadas gracias a la comunicación y a la interacción producto de la convivencia entre individuos. Esto hará que se vean incluidos los elementos básicos del proceso de la comunicación según el modelo de Berlo y las funciones de Jacobson, de los cuales el individuo se irá apropiando.

Por ende, al existir interacción entre los individuos, a su vez, habrá un emisor, un canal, un código, un mensaje y un receptor, donde éste último activará desde la primera función planteada por Jacobson -emotiva- llegando hasta la última función -fática- no sin antes haber pasado por la conativa, expresiva o poética, referencial y metalingüística. Cada individuo activará la función con base en los elementos comunicativos brindados, lo cual hará que desarrolle ciertas inclinaciones hacia determinado grupos y organizaciones dentro de la sociedad, lo cual desemboca en la existencia de un condicionamiento social, analizado por la *Sociología del Arte*.

además se observa que la comunicación se encuentra relacionada con la organización social, tal como lo menciona Berlo, a través de tres puntos cruciales:

1. Los sistemas sociales se producen a través de la comunicación.
2. Una vez que se ha desarrollado un sistema social, éste determina la comunicación de sus miembros.
3. La comunicación influye en el sistema social, y éste, a su vez, influye en la comunicación.

Las tres premisas antes mencionadas engloban la premisa de que el arte es comunicación, los sistemas sociales, están conformados por individuos, los cuales deciden homogenizar o desplazar ciertos mensajes que no les sean empáticos para llegar a los objetivos deseados, por ende, los mensajes -elementos del proceso comunicativo- influyen en el tipo de formación social o de organización que se conjuntará.

### Capítulo 3. Impresionismo y Monet

#### Introducción

Dentro del primer y segundo capítulo hablamos sobre los conceptos de *comunicación*, *arte* y *sociedad*; cuál es su significado y, sobre todo, cómo se vinculan entre sí. Esto nos permite realizar una afirmación sobre la existencia de una relación constante entre los conceptos anteriormente mencionados.

Pero esta aseveración no estaría completa sin ejemplificar dicha relación existente y empalmar el binomio arte-sociedad mencionado por Umberto Eco, el cual hace que cada factor reaccione en función del otro, sin crear necesariamente una dependencia entre ellos. La causa, es la correspondencia del arte basada en función de los individuos que la llevan a cabo; a su vez, la sociedad implica, de igual manera, una interacción constante entre los seres humanos pertenecientes a ésta; lo cual nos lleva a que ambos conceptos utilicen a la comunicación como su instrumento de cohesión con base en el entendimiento de la información y, posteriormente, la comprensión de mensajes.

Ahora bien, el ejemplo al que esta investigación se a avocado para explicar la hipótesis planteada desde un principio, la cual se fundamenta en establecer que *la función social del arte tiene como finalidad la cohesión visual y valorativa de los individuos* será explicada con el Movimiento Impresionista.

Para entender el vínculo que intentamos explicar, es necesario definir qué es el movimiento Impresionista, cómo surge, cuáles son sus características únicas, quiénes son sus principales representantes y demás elementos, los cuales nos permitirán comprender por qué este movimiento pictórico representa la explicación del juicio plateado con anterioridad.

#### ***Impresionismo y Monet***

Para hablar del movimiento Impresionista, es necesario remontarnos no sólo un tiempo atrás sino a todo un siglo, esto es situarnos dentro de la época del siglo XVIII en el cual

yacían corrientes como el Romanticismo y, poco después, el Realismo, ésta última antecesora al Impresionismo.

Lugares del mundo como Venecia, España, Holanda, Inglaterra y Francia da, uno a uno, características que, posteriormente, se hicieron exclusivas del Impresionismo.

Ejemplo de ello, tenemos a la ciudad de Venecia aportando nombres como Giorgione (1477-1510), Tiziano (1485-1576), El Veronés (1528-1588) y Tintoreto (1518-1594), donde se le dio un gran peso al color dentro de la pintura renacentista, aunado a la importancia que se le comenzaba dar al paisaje. También, le otorgaban un poder a la luz y a los reflejos, elementos catapultados por el Impresionismo como característica principal; "...buscan con una factura libre, con toques visibles, traducir los reflejos luminosos y crear la ilusión de vida" comenta Maurice Serrullaz en su libro *El impresionismo*.<sup>53</sup>

Por su parte Greco, Velázquez y Goya aportan, desde España, la instantaneidad del momento preciso captado en el lienzo la obra, sin embargo, para la gran mayoría de los artistas de la época, era imprescindible realizar un boceto antes de hacer cualquier tipo de lienzo para tener la certeza de seguir las técnicas y parámetros "correctos".

Por su parte, Peter Paul Rubens (1577-1640), uno más adherido a este grupo, mantiene una línea misma retomado por Delacroix, quien fuera una de las influencias directas del movimiento Impresionista. Rubens quien también se aboca a tener como protagonista de sus obras al color y a la luz, destaca su técnica donde no utiliza el negro como los anteriores ejemplos citados, de ahí su importancia indirecta con el Impresionismo.

*Las tres gracias (hacia 1635)* de Rubens es uno de los trabajos donde se puede apreciar lo expuesto en el párrafo anterior, además de ser una de sus obras más reconocidas; "las figuras están inspiradas en la escultura clásica, visible en la intención de reproducir la frialdad del mármol en sus carnes. El ritmo circular y la elegante ondulación son características habituales en el artista, aspectos que se unen a las formas grandilocuentes y los colores".<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Maurice Serullaz. *El impresionismo*. Publicaciones Cruz. Publicaciones Cruz. México, 1992. P. 11.

<sup>54</sup> Museo Nacional del Prado, sin autor, citado en <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/las-tres-gracias/> consultado 19/10/10, 22:41 hrs.



Las tres Gracias, hacia 1635, Técnica Óleo, Soporte Tabla, Medidas 221 cm x 181 cm

Retomando la idea de tratar a los impresionistas como paisajistas, tenemos como antecesores a los artistas holandeses quienes le daban una gran carga a los escenarios al aire libre, pero estos artistas no se aventuraban a pintar desde el exterior, sino aún permanecían dentro de un estudio plasmando cómo sería el exterior.

El holandés Frans Hals retoma las ideas de Rubens, sin embargo, él comienza a dar un toque de volumen con sus pinceladas y una mejor utilización de la luz para resaltar la vestimenta de los protagonistas de sus obras, así es como introduce el uso de la técnica de la ley de los complementarios para la creación de sombras y los claroscuros.

Por su parte, Inglaterra con nombres como Constable, Bonington y Turner, de igual manera, dan un peso decisivo a los paisajes y al movimiento del viento, las ropas, la flora y los oleajes de las aguas encontrados en sus diversos lienzos; esta característica también sería retomada y cimentada dentro del Impresionismo.

Paralelamente en Francia, cuna de diversos movimientos artísticos, se acentúa una importancia suprema dentro del arte barroco en el siglo XVII, con Poussin (1554-1665) y con Claude Gelleé (1600-1682) quienes exaltan, dentro de sus obras, a la luz

como la causante de los reflejos y, al mismo tiempo, la creación de sombras dando mayor profundidad a los objetos contenidos en el mensaje visual.

“[Dentro de] sus admirables dibujos a la aguada, Claude Gellée recurre a una técnica simple y a una esquematización de las formas similares a las de los japoneses, cuya influencia sobre los impresionistas veremos más tarde.”<sup>55</sup>



**The Roman Campagna**, dated ca. 1639  
Claude Lorrain (Claude Gellée) (French, 1604/5?-1682)  
Oil on canvas 40 x 53 1/2 in. (101.6 x 135.9 cm)

Por su parte el impresionista Claude Monet, imita la técnica de los japoneses en cuanto a la luz, los colores, el tipo de pincelada y los temas plasmados en la obra del retrato de su esposa Camille Monet.

---

<sup>55</sup> Maurice Serullaz. *El impresionismo*. P. 17.



**Camille Monet en traje japonés, 1876.**  
Claude Monet

Lo anterior, ha sido un repaso por un siglo álgido pero constante en el surgimiento de nuevas técnicas para realizar obras artísticas, así vemos nuevas formas aportadas por cada artista mencionado quien daba un toque y un peso específico a un elemento determinado, donde el Impresionismo unificó, posteriormente, a todos estos elementos.

Pero a pesar de la introducción de nuevos elementos para realizar arte, los productores de ésta, seguían reproduciendo los mismos parámetros con el fin de que sus obras fueran incluidas y no fueran rechazadas por la Academia de las Bellas Artes, la cual era la máxima institución dentro de toda Europa para dictar las normas y reglas para definir al *arte* y cómo se hacía ésta.



Ahora la interrogante surge: en esencia, ¿qué es el movimiento impresionista?, ¿cómo surge específicamente? y ¿qué tipo de ruptura realiza dentro del ámbito artístico? Cuestionamientos que se trataran de responder a continuación.

### 3.1 ¿Qué es el movimiento impresionista?

Para hablar del responsable de originar una nueva corriente pictórica, en primera instancia podemos situarnos a mediados del siglo XIX, específicamente, aquí existe de manera directa una ruptura dentro del arte y al mismo tiempo una cohesión. Pero hablemos de los responsables directos de traer o de mostrar dichas influencias dentro de sus obras las cuales propiciaron un cambio en la manera de ver pero, sobre todo, de hacer arte.

En primer plano tenemos a Eugène Delacroix (1798-1863), ya mencionado anteriormente, él fue responsable de utilizar y catapultar la teoría de los colores complementarios, la cual establece de manera específica cómo es que al contraponer colores primarios éstos se unifican y hacen a su vez otro color secundario, el cual da reflejos, luz y a, al mismo tiempo, crea sombras, sin necesidad de la utilización de colores oscuros como el negro o el gris.



*Caza de leones*, hacia 1854, Óleo sobre lienzo, Alt. 86; Anch. 115 cm. París, Museo de Orsay  
Eugène Delacroix (1798-1863)

Construido a partir de tres colores primarios: azul, rojo, amarillo, donde dominan los colores cálidos. La armonía de los colores de la obra definitiva

hizo escribir a Baudelaire: "Nunca más bellos colores, más intensos, penetraron hasta el alma por el canal de los ojos".<sup>56</sup>

La *ley de los complementarios*, utilizada por los impresionistas, establece que cada color primario –rojo, amarillo y azul- colorea con su complementario el espacio definido. Esta ley permite, mientras más se aproximen los complementarios, producir una incesante luminosidad la cual no podría establecerse mediante el uso de algún otro color específico, sin embargo, si los complementarios se acercan demasiado, hasta mezclarse, la luminosidad se rompe y forman tonos grisáceos, como ejemplo tenemos la obra *la Caza de los leones* (hacia 1854) de Eugène Delacroix.

Dicha *ley de los complementarios* ayuda a mantener la forma estructurada de una pieza impresionista, es decir, se le da un soporte teórico donde los colores, no sólo provengan de la realidad, sino también de leyes avaladas por la ciencia. Lo anterior, otorga más valor a la obra, gracias al aporte científico de comprobación, gracias a esta *ley de los complementarios* tangible en las obras impresionistas.

Por su parte, Jean-Baptiste- Camille Corot (1796-1875) comienza con su técnica de plasmar paisajes, refleja también, como técnica específica, aquella donde las líneas y contornos no existen, donde la luz se difumina entre los objetos plasmados con texturas aterciopeladas en tonos claros, característica posicionada posteriormente por el impresionismo.

---

<sup>56</sup> Véase Museo D'Orsay, sin autor, citado en [http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/busqueda/commentaire.html?no\\_cache=1&zoom=1&tx\\_damzoom\\_pi1%5BshowUid%5D=2460](http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/busqueda/commentaire.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=2460) consultado 20/11/10, 00:23 hrs.



Camille Corot (1796-1875) *Un artiste passant dans un chaos de rochers* Vers 1829-1830. Óleo sobre papel montado sobre lienzo. H. 32 ; L. 40 cm Neuchâtel, musée d'Art et d'Histoire Legs Yvan et Hélène Amez-Droz © Musée d'Art et d'Histoire de Neuchâtel

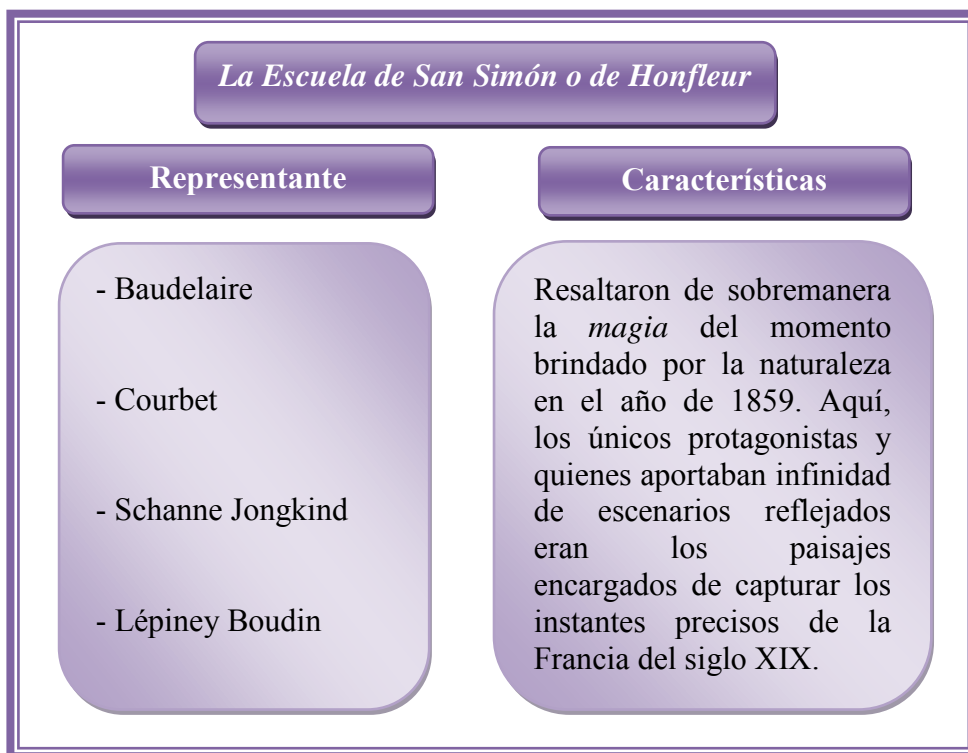
Con esta misma técnica y, de igual manera, tenemos a Charles Francois Daubigny (1817-1878), Narciso Díaz (1807-1876) y a Gustave Coubert (1819-1877), quienes fueron grandes influencias directas de los futuros impresionistas. Coubert fue uno de los grandes artistas. Antes de preocuparse por la luz para plasmarla delicadamente, él se centra en la intensidad proyectada en sus obras, así aborda la luz como el protagonista célebre de cada lienzo elaborado.

Ya con estas influencias de cada uno de los artistas mencionados, se desarrollaron dos movimientos antecesores y padres del impresionismo, cada uno de ellos, por separado, se preocupó específicamente en dos rubros que hicieron del movimiento impresionista su principal esencia.

En primer plano tenemos a la *Escuela de San Simón o de Honfleur*, esto por la región en donde se situaban, mayoritariamente, los artistas pertenecientes a dicha escuela. Esta corriente se centraba en darle especial atención a la atmósfera, es decir, por primera vez todo un grupo de artistas procrearían sus obras al aire libre, esto era en gran medida significativo, debido a situar al estudio, anteriormente, como el lugar preponderante para la creación de las obras.

Aquí vemos el origen de la *instantaneidad* de una obra, en otras palabras, surge ese instante preciso, único e irrepetible plasmado por el artista, donde encontrará

múltiples elementos como la luz solar, el viento, el oleaje, la flora y los futuros protagonistas de sus lienzos, quienes formarán un paisaje único.



Paralelamente al desarrollo de la Escuela de San Simón, está la segunda escuela a partir de la cual el impresionismo obtuviera su característica acerca de realizar los objetos con ayuda de la luz para propiciar ciertas sensaciones y reacciones en su espectador, por ende, esta corriente lleva por nombre *la Escuela de Provenza*: los pintores de la luz.



Partiendo de la idea del Impresionismo, el cual es posterior al Realismo y al Romanticismo, Courbet desarrolló un gran papel dentro del Realismo, seguido muy de cerca por Guigou quien retomó uno de los eslabones principales en la obra de Courbet, “su pintura es luminosa, con tonalidades claras, pero sus sombras quedan con frecuencia vigorosamente contrastadas y oscuras; practicó un técnica empastada, a veces, <grumosa>, retomada más tarde por los impresionistas.”<sup>57</sup>

Bazille, quien fuera amigo de Monet, retomó algunas sugerencias que éste último le dio en cuanto a la elaboración de paisajes, con su gran obra *Reunión de familia* (1867), Frédéric Bazille es reconocido por su lienzo realizado completamente al aire libre y de los reflejos luminosos plasmados en la obra.



Frédéric Bazille (1841-1870) *Reunión de familia* también llamado *Retratos de familia* 1867 Óleo sobre lienzo Alt. 152; Anch. 230 cm. Paris, musée d'Orsay adquirido con la participación de Marc Bazille, hermano del artista, 1905 © RMN (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

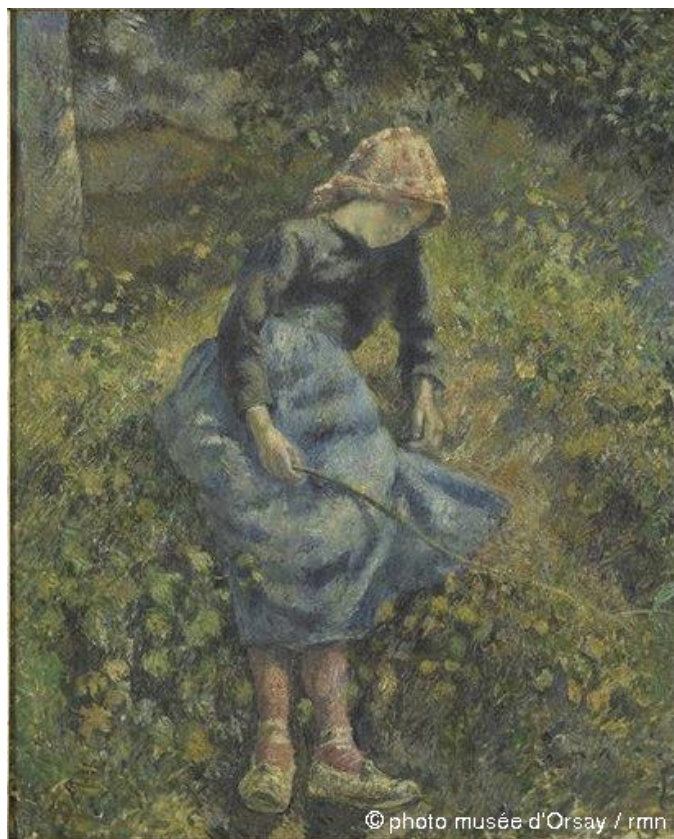
Ya instaladas estas dos escuelas, el grupo de jóvenes quienes las encabezaban estuvieron en contacto entre sí, reconociendo el trabajo de cada uno con sus similares, esto permite ver a muchos de ellos no sólo convertirse en colegas, debido a las semejanzas de las técnicas utilizadas en sus trabajos, sino, además, contaban con amistades las cuales les permitían dar a conocer sus trabajos y, por ende, en unificar la nueva concepción de hacer arte.

La idea principal era realizar obras artísticas con una técnica fuera de los patrones de la Academia de las Bellas Artes en París, es decir, trataban de utilizar una

---

<sup>57</sup> Maurice Serullaz. P. 25.

técnica pictórica “rebelde” para algunos críticos y estudiosos del arte; realizar los trabajos en condiciones donde los románticos, ni siquiera los realistas, imaginaban: ¿pintar al aire libre, resaltando la luz y los reflejos del instante observado, aunado la nula utilización del negro y pinceladas sin aparente sentido?



Camille Pissarro *La bergère* en 1881. Óleo sobre lienzo. H. 0.81 ; L. 0.647 musée d'Orsay, Paris, France ©photo musée d'Orsay / rmn

Uno de los espacios con mayor trascendencia fue *El Salón*, lugar donde se exponían obras de diversos artistas, en su mayoría integrado por los miembros de las Escuelas de Honfleur y de Provenza. Ellos se encargaron de establecer las pautas para desarrollar al Impresionismo como un nuevo movimiento.

Las diversas manifestaciones del contexto fueron homogenizando a este grupo selecto el cual inició una ruptura en el arte común. Así, el Impresionismo se definió como “...una escuela de pintura [desarrollada] en Francia durante la segunda mitad del siglo XIX. Muestra un sistema de pintura que consiste en expresar pura y simplemente la impresión tal como ésta se sintió materialmente”.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> *Ibíd*em P. 3.

La técnica impresionista se basa en plasmar la luz natural mediante los colores claros, siempre, perpetuando el momento de reflejos expresados por la realidad del instante plasmado.

Reconocidos por Francisco Calvo Serraller como impresionistas durante toda su vida a Claude Monet (1840-1926), Camille Pissarro (1830-1903) y Alfred Sisley (1839-1899) realizaron, uno a uno, obras que serían catalogadas como impresionistas por la técnica utilizada en ellas; donde su valor en el mercado se incrementaría poco a poco de manera considerable hasta llegar a ser piezas codiciadas por los conocedores del arte.



Alfred Sisley *Vue du canal Saint-Martin* en 1870. Óleo sobre lienzo. H. 0.5 ; L. 0.65 musée d'Orsay, Paris, France ©photo musée d'Orsay.

Sus colegas como Edgar Degas, Pierre-Auguste Renoir, Paul Cézanne y Frédéric Bazille, quienes también captaron la atención de las élites de Europa central, tuvieron algunas obras impresionistas, las cuales compartían ciertas técnicas, antes mencionadas, pero aún así no se consideran impresionistas puros.

Partiendo de lo anterior, artistas como Degas, Renoir, Cézanne, Bazille, entre otros, sólo tuvieron etapas donde sus obras contaban con las especificaciones exclusivamente utilizadas por los impresionistas, de tal forma, estos artistas no son

catalogados como parte de dicho movimiento pictórico, sino como pintores circunstanciales del impresionismo.

A continuación se muestra un ejemplo de las obras impresionistas de los artistas citados en el párrafo anterior:

***Edgar Degas***



**The Dance Class, 1874**

Oil on canvas

32 3/4 x 30 1/4 in. (83.2 x 76.8 cm)

Bequest of Mrs. Harry Payne Bingham, 1986 (1987.47.1)

La clase de baile se exhibió en 1876 en la exposición impresionista segundo. El tema de la obra es una clase de baile realizado por el famoso maestro de ballet de Jules Perrot.



*Pierre-Auguste Renoir*



**Femme cueillant des fleurs (Mujer recogiendo flores)**

El cuadro que representa a Camille Monet, primera esposa de Claude Monet, amigo de Renoir. El período impresionista de Renoir dura entre 1870 y 1883, lapso en el que pinta gran cantidad de paisajes, pero sus obras más características tiene por tema la vida social urbana.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Diario The Guardian, sin autor, citado en <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/mar/06/claude-monet-impressionism-renoir>

*Paul Cézanne*



**La casa del ahorcado, Auvers- sur-Oise, 1873.** Óleo sobre lienzo. Alt. 55; Anch. 66 cm. París, Museo de Orsay. Legado del conde Isaac de Camondo, 1911.

*La casa del ahorcado* es uno de los tres lienzos que Cézanne presenta en la primera exposición impresionista de 1874. La influencia de su amigo Camille Pissarro, con el que trabaja regularmente en la región de Pontoise y de Auvers-sur-Oise, está muy presente. En sus obras de juventud, Cézanne adoptó los colores claros y la pincelada fragmentada de los impresionistas. También cambió los temas dramáticos o literarios por un tema simple e, incluso, banal. Pero, pese a ser una obra impresionista, *La casa del ahorcado* revela un impresionismo muy personal, revisado por Cézanne.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> Museo D'Orsay, sin autor, citado en [http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/busqueda/commentaire.html?no\\_cache=1&zoom=1&tx\\_damzoom\\_pi1%5BshowUId%5D=1865](http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/busqueda/commentaire.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUId%5D=1865) consultado 12/12/11, 14:05hrs.

## Frederic Bazille



*La ambulancia improvisada*, 1865. Óleo sobre lienzo. Anch. 47; Alt. 62 cm. París, Museo de Orsay<sup>61</sup>

Bazille, cuya obra se sitúa entre el realismo de Courbet y el impresionismo incipiente, informa del acontecimiento sin concesión. En el desorden de la cama, se distingue claramente la herida enrojecida en la tibia de Monet, mientras que su rostro comunica el agobio de estar inmovilizado de este modo. La intimidad de la escena demuestra los vínculos de amistad que unen a ambos hombres.

Resumiendo, el impresionismo destaca la forma de pintar sensaciones mediante el color, percibir la textura, contemplar el paso del tiempo y observar la existencia la naturaleza como el viento, el agua, las flores, los árboles y, sobre todo, la naturalidad del hombre en su estado más puro: su vida cotidiana.

A pesar de la expresividad y sensatez del momento plasmado por los impresionistas en sus obras, se observó al pintor no sólo como alguien improvisado en la materia, sino también se vio al pintor como teórico, aquel personaje recurrente a

---

<sup>61</sup> Museo D'Orsay, sin autor, citado en [http://www.musee-orsay.fr/es/coleccion/obras-comentadas/pintura/commentaire\\_id/la-ambulancia-improvisada-20414.html?tx\\_commentaire\\_pi1%5BpidLi%5D=509&tx\\_commentaire\\_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=e52a328505](http://www.musee-orsay.fr/es/coleccion/obras-comentadas/pintura/commentaire_id/la-ambulancia-improvisada-20414.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=e52a328505) consultado 12/12/11, 14:15hrs.

utilizar la razón y las leyes de la física, las cuales coadyuvaran a preponderar los reflejos luminosos buscados constantemente entre la mezcla de colores observables en los mensajes visuales.

Otro punto destacable de las pinturas impresionistas, lo vemos dentro de su estructura, ésta mantiene en sus colores una óptica libre, es decir, mediante el uso y la posición de los colores utilizados, permite al ojo humano establecer por sí solo ciertas mezclas, colores, luminosidades y sombras, las cuales el autor de la obra no plasmó generalmente de manera directa o intencional. Esto ayuda a darle una fuerza extra a la obra y una luminosidad innata, independientemente, de la luminosidad propia del color utilizado.

Lo anterior permite, de manera múltiple, ser partícipe de un juego óptico totalmente innovador para el proceso artístico de cambio y transición presente a mediados del siglo XIX, el cual encantó a académicos, coleccionistas, colegas, esferas de la política, economía y, por supuesto, a la sociedad, quienes al verse reflejados en las obras de Monet, Pissarro y Sisley coadyuvaron el rápido aumento de la popularidad del Impresionismo en Europa y en el mundo.

Al tener un movimiento pictórico transformador del mundo del arte y a un grupo de creadores afiliados a dicho movimiento, se visualizó al arte como un instrumento de acción social, en otras palabras, se muestra una ruptura de las estructuras organizacionales-sociales donde el mensaje se constituía de manera distinta.

La problemática establecida era el desgaste del modelo dentro de la dinámica social del siglo XIX, donde se buscaba algo más para comunicar teniendo en consecuencia la producción de un nuevo mensaje y, el establecimiento de un nuevo instrumento social a partir de la esfera del arte, donde este nuevo mensaje comunicativo diera paso a una cohesión de individuos con los mismos objetivos de creación para un mensaje visual.

### 3.2 Contexto crítico

La Revolución Industrial consistió, especialmente, en el paso de la agricultura a la industria y los servicios, y condujo a un rápido crecimiento de la producción, la población y la urbanización. Como su nombre lo indica la Revolución Industrial junto con su antecesora –la Revolución Agrícola- cambiaron radicalmente la historia de la humanidad, ampliando en un grado significativo la capacidad productiva del hombre,

incrementando a su paso el número de la población donde comenzaban a originarse dichas revoluciones.

Estas revoluciones, sostenía Carlo Cipolla, “[mantuvieron] el rompimiento del hombre de las cavernas y los constructores de las pirámides ante el moderno operario de las usinas energéticas”.<sup>62</sup>

Lo anterior propició un cambio en la manera de concebir la realidad, es decir, se introdujeron nuevas formas en la estructura y organización social, lo cual permitió un mejoramiento de la calidad de vida por medio del avance tecnológico. Sin embargo, este aumento de la calidad de vida sólo fue para algunos sectores de la población, ya que, de igual manera se acentuaron las diferencias sociales entre los diversos grupos sociales.

La diferencia social que se acrecentó propicia el surgimiento de nuevos grupos sociales quienes buscaban formas de identificarse con el proceso de transición que se vivió alrededor del mundo.

Con el *boom* de la Revolución Industrial, no sólo Francia, sino el mundo entero se transformó en un espacio donde la tecnología era el protagonista para el desarrollo de las naciones, sobre todo, para las ciudades de Europa central y América del Norte, ahí comenzaron los orígenes de las grandes ciudades, las grandes corporaciones y nuevos grupos sociales.

Uno de los grupos sociales que más hizo público su sentimiento de transición mediante sus mensajes visuales fue el de los artistas de todo tipo, sin embargo, nos centraremos en la relación del progreso con la corriente pictórica impresionista.

Los nuevos mensajes visuales provenientes del Impresionismo propiciaron el surgimiento de nuevas organizaciones, es decir, una innovadora forma de pensar, ejemplo de ello, son las obras presentadas durante esta investigación, esto lo percibimos al observar cómo se realizaban dichas obras impresionistas.

En la siguiente obra de Claude Monet, podemos apreciar además del paisaje y las técnicas utilizadas para realizar el cuadro, los elementos de progreso, como las canoas, la carreta, los caballos atados y cargados de bultos, así como la vestimenta del sujeto que se puede visualizar.

---

<sup>62</sup> Carlo Cipolla, *The Economic History of World Population*, Penguin Books, 1962, pp. 29-30. Sobre la revolución industrial considerada como "La Gran Discontinuidad de la Historia", cf. R. M. Hartwell, *The Industrial Revolution and Economic Growth*, Londres, 1971, cap. 3.



**La Pointe de la Hève at Low Tide (1865)**

Oil on canvas 35-1/2 x 59-1/4 in. (90.2 x 150.5 cm) Claude Monet.

Museum, Texas

El impresionismo se desarrolló como un movimiento dentro de una etapa álgida en la historia mundial, partiendo con la revolución industrial, llegó el surgimiento de nuevas tecnologías y, por ende, nuevas maneras de concebir la vida. Lo anterior, nos propone la idea de que este movimiento pictórico inicia con una nueva etapa de ruptura y, a la vez, de cohesión *artística-social*.

Lo anterior se hará a través del proceso comunicativo que el artista establecerá por medio de su obra lo cual favorecerá el surgimiento, reproducción, extinción y regeneración de los diversos rubros emergentes en las múltiples sociedades.

Dentro de este proceso el cual involucra a la comunicación y al arte, tenemos un factor fundamental llamado interacción, el cual será el vínculo entre los dos conceptos mencionados anteriormente y quien proporcionará el estímulo de vinculación o rompimiento entre los seres humanos que socialice.

### 3.2.1 Bibliografía de Claude Monet

Durante más de sesenta años Claude Monet pinta sin descanso, construyendo una obra que encarna todo el genio de la segunda mitad del siglo XIX. Tras comienzos radicados bajo el signo del realismo de los años 1860, sus cuadros revelan la expresión más pura

del impresionismo, antes de inventar, mediante una mirada cada vez más agudizada, y luego por una libertad y un lirismo cada vez más marcados, toda una parte del arte del siglo XX.

Oscar Claude Monet nace el 14 de noviembre de 1840, su familia procedente de la capital parisina, incita al pequeño Claude a mantenerse dentro de varias actividades del colegio, una de ellas gramática, la cual le ayudó a ir desarrollando su sentido artístico mediante el lenguaje escrito. Además mantenía una educación un tanto liberal debido a las normas del liceo donde se encontraba estudiando eran un tanto avanzadas, por ejemplo, prohibir estrictamente cualquier tipo de castigo corporal, era inaudito que se encontrará en un colegio de esta época.

Claude Monet, líder de los impresionistas, pasó su infancia en la localidad francesa de El Havre, donde comenzó a pintar paisajes de la costa normanda junto a Eugène Boudin y Johann Jongkind. Tras un breve periodo de aprendizaje en la Académie Suisse de París, se dedicó a la pintura al aire libre de forma autodidacta, intentando estudiar los efectos de la luz y el tiempo sobre la naturaleza.



**A Farmyard In Normandy, 1863.** Óleo sobre lienzo, 64,8 x 81,3. Claude Monet. Private collection.

Para enero de 1857 el niño Monet se encuentra con un nuevo hallazgo, sus primeros intentos para vender sus obras, esto fue vendiendo caricaturas las cuales realizaba en sus horas dentro del liceo, poco a poco, comenzó a ofrecerlas con sus compañeros de colegio de diez y veinte francos.

Años más tarde comienza su camino por el arte, rubro donde se quedaría de por vida, para 1859 frecuenta la academia de Suiza donde se dio a conocer, además encontró a colegas con quienes compartía su gusto por la pintura mediante nuevas e innovadoras técnicas.

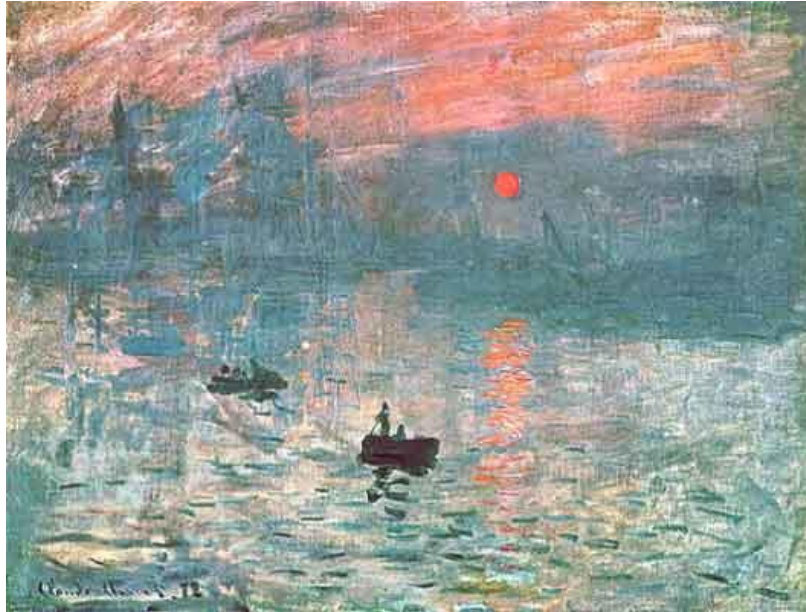
Todos los géneros abarcados por Monet están representados: paisaje, bodegón, retrato y cuadro de figuras -véase pinturas al final de este capítulo-. Primero hace hincapié en la importancia de los lugares, su arraigo a la tierra y una cierta idea de Francia en plena transformación. Alrededor de las espectaculares series de los *Almieres*, de los *Álamos* y de las *Catedrales*, la exposición revela después los métodos y estrategias artísticas del pintor. Simultáneamente, sus temas esenciales como la repetición, la memoria y la cuestión del decorado, aportan un enfoque inédito sobre Monet que, a lo largo de toda su vida, reitera, amplifica y profundiza sus primeras intuiciones.<sup>63</sup>

Fueron él y Auguste Renoir quienes primero utilizaron la pincelada suelta propia del impresionismo. Su obra, *Impresión, amanecer* (París, Musée Marmottan Monet) presentada en la *Primera Exposición Impresionista* de 1874, sería la que daría nombre a este estilo. Después de vivir en Londres y en Holanda durante la guerra franco-prusiana, Monet volvería a Francia en 1872, instalándose con su familia en Argenteuil hasta 1878. Durante esos años, esa localidad a orillas del Sena se convirtió en una especie de centro del impresionismo, en donde trabajaban, además de Monet, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Pierre- Auguste Renoir y Édouard Manet, entre otros.

---

<sup>63</sup> Véase Museo D'Orsay, sin autor, citado en [http://www.musee-orsay.fr/es/eventos/exposiciones/external/exposiciones/article/claude-monet-1840-1926-25698.html?no\\_cache=1](http://www.musee-orsay.fr/es/eventos/exposiciones/external/exposiciones/article/claude-monet-1840-1926-25698.html?no_cache=1) consultado 19/11/10, 24:00 hrs.





**Impresión: Sol naciente, 1874**

Claude Monet. París, Musée Marmottan.

De 1878 a 1881 residió junto a su mujer Camille y sus hijos en Vétheuil, donde moriría su mujer. En esta población, mucho más tranquila y rural que Argenteuil, Monet desarrolló una enorme productividad y, a diferencia de su etapa anterior, se centró en la belleza de la naturaleza y en la captación de paisajes solitarios sin ninguna evidencia de vida humana. Fue allí donde comenzó a pintar sus series en las que repetía temas similares bajo condiciones atmosféricas cambiantes.

En 1883, se recluyó en Giverny, al noroeste de París, junto a Alice Hoschedé (mujer del coleccionista de arte impresionista, Ernest Hoschedé que, tras la muerte de éste en 1891, se convertiría en su esposa) y los hijos de ambos, donde juntos pasaron el resto de su vida. Desde allí realizó viajes a Normandía, la costa mediterránea, Inglaterra, Noruega o Italia

En la década de los noventa, comenzó su dedicación a la jardinería en su casa de Giverny. Según iba ampliando su jardín, éste se fue convirtiendo en tema central de sus pinturas. Así surgió la serie de las *Nymphéas*, en la que repitió sistemáticamente el motivo de su estanque de nenúfares. En esos años, sus pinceladas se hicieron todavía más sueltas y libres, acercándose a la pintura abstracta.<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> Véase Museo Thyssen-Bornemisza, sin autor, citado en [http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha\\_artista/412](http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha_artista/412) consultado 17/05/11, 14:30 hrs.



Claude Monet. **El estanque de los nenúfares**, también conocido como **Los nenúfares blancos**, 1899.



Claude Monet. *Ninfeas azules*, entre 1916 y 1919  
Óleo sobre lienzo. Alt. 200; Anch. 200 cm.  
París, Museo D' Orsay

### 3.2.2 Obra plástica

Claude Monet fue una figura clave en el movimiento impresionista, transformó la pintura francesa en la segunda mitad del siglo XIX. A lo largo de su larga carrera, Monet se muestra constantemente las actividades del paisaje y de ocio de París y sus alrededores, así como la costa de Normandía. Él abrió el camino al modernismo del siglo XX mediante el desarrollo de un estilo único que trató de plasmar en el lienzo el acto mismo de percibir la naturaleza.<sup>65</sup>

Monet es considerado el máximo exponente del impresionismo porque desde que inició su carrera se dedicó a profundizar sobre las técnicas que más tarde los hicieron sobresalir entre sus compañeros y, a su vez, lo que hizo el surgimiento de un nuevo movimiento.

De ahí tenemos que Claude Monet dio pie a la existencia del Impresionismo y no al revés, pinturas texturizadas, al aire libre, con juegos de luz y sombra y sin la utilización del negro ni de la línea es como Monet homogeniza todo lo anterior dentro de todas sus obras de ahí que se le considere el padre de dicha corriente pictórica.



Landscape: The Parc Monceau, 1876}

Oil on canvas, 23 1/2 x 32 1/2 in. (59.7 x 82.6 cm). **Claude Monet**

---

<sup>65</sup> Véase Museo Metropolitano de Nueva York, sin autor, citado en [http://www.metmuseum.org/toah/hd/cmon/hd\\_cmon.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/cmon/hd_cmon.htm) consultado 20/10/10, 22:00 hrs.

Lo anterior hizo que varios colegas de Monet criticarán su trabajo y lo desdeñaran como si no fuera arte lo que se reflejaban en sus lienzos. Sin embargo, estas mismas obras, a su vez, propiciaron que algunos artistas independientes mostraran similitudes e interés con Monet en cuanto a la forma de trabajar como las pinceladas cortas y rotas transmitiendo escasas formas, colores puros sin mezclar, y un énfasis en los efectos de la luz. En lugar de neutro blanco, grises y negros, a menudo impresionistas prestados sombras y luces de color.<sup>66</sup>

Las obras impresionistas pertenecen, mayormente, a tres destacadas colecciones privadas, las de Charles R. Lachman (socio fundador de la empresa de cosméticos Revlon) y dos parejas de filántropos estadounidenses: Paul y Mary Haas, y Herbert y Nell Singer.<sup>67</sup>

La colección de Paul y Mary Haas (Texas, EEUU), reunida como la de Lachman a mediados del siglo pasado, incluye obras de Cézanne, como 'Entrée de ferme, rue Rémy, à Auvers-sur-Oise' (1873), que perteneció a su amigo y mentor Pissarro donde su valor estimado es hasta casi 3 millones de euros, 'Eglise de Véheuil', de Monet con un costo de 1,5 millones o Sisley: 'Le Loing à Moret en été', de 1891 de 2,6 millones de euros.

El valor calculado de los cuadros impresionistas en palabras de una afamada casa de subastas Sotheby's es más de 150 millones de euros. Así, es como el valor de algunas de los obras de Renoir como 'Les Deux Soeurs', tiene un valor estimado entre 9 y 12 millones de euros, y del 'fauve' Vlaminck, como 'Symphonie en couleurs (Fleurs)', de 1905, con un valor que oscila entre 2,2 y 5,5 millones de euros.



**Pierre-Auguste Renoir. Les deux sœurs.**

---

<sup>66</sup> Véase Museo Metropolitano de Nueva York, sin autor, citado en [http://www.metmuseum.org/toah/hd/imml/hd\\_imml.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/imml/hd_imml.htm) consultado 20/10/10, 22:00 hrs.

<sup>67</sup> Véase <http://www.20minutos.es/noticia/189729/0/subasta/historica/londres/> consultado 18/10/10 15:00 hrs.

'Trois danseuses jupes violettes', pastel de Degas (1898), el artista muestra su interés por el mundo del teatro y la danza, que le sirvieron de continua fuente de inspiración. Característico de sus últimos pasteles, este cuadro representa un alejamiento de lo puramente lineal y un renovado interés en el colorido.

**Con respecto a Monet su obra** titulada 'Maison du Jardinier' o 'Bordighera, la Méditerranée', parte de un grupo de cuadros que se pintaron en Italia, está valorada entre 3,7 y 5,2 millones de euros.

Pintada una década más tarde, en 1894, 'Ferme en Bretagne II', de Paul Gauguin (3,7 a 5,2 millones de euros), es un tipo de paisaje muy distinto del explorado por Monet y que refleja la fascinación de aquél por todo lo primitivo.

Algunas otras obras de Claude Monet son,



**View At Rouelles, Le Havre. Óleo sobre lienzo. 1858**

Claude Monet. Private collection.



Claude Monet. **A Corner of the Studio. 1861.** Óleo sobre lienzo.  
H. 1.8; L. 1.3. Musée d'Orsay, Paris.



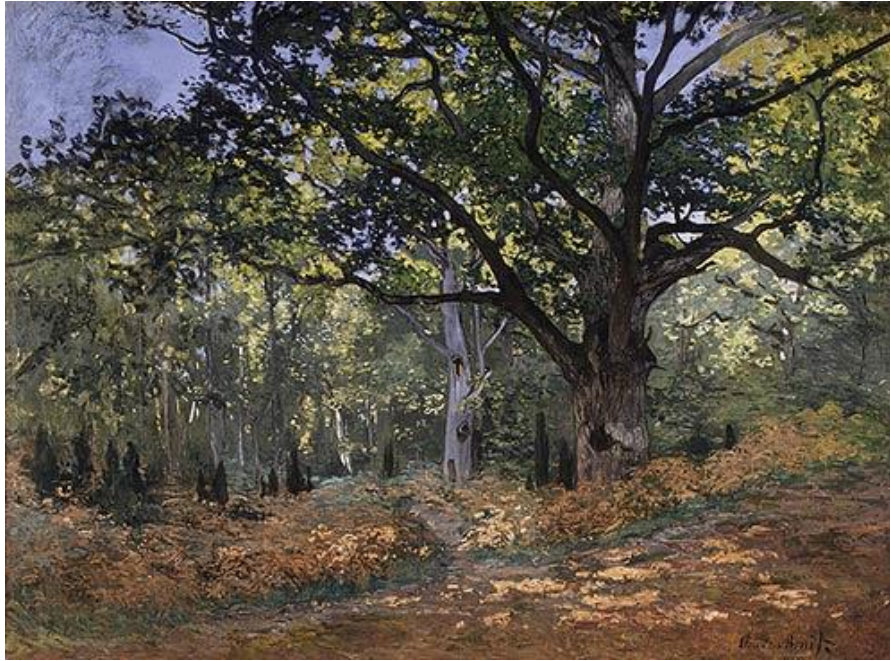
*Nature morte au faisán* vers 1861 huile sur toile H. 0.76 ; L. 0.625 musée des Beaux-Arts, Rouen, France



*Trophée de chasse* en 1862 huile sur toile H. 1.04 ; L. 0.75 musée Fabre, Montpellier, France



Claude Monet *Nature morte : le quartier de viande* 1864 huile sur toile H. 0.24 ; L. 0.33 musée d'Orsay, Paris, France



**The Bodmer Oak, Fontainebleau Forest, 1865**

Claude Monet

Oil on canvas

37 7/8 x 50 7/8 in. (96.2 x 129.2 cm)

Signed (lower right): Claude Monet.

Gift of Sam Salz and Bequest of Julia W. Emmons, by exchange, 1964 (64.210)



Claude Monet *Le pavé de Chaillyvers* 1865 huile sur toile H. 0.435 ; L. 0.593 musée d'Orsay, Paris, France

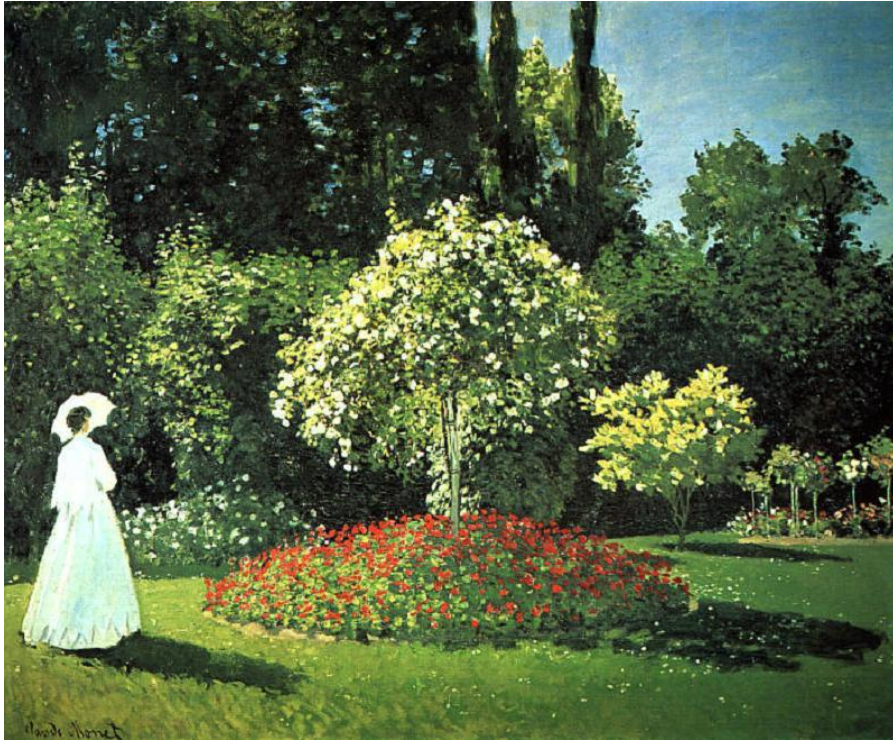




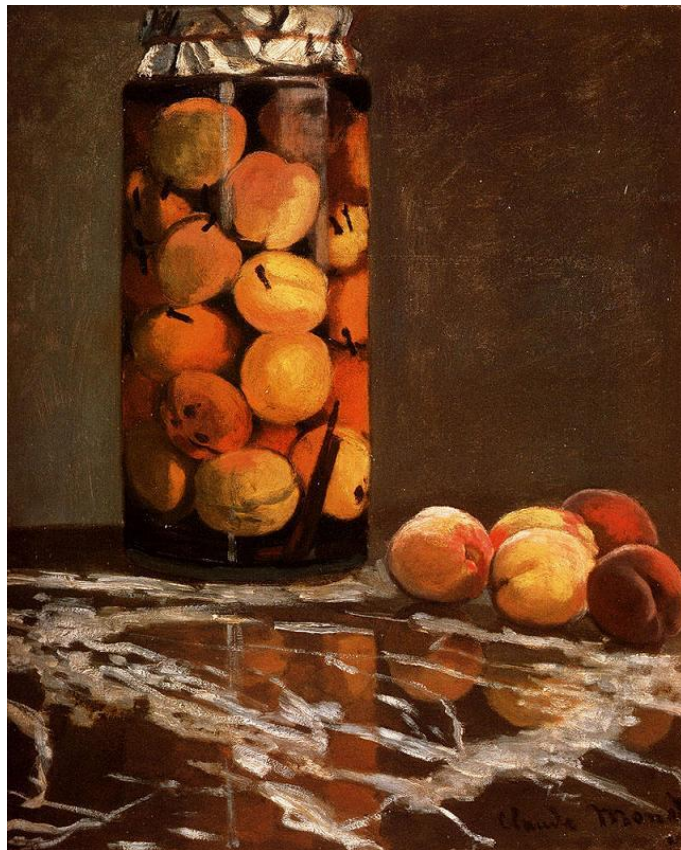
**Mujeres en el jardín, hacia 1866.**  
Claude Monet  
Oil on canvas; 10 1/16 x 8 1/16 in. (25.5 x 20.5 cm)  
Musée d'Orsay, Paris



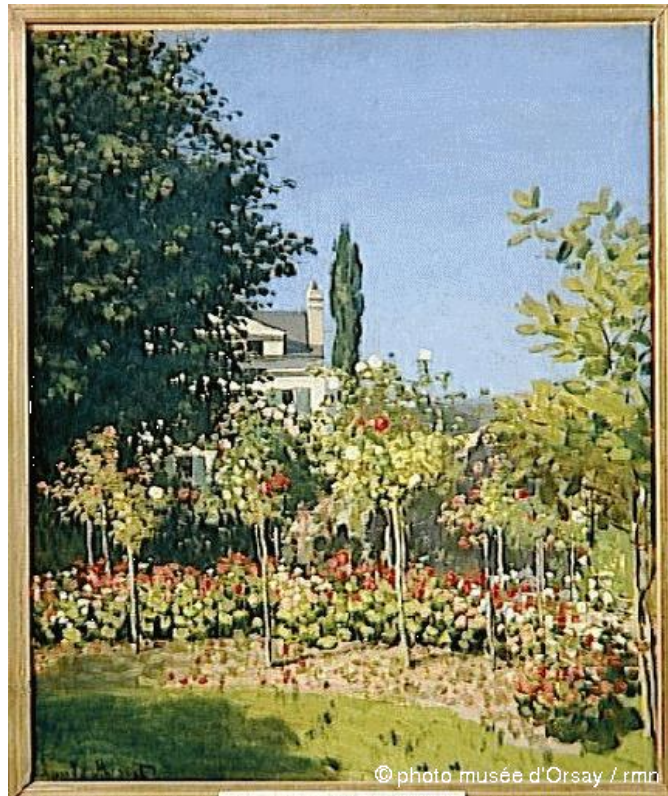
**Woman In A Green Dress (Mujer en un vestido verde).** 1866. Óleo sobre tela. Claude Monet.  
Private collection.



**Jeanne-Marguerite Lecadre in the Garden.** Oil on canvas, 1866. Claude Monet Hermitage, St Petersburg.



**Tarro de melocotones.** 1866. Óleo sobre tela, 55,5 x 46 cm. Claude Monet Private collection.



Claude Monet *Jardin en fleurs, à Sainte-Adresse* vers 1866 huile sur toile H. 0.648 ; L. 0.538 musée Fabre, Montpellier, France



**Jardín en Sainte-Adresse, 1867**  
 Claude Monet  
 Oil on canvas  
 38 5/8 x 51 1/8 in. (98.1 x 129.9 cm)  
 Signed (lower right): Claude Monet  
 Nueva York, Metropolitan



Quai de Louvre, c. 1867. Claude Monet  
Colección particular.



La charrette. Route sous la neige à Honfleur vers 1867 huile sur toile H. 0.65 ; L. 0.93 musée d'Orsay, Paris, France



**Retrato de Madame Louis Joachim Gaudibert.** 1868. Óleo sobre tela. Claude Monet



Claude Monet *Grosse mer à Etretat* entre 1868 et 1869 huile sur toile H. 0.662 ; L. 1.305 musée d'Orsay, Paris, France



*La pie* entre 1868 et 1869 huile sur toile H. 0.89 ; L. 1.3 musée d'Orsay, Paris, France



**Le Grenouillère. 1869.** Óleo sobre lienzo. (74.6 x 99.7 cm) Claude Monet. The Metropolitan Museum of Art. New York. USA.



**Bathing at La Grenouillere. 1869.**  
Oil on white primed canvas. 73 x 92 cm. Claude Monet



*Neige au soleil couchant* en 1869 huile sur toile H. 0.434 ; L. 0.653 musée des Beaux-Arts, Rouen, France

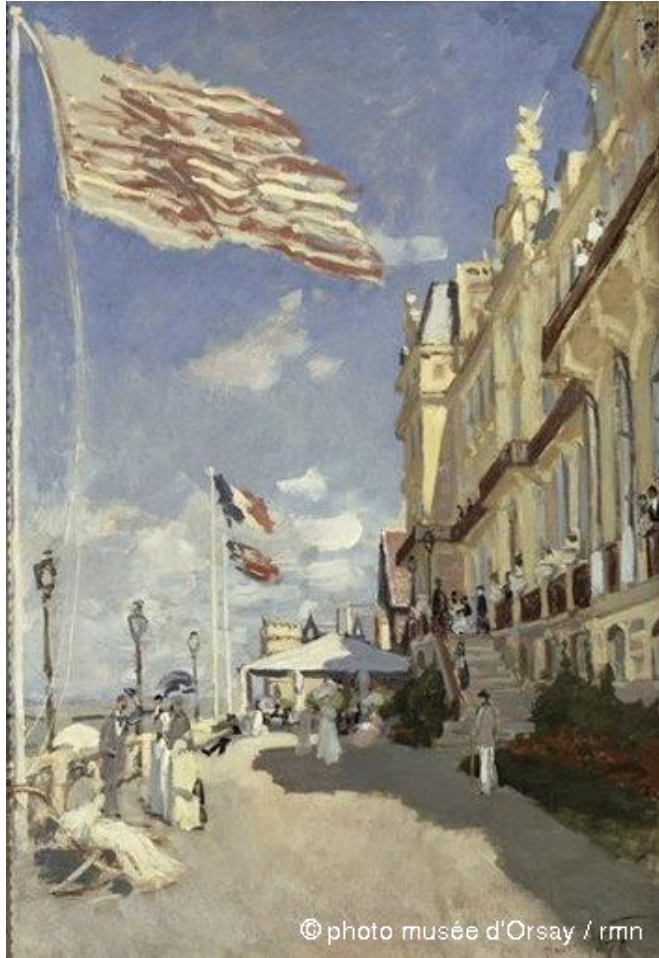


**El embarcadero en Le Havre, el mal tiempo .** Óleo sobre tela. 1870. Claude Monet. Private collection.



*Train dans la campagne* vers 1870 huile sur toile H. 0.5 ; L. 0.653 musée d'Orsay, Paris, France





© photo musée d'Orsay / rmin

*Hôtel des Roches Noires. Trouville en 1870* huile sur toile H. 0.81 ; L. 0.58 musée d'Orsay, Paris, France



**El Támesis y las Casas del Parlamento, 1870-71.** Óleo sobre tela. Claude Monet



**Molino en Zaandam, 1871**  
Claude Monet  
Colección privada



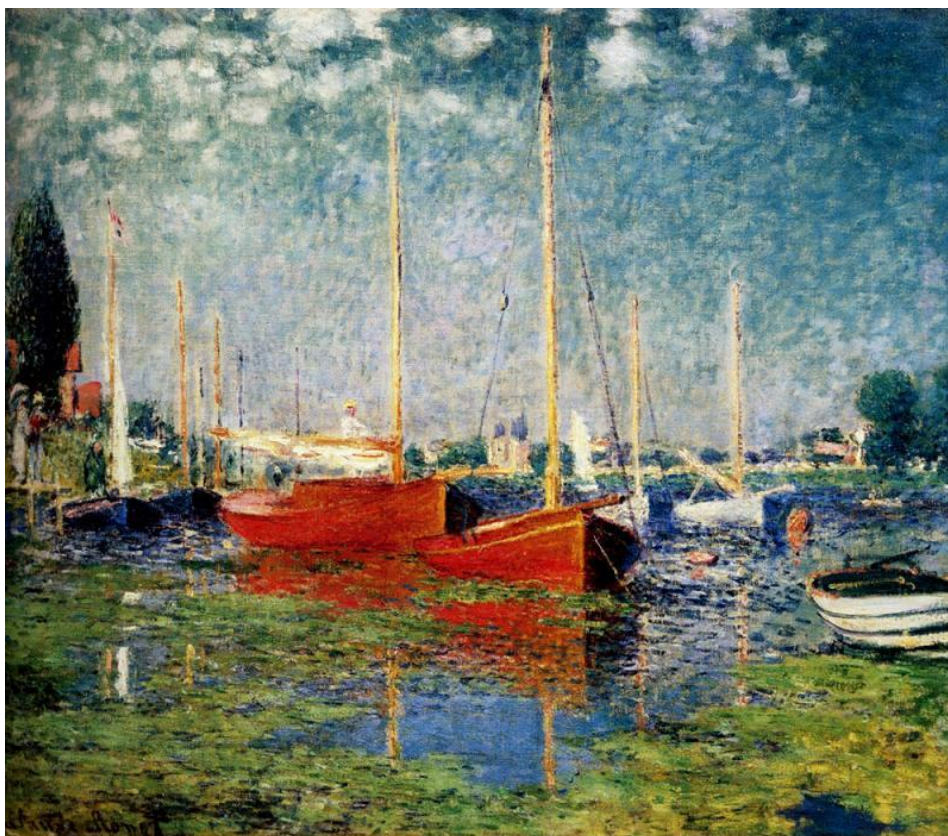
Claude Monet *Zaandamen* 1871 huile sur toile H. 0.478 ; L. 0.73 musée d'Orsay, Paris, France



Claude Monet *Méditation. Madame Monet au canapé* vers 1871 huile sur toile H. 0.482 ; L. 0.745 musée d'Orsay, Paris, France



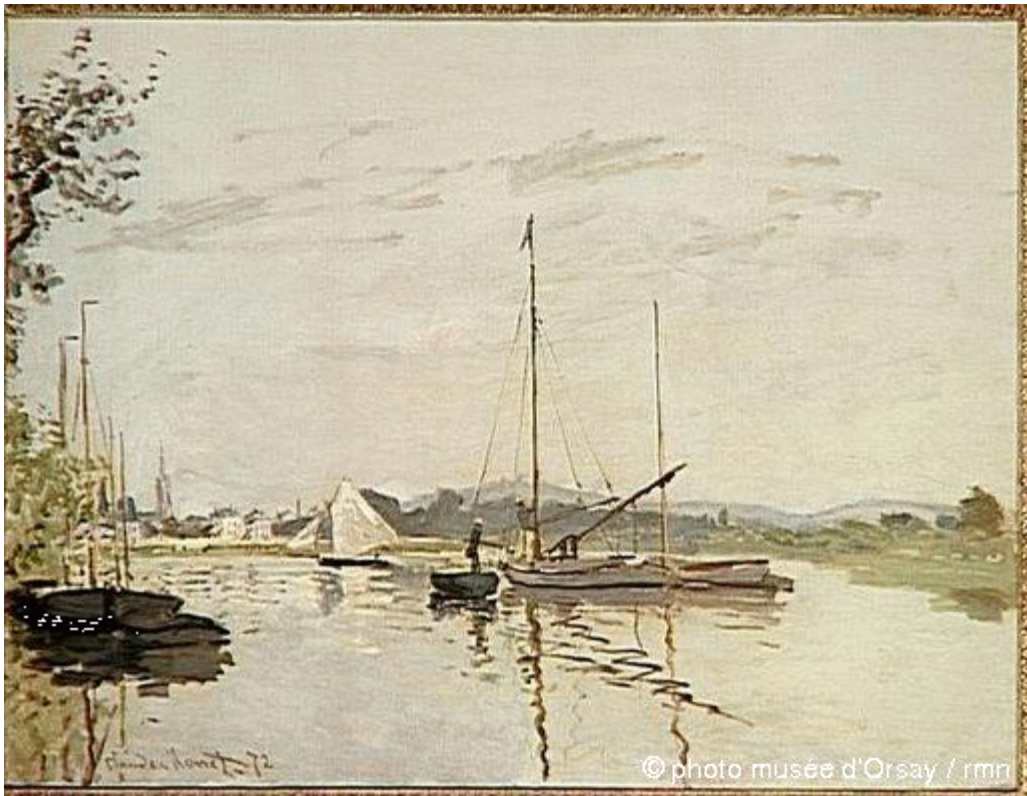
Claude Monet *Chasse-marinée à l'ancre* entre 1871 et 1872 huile sur toile H. 0.48 ; L. 0.75 musée d'Orsay, Paris, France



**The Red Boats, Argenteuil (El rojo barcos, Argenteuil), 1872. Óleo sobre lienzo. Claude Monet Private collection.**



*Le bassin d'Argenteuil. 1872. Óleo sobre lienzo. Claude Monet Private collection*



*Argenteuil en 1872* huile sur toile H. 0.5 ; L. 0.653 musée d'Orsay, Paris, France



*Régates à Argenteuil vers 1872* huile sur toile H. 0.48 ; L. 0.753 musée d'Orsay, Paris, France



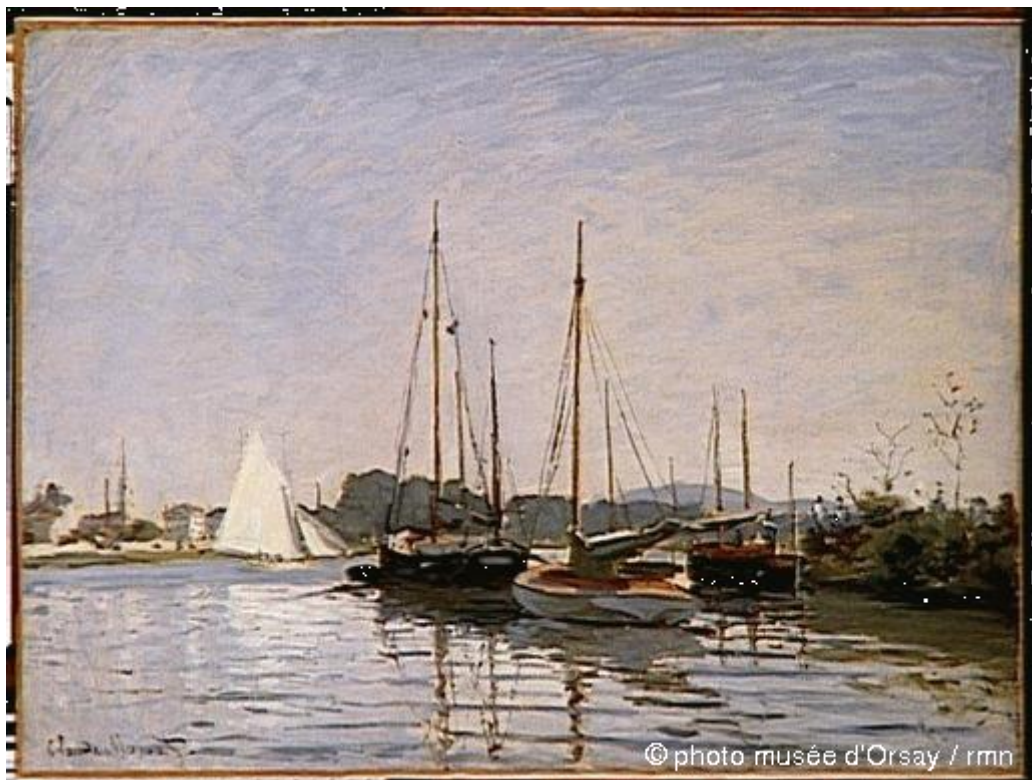
*La gare d'Argenteuil vers 1872* huile sur toile H. 0.48 ; L. 0.72 château de la Motte, Luzarches, France



*Le ruisseau de Robec en 1872* huile sur toile H. 0.5 ; L. 0.65 musée d'Orsay, Paris, France



Claude Monet *Vue de plaine à Argenteuil, coteaux de Sannoisen* 1872 huile sur toile H. 0.53 ; L. 0.72 musée d'Orsay, Paris, France



Claude Monet *Bateaux de plaisance* centre 1872 et 1873 huile sur toile H. 0.492 ; L. 0.65 musée d'Orsay, Paris, France



Claude Monet *Lilas, temps gris* entre 1872 et 1873 huile sur toile H. 0.502 ; L. 0.652 musée d'Orsay, Paris, France



Claude Monet *Carrières-Saint-Denis* 1872 huile sur toile H. 0.61 ; L. 0.81 musée d'Orsay, Paris, France





**Camille Monet (1847–1879) on a Garden Bench, 1873**

Claude Monet

Oil on canvas

23 7/8 x 31 5/8 in. (60.6 x 80.3 cm)

Signed (lower right): Claude Monet

The Walter H. and Leonore Annenberg Collection, Gift of Walter H. and Leonore Annenberg, 2002,

Bequest of Walter H. Annenberg, 2002



**Promenade Near Argenteuil, 1873.** Óleo sobre lienzo. Claude Monet Private collection.



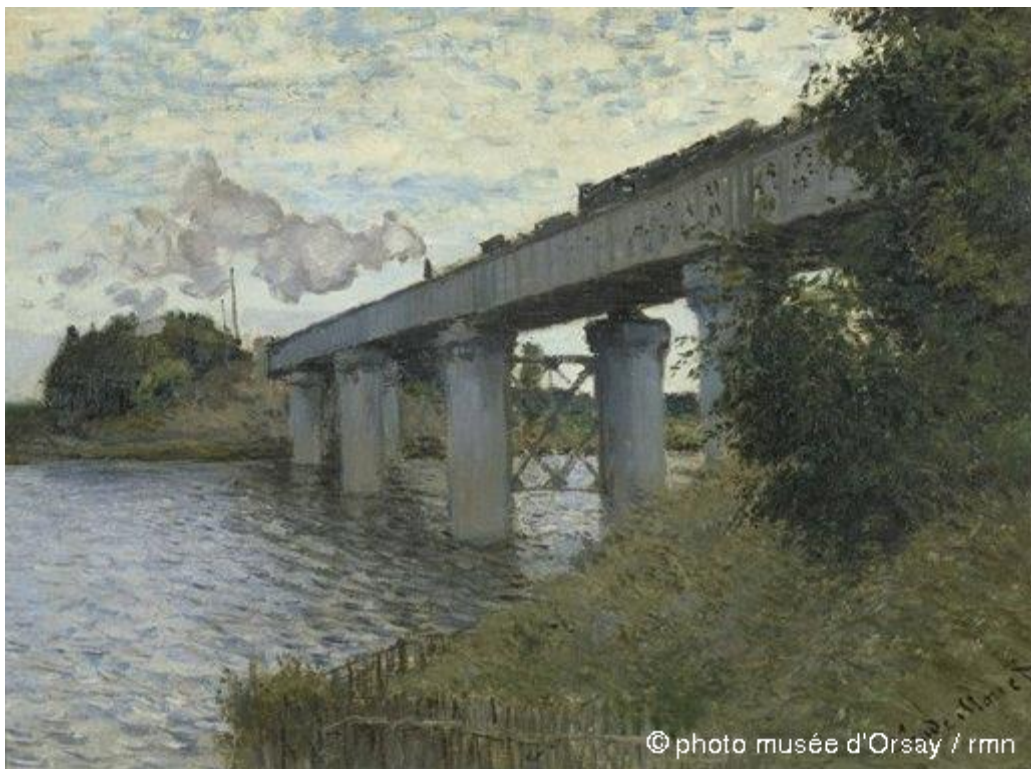
*Le déjeuner : panneau décoratif vers 1873 huile sur toile H. 1.6 ; L. 2.01 musée d'Orsay, Paris, France*



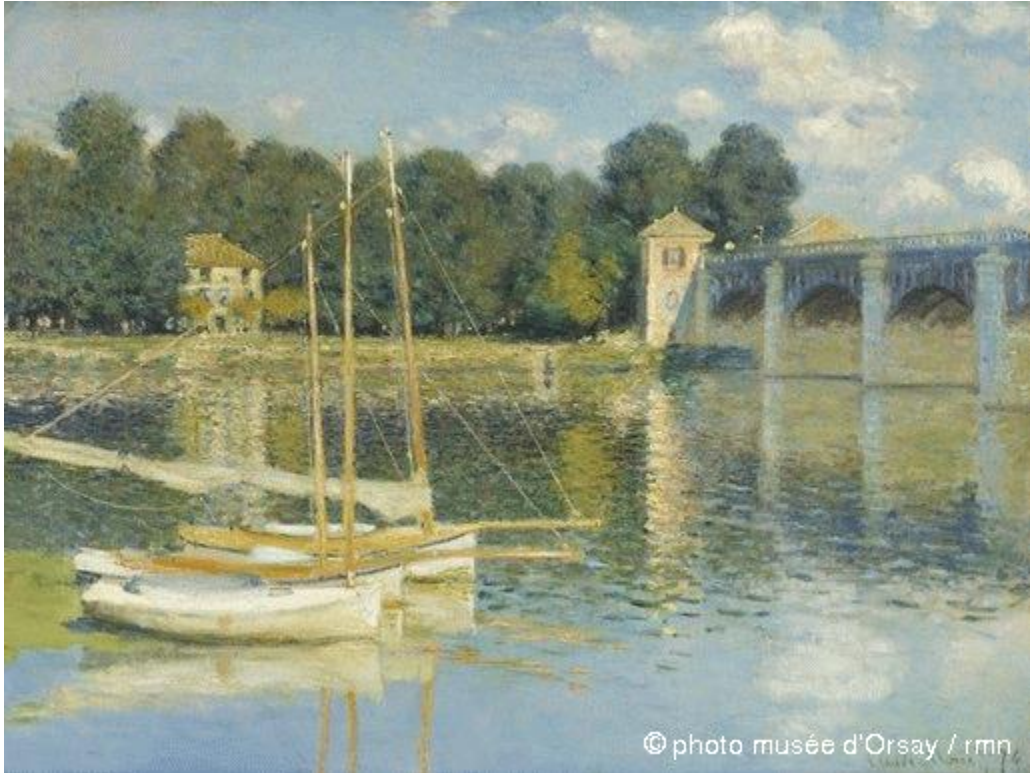
*Coquelicots en 1873 huile sur toile H. 0.5 ; L. 0.653 musée d'Orsay, Paris, France*



© photo musée d'Orsay / rmn  
*La Seine à Argenteuil* en 1873 huile sur toile H. 0.503 ; L. 0.614 musée, Grenoble, France



© photo musée d'Orsay / rmn  
Claude Monet *Le pont du chemin de fer à Argenteuil* entre 1873 et 1874 huile sur toile H. 0.54 ; L. 0.71 musée d'Orsay, Paris, France



**El Puente de Argenteuil. 1874.** Óleo sobre lienzo. 60,5 x 80 cm. Claude Monet. Museo de Orsay. París. Francia.



**El puente del ferrocarril en Argenteuil. 1874.** Óleo sobre lienzo. Claude Monet Museo de Orsay. París. Francia.



**Fishing Boats Leaving the Harbor, Le Havre. 1874.** Óleo sobre lienzo. 60 x 101 cm. Claude Monet Colección Privada.



Claude Monet *Les barques. Régates à Argenteuil* vers 1874 huile sur toile H. 0.605 ; L. 1.05 musée d'Orsay, Paris, France



**Poppy Field, Argenteuil, 1875**

Claude Monet

Oil on canvas

21 1/4 x 29 in. (54 x 73.7 cm)

Signed (lower right): Claude Monet

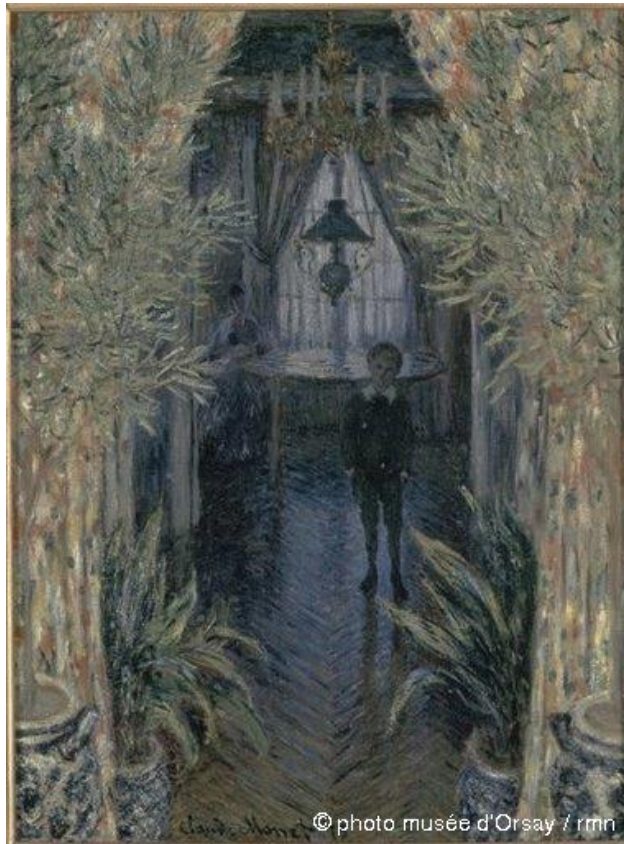
The Walter H. and Leonore Annenberg Collection, Gift of Walter H. and Leonore Annenberg, 2001,  
Bequest of Walter H. Annenberg, 2002



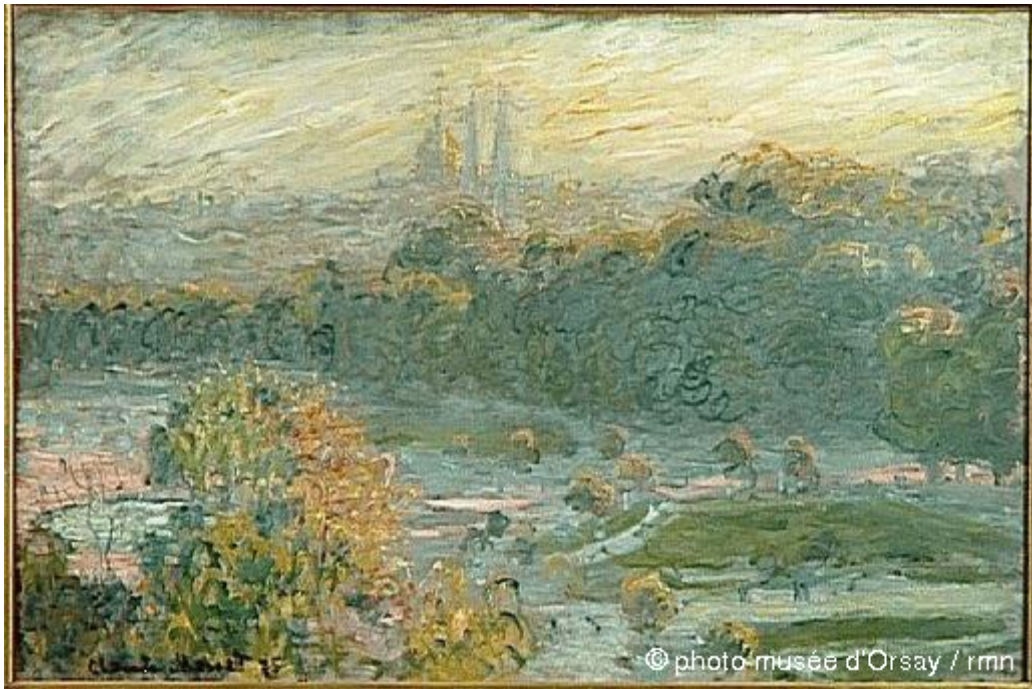
**Botes rojos en Argenteuil, 1875. Claude Monet**



**Camille Monet and Her Son Jean. 1875.** Claude Monet



*Un coin d'appartement* en 1875 huile sur toile H. 0.815 ; L. 0.6 musée d'Orsay, Paris, France



Claude Monet *Les Tuileries* 1875 huile sur bois, étude H. 0.5 ; L. 0.755 musée d'Orsay, Paris, France

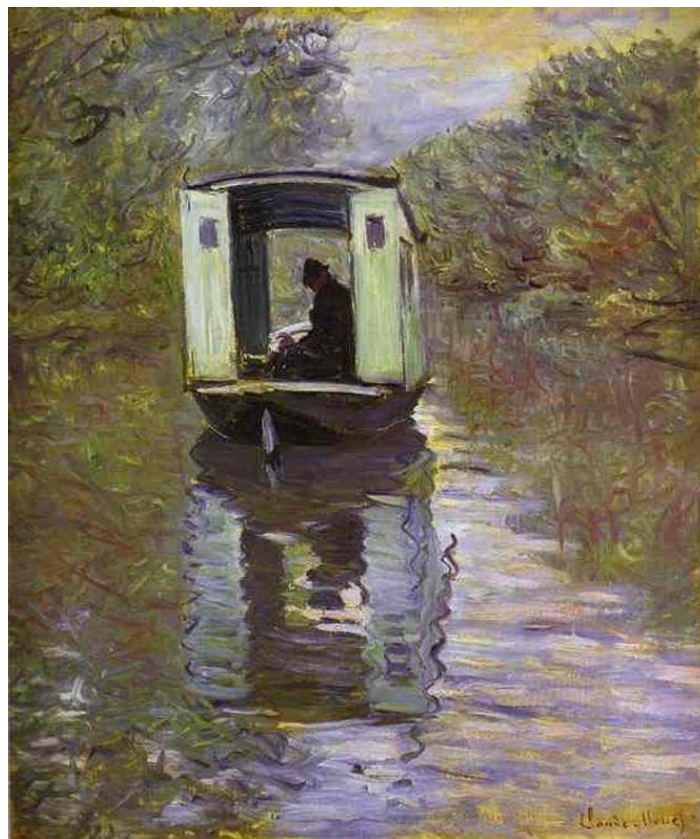


Anonyme, Claude Monet *Paysage de montagnes* entre 1875 et 1900 huile sur toile H. 0.285 ; L. 0.46 musée d'Orsay, Paris, France





**The Shoot . Óleo sobre tela. 1876. Claude Monet .Private collection.**



**El estudio de barco. 1876. Óleo sobre lienzo. 72 x 59,8 cm. Claude Monet. Fundación Barnes. Merion. Pennsylvania. EE.UU.**



© photo musée d'Orsay / rmn  
*La gare Saint-Lazare en 1877* huile sur toile H. 0.75 ; L. 1.05 musée d'Orsay, Paris, France



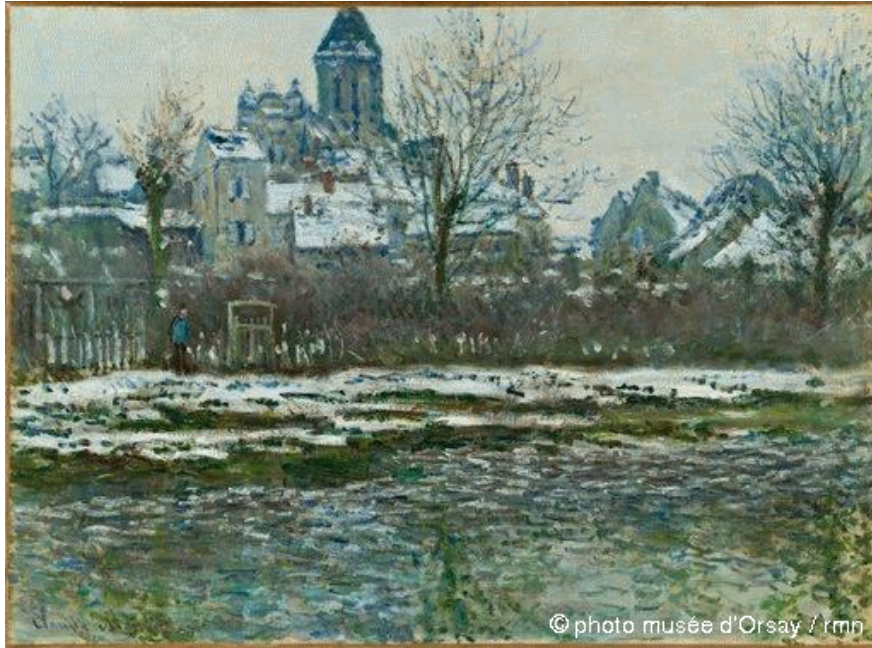
© photo musée d'Orsay / rmn  
Claude Monet *Les dindons* en 1877 huile sur toile H. 1.74 ; L. 1.725 musée d'Orsay, Paris, France



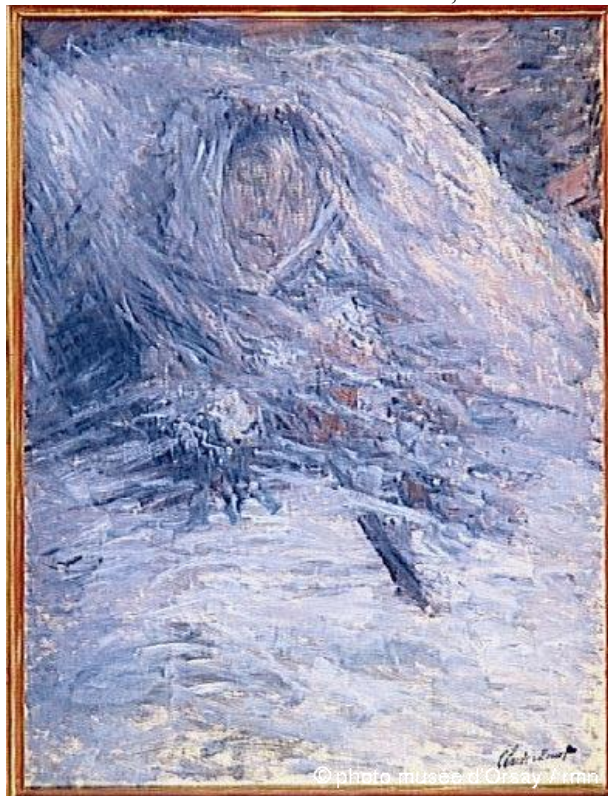
**Rue Montargueil with Flags, 1878.** Óleo sobre tela. Claude Monet  
Colección privada.



*Chrysanthèmes en 1878* huile sur toile H. 0.543 ; L. 0.652 musée d'Orsay, Paris, France



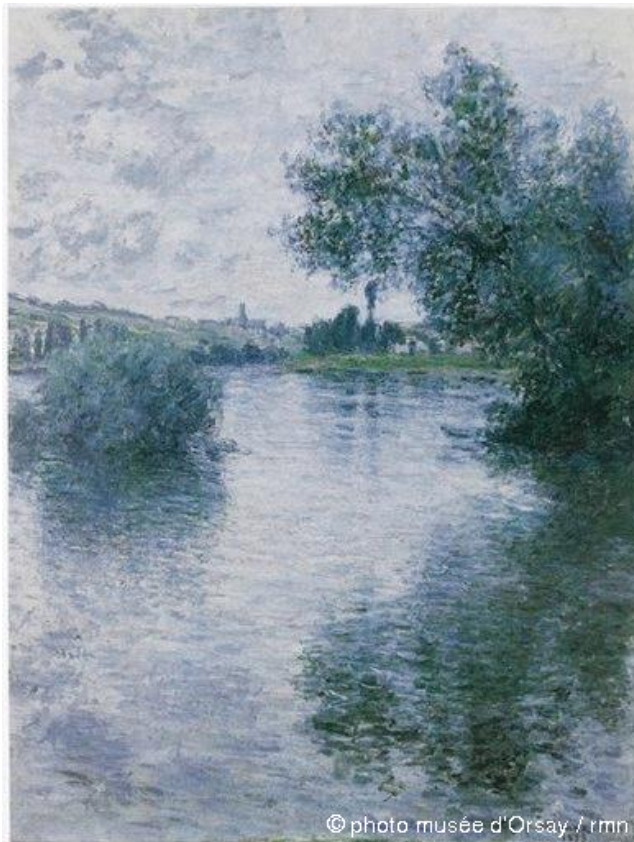
*Effet de neige à Vétheuil* entre 1878 et 1879 huile sur toile H. 0.525 ; L. 0.71 musée d'Orsay, Paris, France



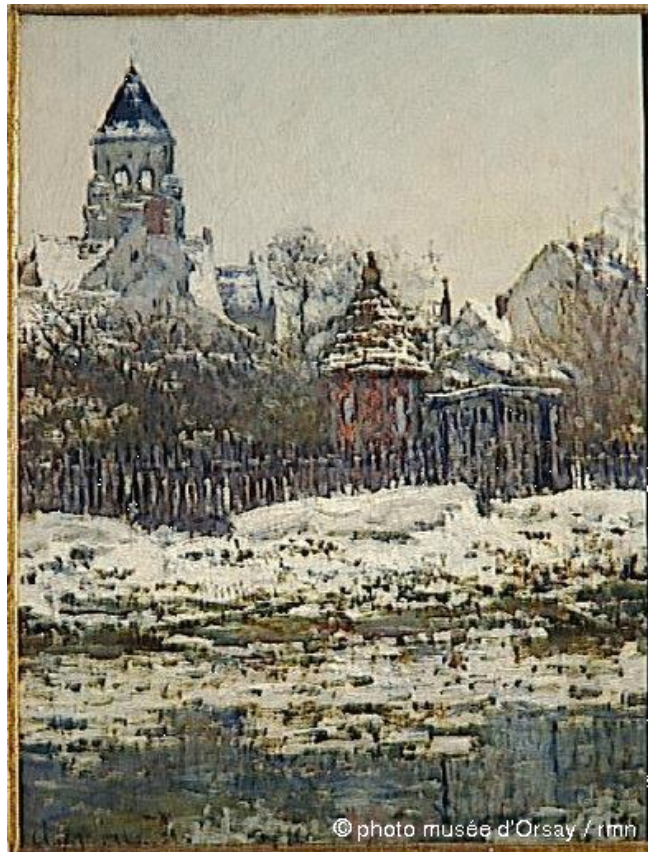
**Camille en su lecho de muerte, 1879**  
Óleo sobre lienzo. H. 0.9 ; L. 0.68  
Musée d'Orsay, Paris, France



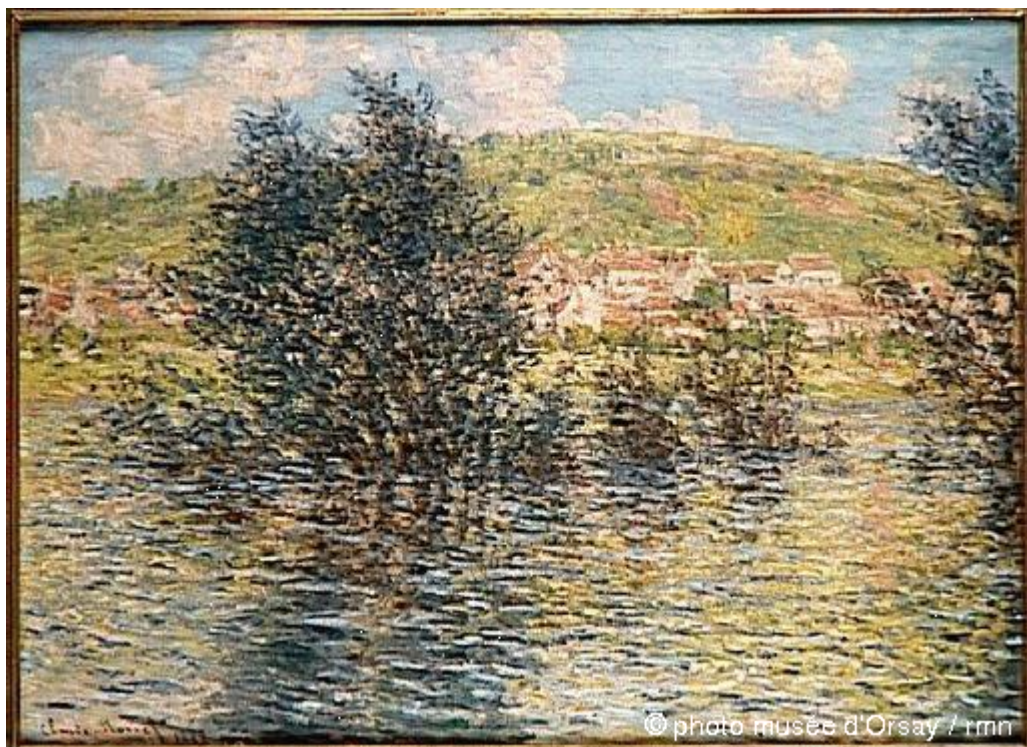
**Apple Trees In Blossom (Manzanos en flor), 1879.** Óleo sobre tela.. Claude Monet. Colección privada.



*La Seine à Vétheuil en 1879* huile sur toile H. 0.803 ; L. 0.6 musée des Beaux-Arts, Rouen, France



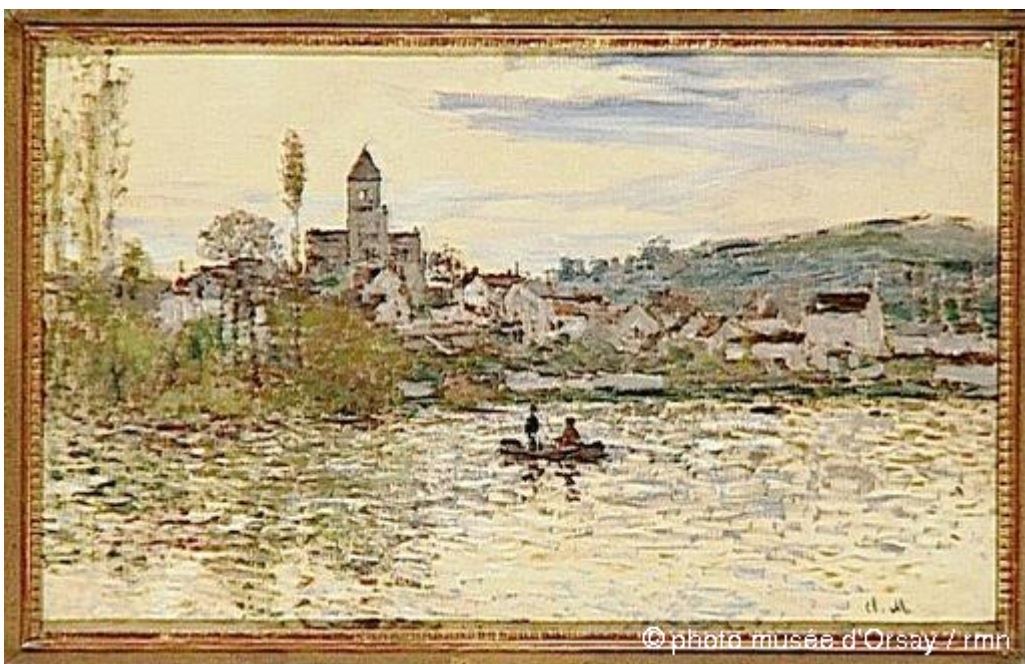
*Eglise de Vétheuil* en 1879 huile sur toile H. 0.655 ; L. 0.505 musée d'Orsay, Paris, France



*La Seine à Vétheuil, effet de soleil après la pluie* en 1879 huile sur toile H. 0.605 ; L. 0.815 musée d'Orsay, Paris, France



Claude Monet *Paysage. Vétheuil* 1879 huile sur toile H. 0.6 ; L. 0.735 musée d'Orsay, Paris, France



*La Seine à Vétheuil* entre 1879 et 1880 huile sur toile H. 0.435 ; L. 0.705 musée d'Orsay, Paris, France

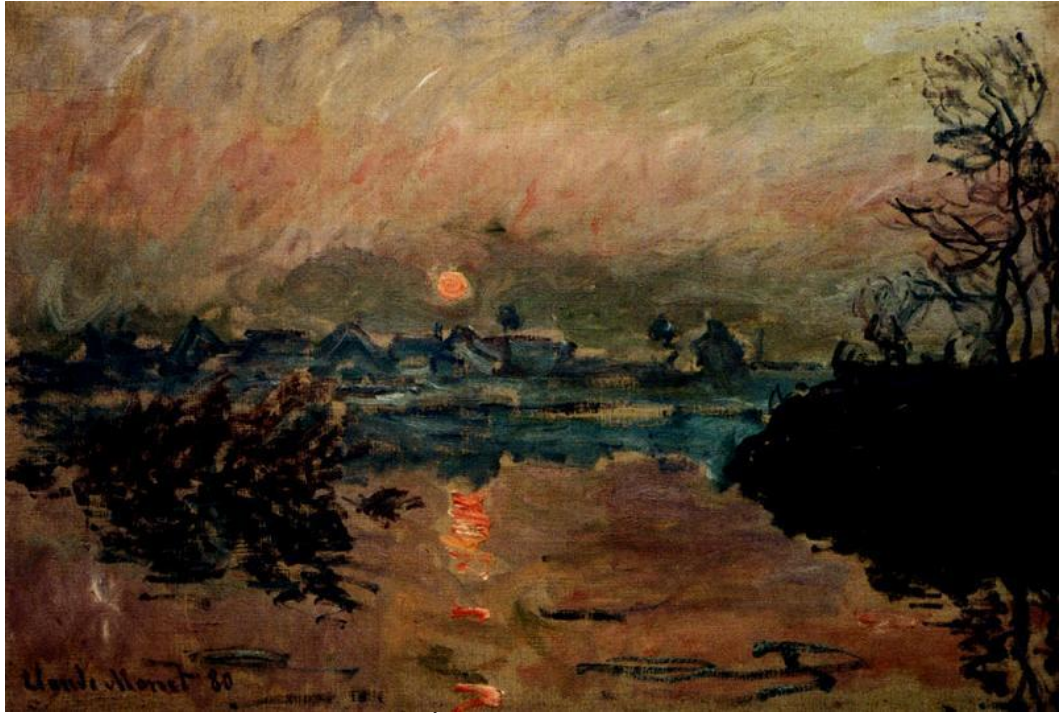


**Sunset on the Seine (at Lavacourt) 1880.** Óleo sobre lienzo. Claude Monet. Musée du Petit Palais. París. Francia.



**El deshielo en Vétheuil, 1880**  
Óleo sobre lienzo. 60 x 100 cm  
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid





**Sunset (Puesta del sol ), 1880.** Óleo sobre tela. Claude Monet. Private collection.



**Springtime At Giverny (Primavera en Giverny), 1880.** Óleo sobre tela.  
Claude Monet Colección privada.



**Los témpanos de hielo, 1880.**  
Óleo sobre tela. Claude Monet



*La débâcle à Vétheuil, avec vue sur Lavacourt en 1880 huile sur toile H. 0.725 ; L. 0.995 musée des Beaux-Arts, Lille, France*



*Blanche Hoschedé enfant* en 1880 huile sur toile H. 0.46 ; L. 0.38 musée des Beaux-Arts, Rouen, France



*Le givre* en 1880 huile sur toile H. 0.605 ; L. 0.995 musée d'Orsay, Paris, France



***La cabaña en Trouville, marea baja, 1881***

Óleo sobre lienzo. 60 x 73,5 cm

Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza



**Sunflowers, 1881**

Óleo sobre lienzo. Claude Monet  
Private collection.



*Les coteaux près de Vétheuil en 1881* huile sur toile marouflée sur bois H. 0.331 ; L. 0.393 musée des Beaux-Arts, Rouen, France



*Le village de Vétheuil en 1881* huile sur toile H. 0.33 ; L. 0.395 musée des Beaux-Arts, Rouen, France



*La Seine, vue des hauteurs de Chantemesle* en 1881 huile sur toile marouflée sur bois H. 0.144 ; L. 0.225  
musée des Beaux-Arts, Rouen, France



***Marea baja en Varengeville, 1882***  
Óleo sobre lienzo. 60 x 81 cm  
Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza



**Acantilado de Dieppe, 1882**  
Claude Monet  
Zurich, Kunsthaus



**Cabaña de los aduaneros en Varengeville (Serie), 1882**  
Claude Monet  
Museo de Arte Filadelfia



**Cabaña de los aduaneros en Varengeville (Serie), 1882**  
Claude Monet



**Cabaña de los aduaneros en Varengeville (Serie), 1882**  
Claude Monet  
Museo de Arte de Boston





*La cabane des douaniers. Effet d'après-midi* en 1882 huile sur toile H. 0.545 ; L. 0.8 musée des Douanes, Bordeaux, France



**La Manneporte, 1883**  
Claude Monet  
Nueva York, Metropolitan



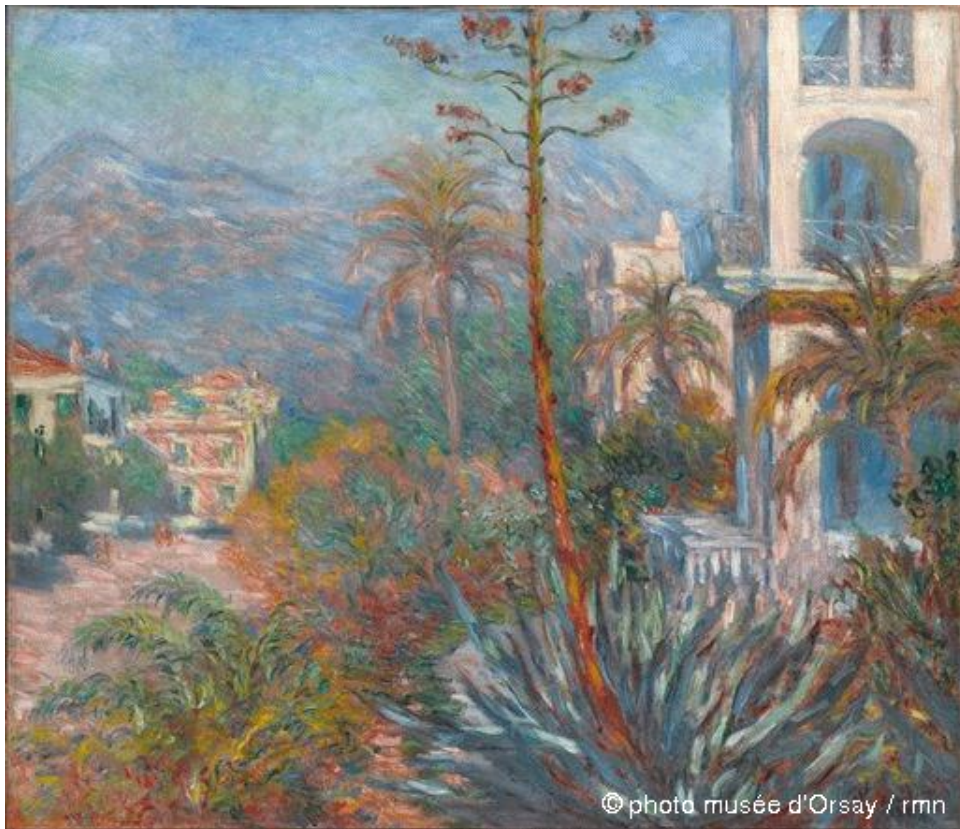
*Etretat : la plage et la porte d'Amont* en 1883 huile sur toile H. 0.66 ; L. 0.812 musée d'Orsay, Paris, France



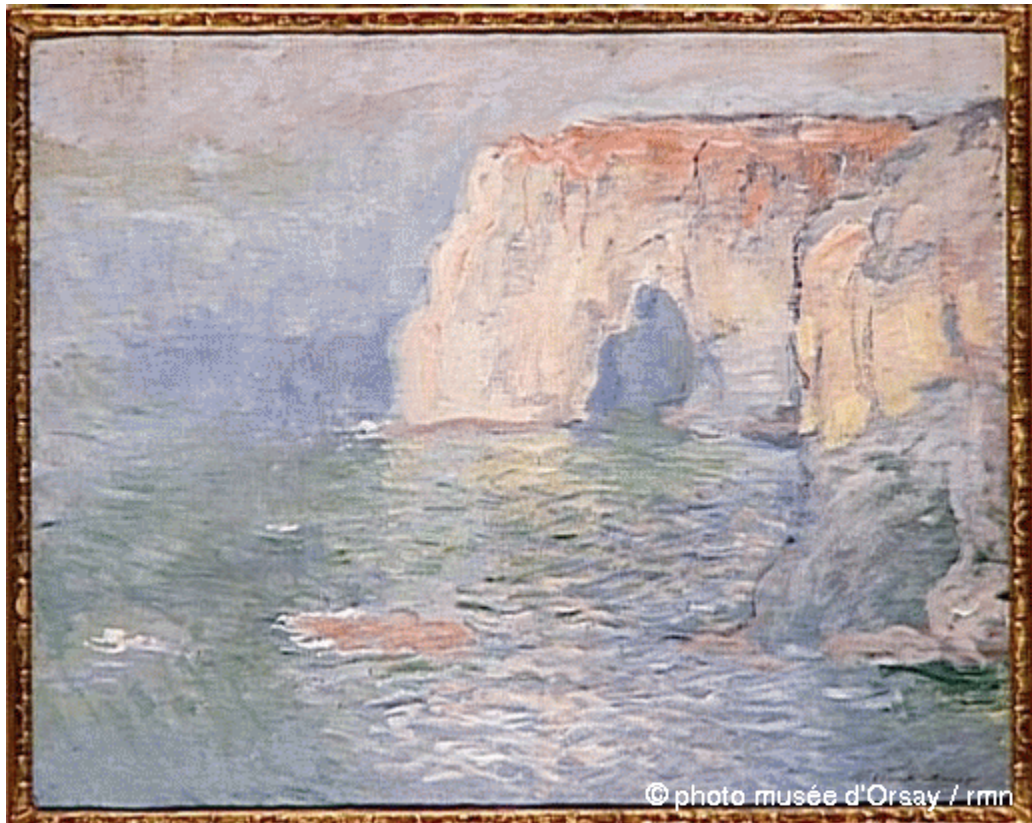
**La Manneporte**, 1884  
Claude Monet



**Bordighera, 1884**  
Claude Monet  
Instituto de Arte de Chicago.



*Les villas à Bordighera en 1884* huile sur toile H. 1.165 ; L. 1.365 musée d'Orsay, Paris, France



*Etretat, la Manneporte, reflets sur l'eau* vers 1885 huile sur toile H. 0.655 ; L. 0.815 musée des Beaux-Arts, Caen, France



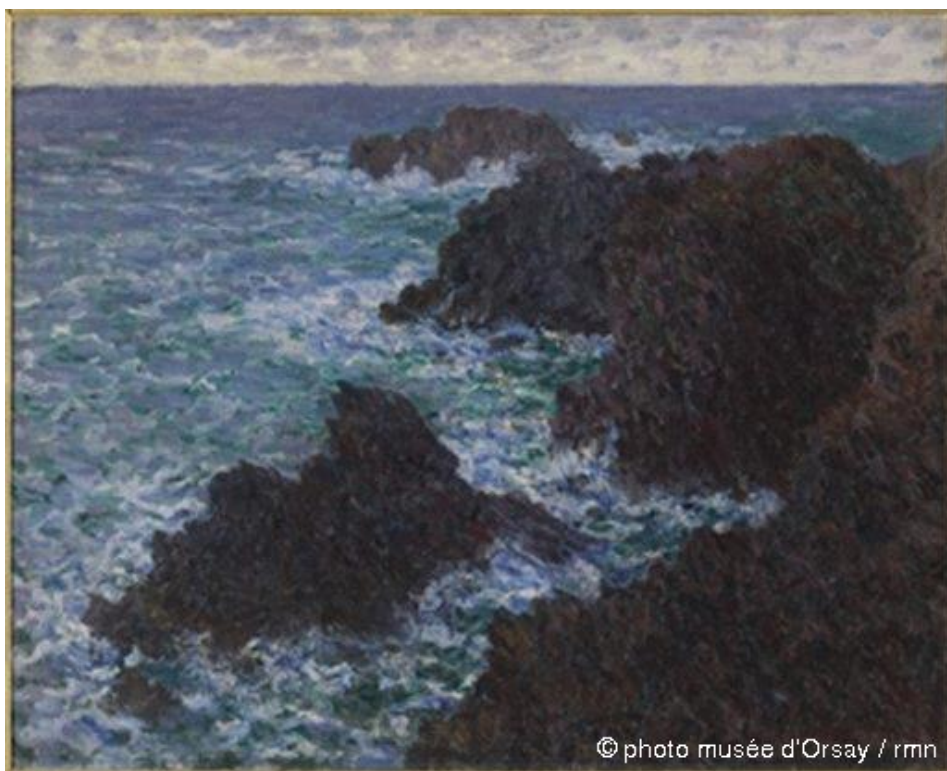
*Champ de coquelicots. Environs de Giverny* en 1885 huile sur toile H. 0.655 ; L. 0.81 musée des Beaux-Arts, Rouen, France



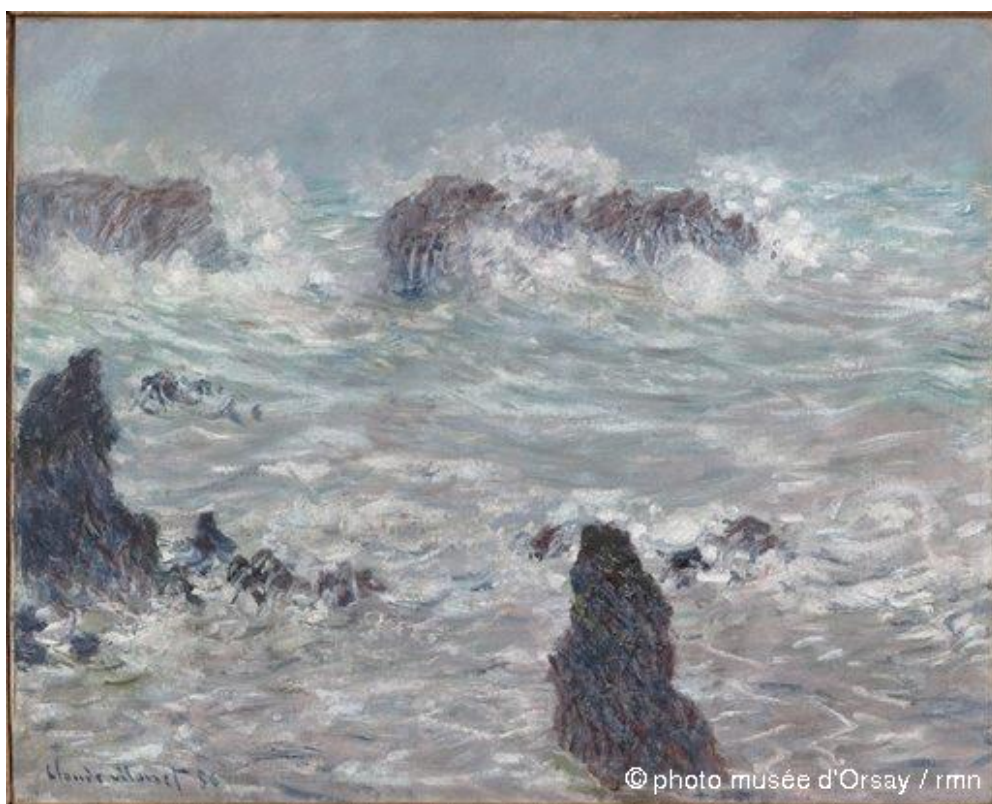
**The Manneporte near Étretat, 1886**  
Claude Monet  
Oil on canvas  
32 x 25 3/4 in. (81.3 x 65.4 cm)  
Signed and dated (lower left): Claude Monet 86  
Bequest of Lillie P. Bliss, 1931



**La Manneporte, 1886**  
Claude Monet  
Nueva York, Metropolitan



**La costa salvaje de Belle-Ile, 1886**  
Claude Monet  
Paris, Musée d'Orsay



*Tempête, côtes de Belle-Ile en 1886* huile sur toile H. 0.654 ; L. 0.815 musée d'Orsay, Paris, France



**Essai de figure en plein-air : Femme à l'ombrelle tournée vers la droite, 1886**  
Óleo sobre lienzo. H. 1.305 ; L. 0.893  
Musée d'Orsay, Paris, France



*Essai de figure en plein-air : Femme à l'ombrelle tournée vers la gauche en 1886* huile sur toile H. 1.31 ; L. 0.887  
musée d'Orsay, Paris, France



*Champs de tulipes en Hollande en 1886* huile sur toile H. 0.655 ; L. 0.815 musée d'Orsay, Paris, France



**In The Woods At Giverny - Blanche Hoschede Monet At Her Easel With Suzanne Hoschede Reading 1887.** Óleo sobre lienzo, 36 x 98 cm. Claude Monet Private collection.

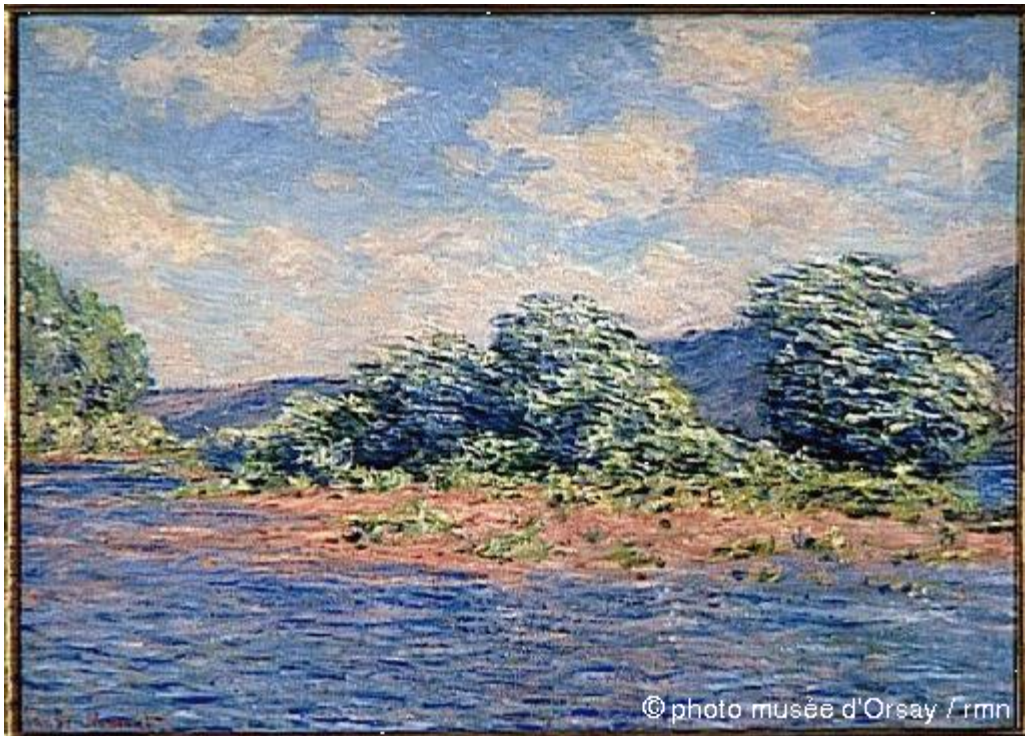




**La barca en Giverny. In The Rowing Boat (En el bote de remos), 1887**  
Óleo sobre tela, 98 x 131 cm.  
Claude Monet  
Private collection



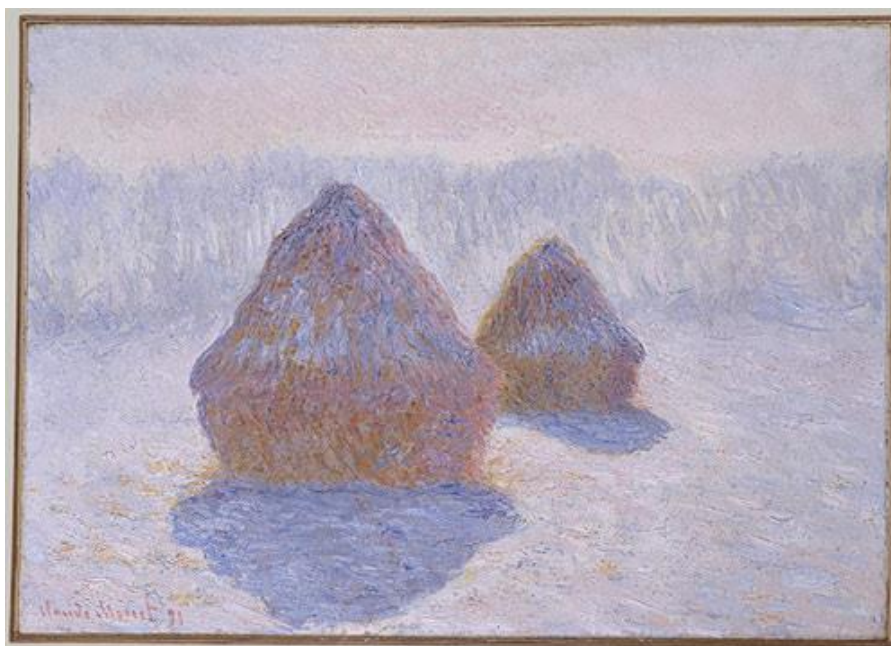
**Montañas de Esterel, 1888**  
Claude Monet  
Londres, Courtald Galleries



*La Seine à Port-Villez vers 1890* huile sur toile H. 0.655 ; L. 0.925 musée d'Orsay, Paris, France



*Effet de vent, série des peupliers* en 1891.  
Claude Monet  
Óleo sobre lienzo. H. 1. ; L. 0.74 musée d'Orsay, Paris, France.



**Haystacks (Effect of Snow and Sun), 1891**

Claude Monet

Oil on canvas

25 3/4 x 36 1/4 in. (65.4 x 92.1 cm)

Signed and dated (lower left): Claude Monet 91

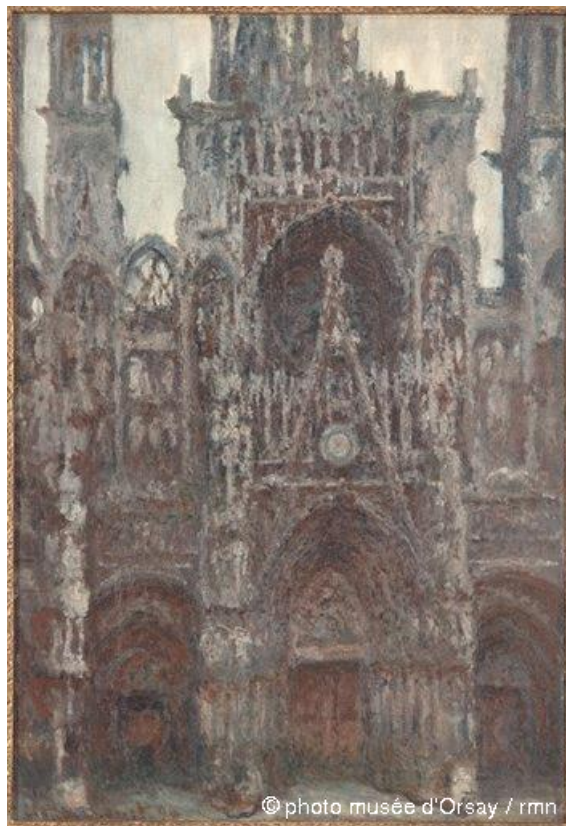
H. O. Havemeyer Collection, Bequest of Mrs. H. O. Havemeyer, 1929



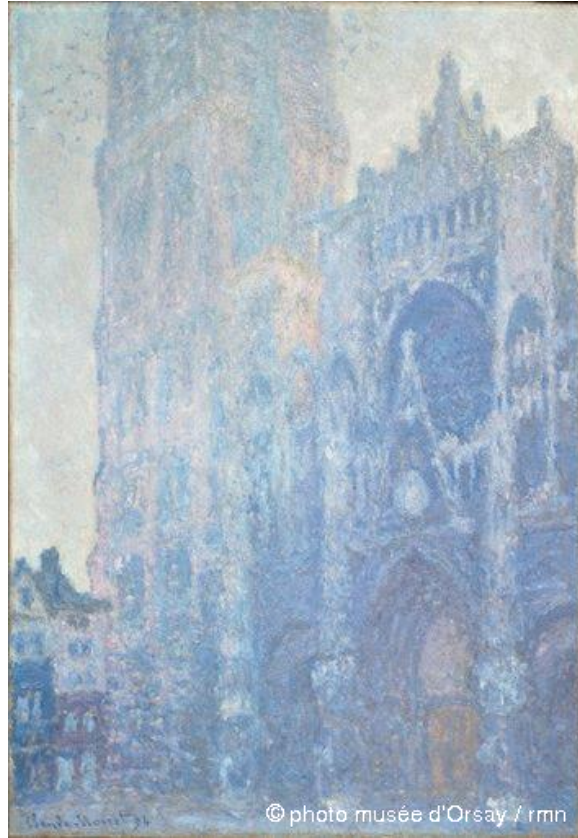
*Meules, fin de l'été* en 1891 huile sur toile H. 0.605 ; L. 1.008 musée d'Orsay, Paris, France



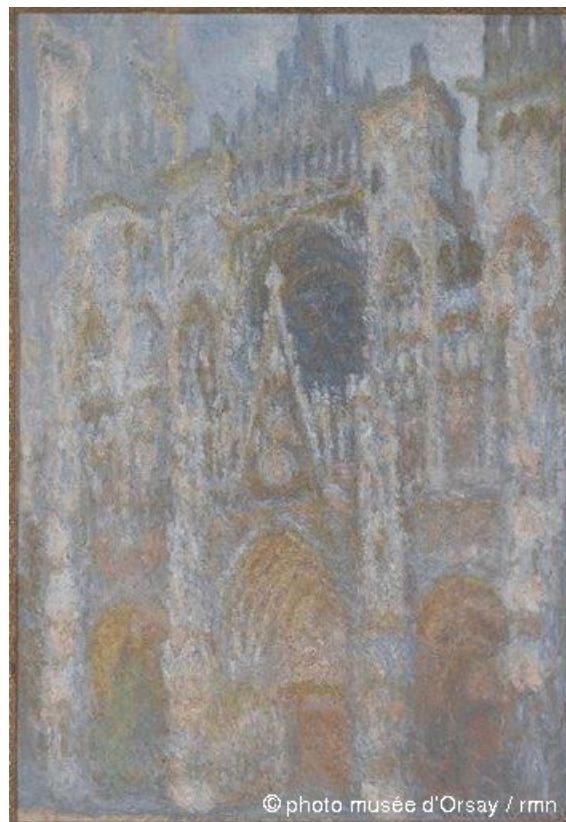
*La cathédrale de Rouen. Le portail, temps gris* en 1892 huile sur toile H. 1.002 ; L. 0.654 musée d'Orsay, Paris, France



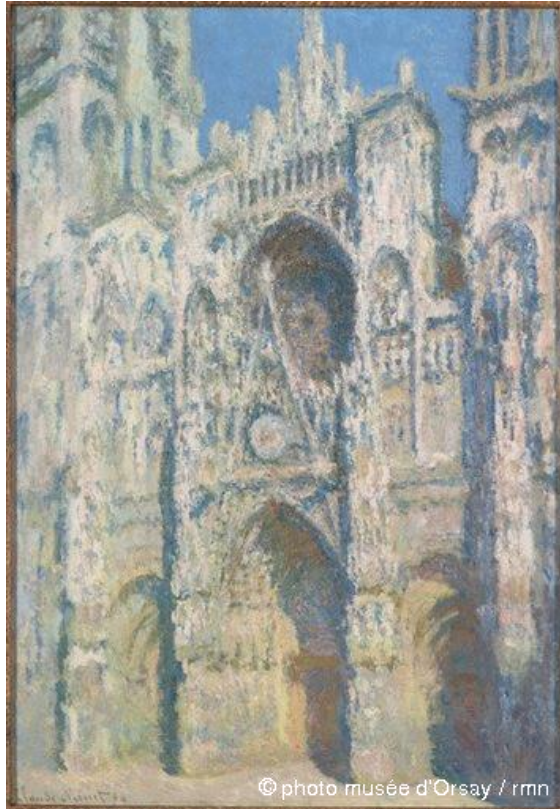
*La cathédrale de Rouen. Le portail vu de face* en 1892 huile sur toile H. 1.07 ; L. 0.74 musée d'Orsay, Paris, France



*La cathédrale de Rouen. Le portail et la tour Saint-Romain, effet du matin* en 1893 huile sur toile H. 1.065 ; L. 0.732  
musée d'Orsay, Paris, France

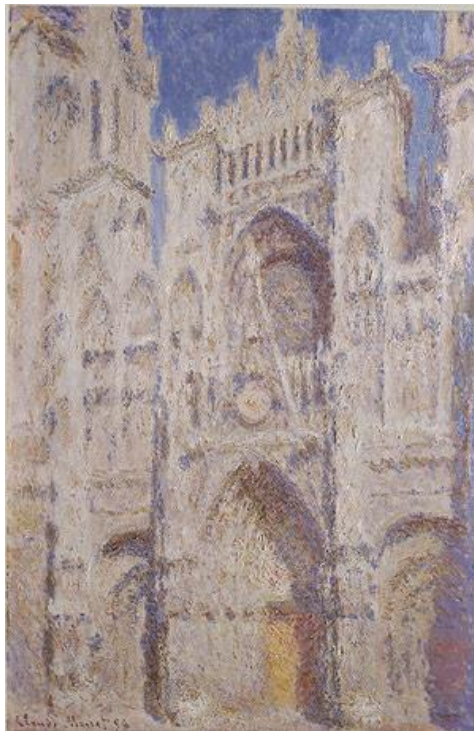


*La cathédrale de Rouen. Le portail, soleil matinal* en 1893 huile sur toile H. 0.922 ; L. 0.63 musée d'Orsay, Paris,  
France



© photo musée d'Orsay / rmn

*La cathédrale de Rouen. Le portail et la tour Saint-Romain, plein soleil en 1893* huile sur toile H. 1.07 ; L. 0.735  
musée d'Orsay, Paris, France



**Rouen Cathedral: The Portal (Sunlight), 1894**

Oil on canvas

39 1/4 x 25 7/8 in. (99.7 x 65.7 cm)

Signed and dated (lower left): Claude Monet 94

Theodore M. Davis Collection, Bequest of Theodore M. Davis, 1915



*Le mont Kolsaas en Norvège* en 1895 huile sur toile H. 0.655 ; L. 1.005 musée d'Orsay, Paris, France



*Falaise de Fécamp* en 1897 huile sur toile H. 0.65 ; L. 1. musée d'Orsay, Paris, France



Claude Monet *Bras de Seine près de Giverny* en 1897 huile sur toile H. 0.732 ; L. 0.93 musée d'Orsay, Paris, France

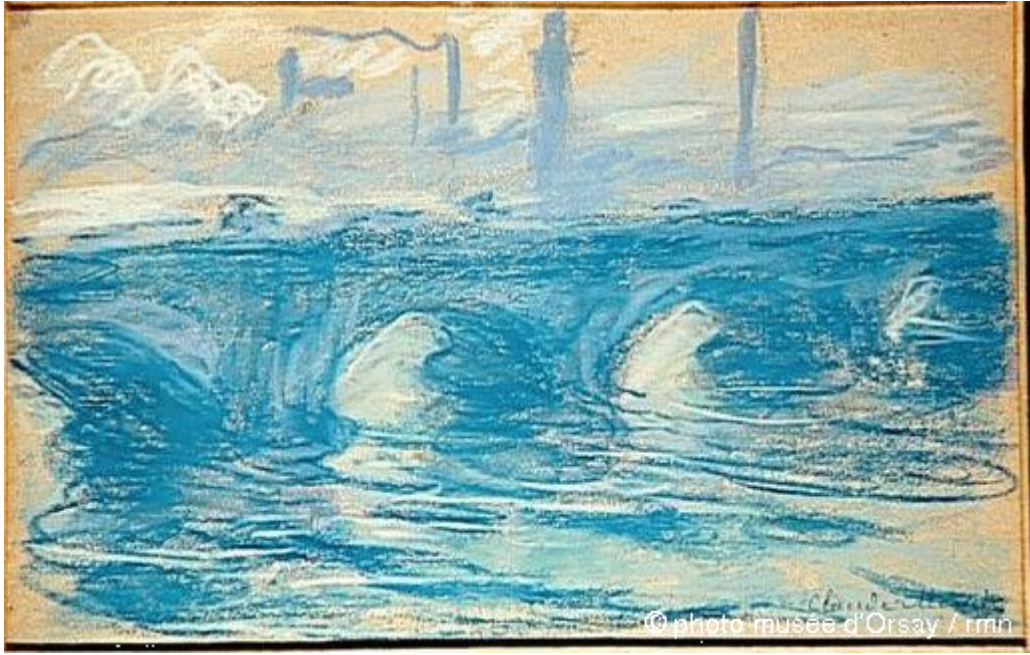


***El puente de Charing Cross, 1899.***

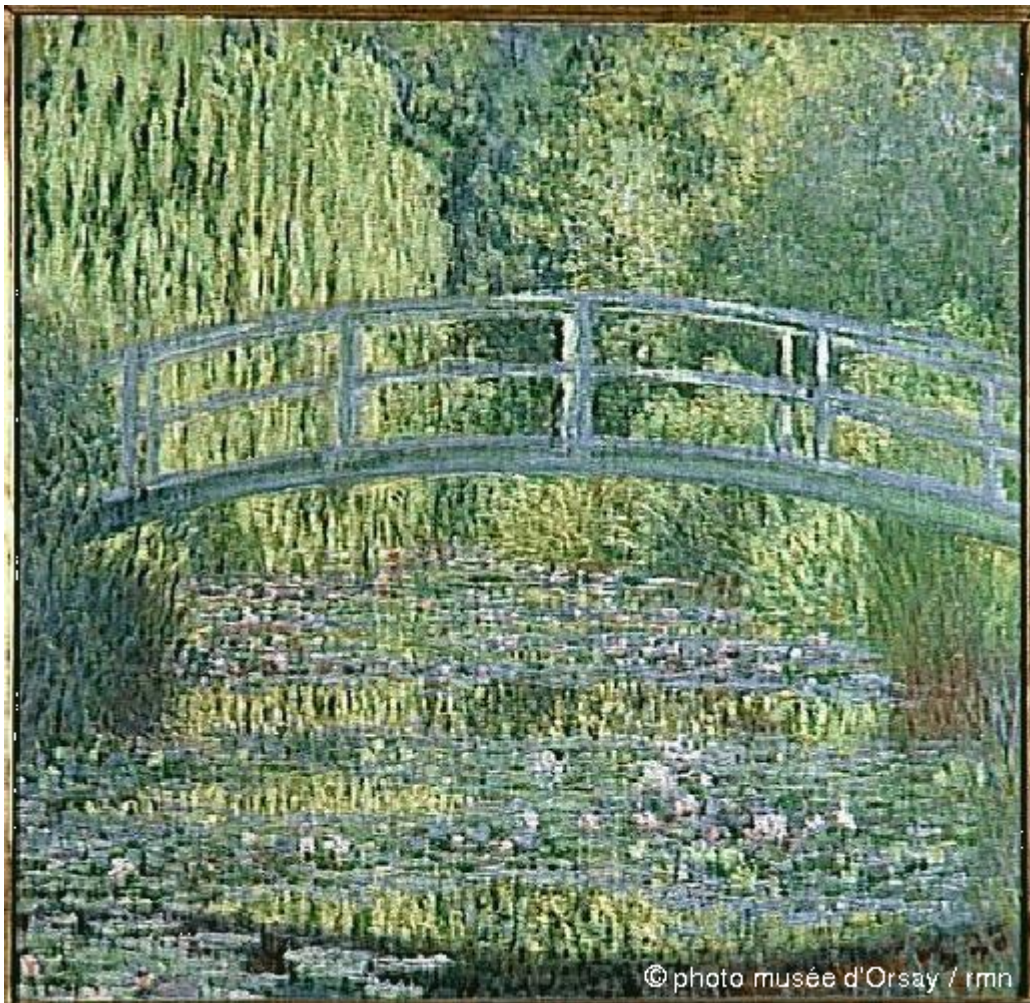
Óleo sobre lienzo. 64,8 x 80,6 cm

Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza





*Le pont de Waterloo à Londres vers 1899 pastel sur papier beige rosé H. 0.313 ; L. 0.485 musée d'Orsay, Paris, France*



*Le bassin aux nymphéas, harmonie verte en 1899 huile sur toile H. 0.895 ; L. 0.925 musée d'Orsay, Paris, France*



*Vétheuil, soleil couchant* vers 1900 huile sur toile H. 0.9 ; L. 0.93 musée d'Orsay, Paris, France



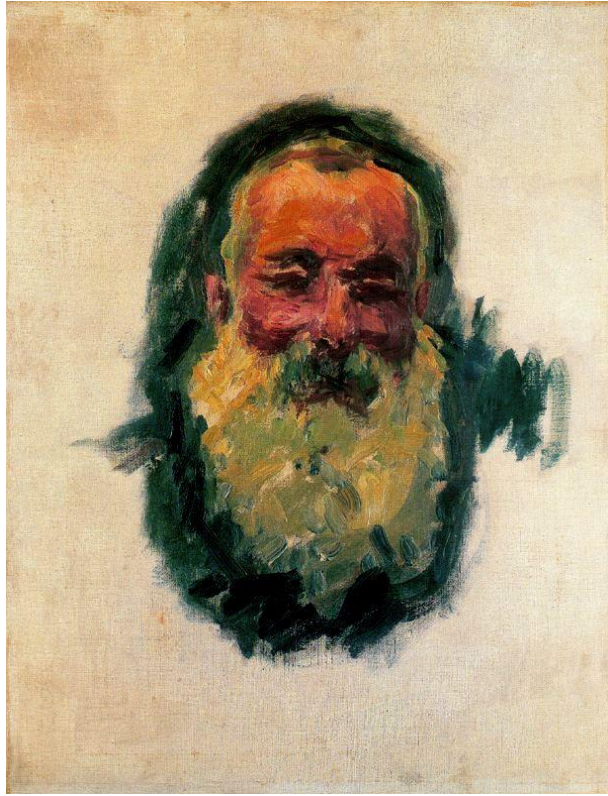
*Le jardin de l'artiste à Giverny* en 1900 huile sur toile H. 0.816 ; L. 0.926 musée d'Orsay, Paris, France



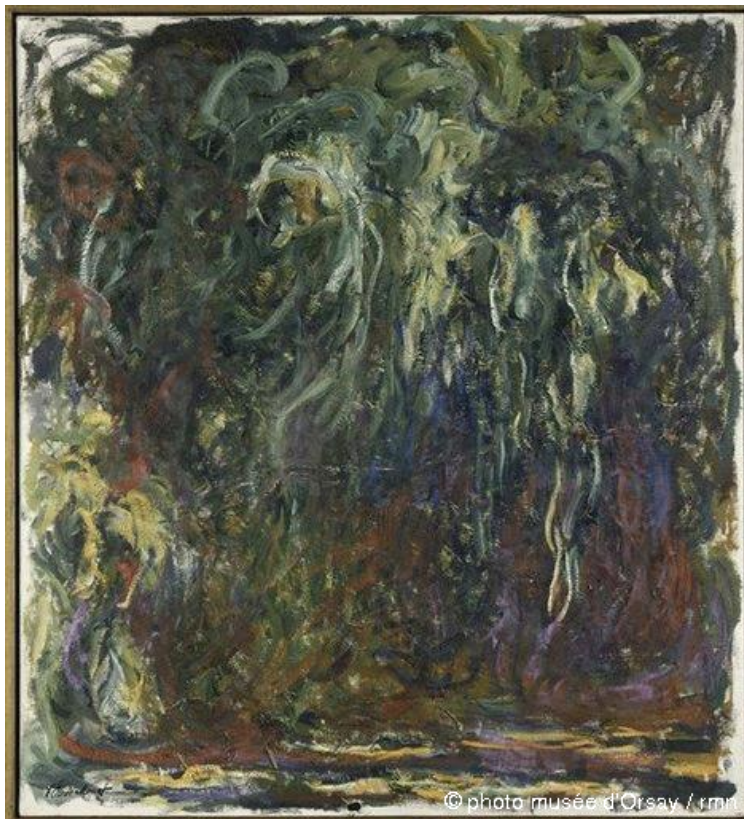
Claude Monet *Le bassin aux nymphéas, harmonie rose* en 1900 huile sur toile H. 0.9 ; L. 1.005 musée d'Orsay, Paris, France



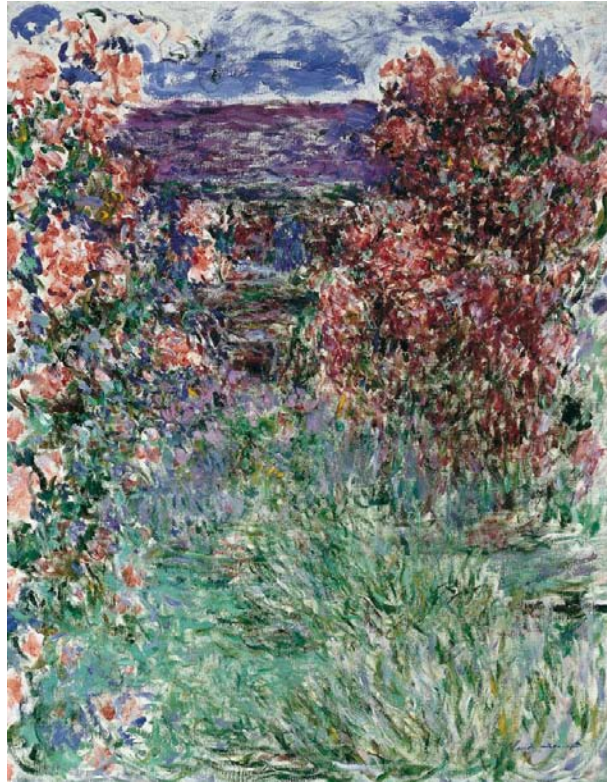
***Londres, le Parlement. Trouée de soleil dans le brouillard* 1904**  
Óleo sobre lienzo. H. 0.815 ; L. 0.925  
musée d'Orsay, Paris, France



Claude Monet *Portrait de l'artiste* en 1917 huile sur toile H. 0.705 ; L. 0.55 musée d'Orsay, Paris, France



*Saule pleureur* entre 1920 et 1922 huile sur toile H. 1.1 ; L. 1. musée d'Orsay, Paris, France



***La casa entre las rosas, 1925***

Óleo sobre lienzo. 92,3 x 73,3 cm

Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza

Para concluir este capítulo, mencionaremos que Claude Monet a diferencia de otros pintores no pretendía impulsar una revolución en el pensamiento de las personas como uno de sus principales objetivos con la emisión de sus mensajes; Monet era por formación un artista que al elaborar sus obras pintaba la *impresión* del primer momento. El arduo trabajo puesto en cada uno de sus lienzos de este artista, era para demostrar la ruptura de los estándares en las técnicas para hacer el arte, logrando una revolución y una *impresión* en la modalidad de pintar, Monet arriesgo en una época donde la Academia de las Bellas Artes indicaba qué es lo que se permitía se nombrará *arte* y qué no.

La inquietud que Monet tuvo para remplazar la figura del pintor con técnicas románticas, hizo que la profesión se nutriera de más disciplinas como la ciencia mediante la obsesión por no utilizar ciertos colores e implementar la estructura de las pinceladas de determinada manera para visualizar nuevas texturas y así dar pie a un nuevo movimiento, llamado Impresionista.

Con lo anterior, se observa la importancia por plasmar lo cotidiano y lo burdo, Claude Monet y sus discípulos, utilizaron las herramientas para hacer algo tan simple en

algo novedoso, en observar no sólo las formas sino las texturas y los fondos, que correspondían con la luz, logrando una cierta dificultad al plasmar algo cercano a la realidad desde un ambiente poco controlado como era al aire libre, por eso Claude Monet es considerado el padre del impresionismo.

Por ende, dicho movimiento es el foco de atención de esta tesis para ejemplificar que el arte, y en específico, una obra pictórica será analizada desde una perspectiva comunicativa.

Ahora bien, dentro del siguiente y último capítulo veremos culminado todo el trabajo de Monet en una de sus obras más representativas e impresionantes no sólo por el tamaño sino por su significación y complejidad: *Desayuno en la hierba* (1865-1866).

## CAPÍTULO 4. Análisis de la obra *Desayuno en la hierba* de Claude Monet y su efecto comunicativo.

### Introducción

En los capítulos anteriores, se desarrollaron tres conceptos englobados dentro de esta tesis; en el primer apartado se habló de la *comunicación*, cómo se describe, sus funciones, características y elementos; posteriormente, se observó la inserción de la *sociedad* con el desarrollo de la Teoría de la Sociología del Arte, la cual es utilizada para describir ciertas conductas de los grupos sociales y su inclusión en el arte con base en diversas actividades humanísticas. Y dentro del tercer capítulo se desglosó la corriente Impresionista, retomando al *arte* desde sus características, sus representantes, obras, finalizando con el juicio que el arte rompe y cohesiona grupos a la par, dentro de las estructuras sociales.

A continuación, en este cuarto y último capítulo, se mostrará el vínculo entre los tres conceptos mencionados anteriormente. El objetivo es desarrollar un nuevo aparato conceptual sobre la idea del arte como formador de organizaciones, es decir, el arte desde cierto punto de vista realiza la homogenización de pensamientos, los cuales propician la unión de dos o más seres quienes trabajan por un objetivo en común, en este caso específico, el de realizar arte desde la perspectiva impresionista cohesionó a la sociedad que vivía a mediados del siglo XVIII en Europa central.

Néstor García Canclini menciona que para poder realizar el nuevo esquema conceptual propuesto, es necesario "...examinar las prácticas artísticas como parte de la producción simbólica, [es decir], los problemas de la significación y de lo simbólico."<sup>68</sup>

La cita anterior muestra que la práctica del arte realiza y denota las manifestaciones culturales de una sociedad, es decir, los elementos que adquieren un tipo de significado para determinados individuos son plasmados en distintas expresiones del arte. Esto promueve la existencia de la significación y de lo simbólico en cada una de las obras artísticas, es decir, una relación existente entre un objeto-signo y persona.

En la siguiente obra se muestra cómo Monet plasma durante el otoño de 1899 y los primeros meses de 1900 y de 1901, una serie de vistas del río Támesis en Londres.

---

<sup>68</sup> Néstor García Canclini. *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. Siglo XXI. Pp.13-14.

Desde su habitación en el Hotel Savoy, que pintó el puente de Waterloo hacia el este, y el Puente de Charing Cross, al oeste, comenzando en febrero de 1900.

Ahí instaló su caballete en una terraza en el Hospital Santo Tomás a través del río, esperando la tarde para representar las casa del Parlamento, edificio con una gran carga simbólica para la sociedad inglesa.

Mientras que en Londres, Monet produjo cerca de un centenar de lienzos, al parecer pasar de una a otra cuando la luz cambió. En mayo de 1904, treinta y siete fueron exhibidos en la galería Durand-Ruel de París, incluyendo este punto de vista de las Casas del Parlamento envueltas en una densa niebla.



*Las Casas del Parlamento (Efecto de la Niebla)*, (1903-4) Óleo sobre lienzo, 32 x 36 3 / 8 pulgadas (81,3 x 92,4 cm). Claude Monet

Lo anterior realza la relación existente de estructuras sociales mediante las tendencias manejadas desde el estímulo social como lo es el arte y poder verificar a lo largo de este capítulo el vínculo propuesto para este nuevo esquema conceptual entre la comunicación, la sociedad y el arte desembocando en la organización.

El mismo Canclini menciona que el arte busca y logra ser una expresión, un testimonio y un protagonista de los cambios tecnológicos y sociales<sup>69</sup>, así el individuo

---

<sup>69</sup> *Ibidem* P. 20.



transforma el medio donde se desenvuelve e integra a otros sujetos a formar parte de su organización para encontrarse y reconocerse mediante el otro.

Es decir, el arte debido a que se crea, la conforman, transforman y absorben los individuos, puede ser partícipe o testigo de todo cambio que surge en la sociedad. Por ende, se puede determinar al arte como un ente vivo, debido al constante cambio que presenta y lo cual arroja un vínculo entre dos conceptos llamado *arte-sociedad*; de ahí, que se mencione que la sociedad genera signos y símbolos a partir del arte para implementar conceptos y formas para convertirse en representaciones sociales.

La utilización de los elementos representativos para una sociedad muestra la interacción que el individuo ha generado en su entorno mediante la comunicación, es decir, los mensajes y las comparaciones que el emisor ha hecho con su(s) receptor(es).

Lo propuesto en esta investigación es cuestionar, como lo menciona Hervé Fisher, los procedimientos utilizados habitualmente para autorepresentarse en la sociedad, mediante la iconicidad y el simbolismo; así tanto las imágenes como ciertas conductas son reconocidas por terceras personas quienes van adhiriéndose a un sector determinado dentro de la misma sociedad.

En los siguientes apartados contenidos dentro de este último capítulo se iniciará con el análisis de la obra que protagoniza esta investigación, *Desayuno en la hierba*, donde se describirá su creación, características, hechos que ha vivido, en dónde se alberga y por qué es considerada una de las mejores obras del periodo Impresionista.

Enseguida la misma obra será explicada, principalmente, desde la perspectiva del método *panofskista*, es decir, se hará una deconstrucción de la obra desde partiendo de los tres niveles descritos en el capítulo dos, para finalizar analizando la totalidad de la pintura.

Y, el último apartado concluirá con la dicotomía *arte-comunicación* planteada en los inicios de esta investigación, planteando el efecto comunicativo del mensaje visual con base en la Teoría Sociológica, y demostrando nuestra premisa inicial donde el arte es productor de comunicación debido a la ruptura y cohesión de grupos que genera.

**CAPÍTULO 4.** Análisis de la obra *Desayuno en la hierba* de Claude Monet y su efecto comunicativo.

Cuando se habla de arte puede vincularse ciertamente con palabras usadas en el imaginario colectivo<sup>70</sup>, lo cual apoya la idea de estereotipar elementos dentro de un mismo entorno, es decir, con arte se liga a los museos, pintores, esculturas, personas interesantes y grupos elitistas, entre muchas otras palabras. Sin embargo, el arte está en cada una de las sociedades existentes en la actualidad y sus antecesoras, cada una a su manera ha realizado diferentes corrientes artísticas que permiten comprender el entorno, y un tanto la información y comunicación del autor de la obra.

Lo maravilloso del arte radica en poder llevar la imaginación con un cúmulo de símbolos e iconos permisibles para recrear o hacer una nueva interpretación de la obra a observar, por ende, si se coopta el momento donde se observa la obra, el receptor se limitara a situarse en un nivel muy superficial sin que la obra le arroja ningún tipo de información.

La obra *Desayuno en la hierba* contiene un efecto comunicativo, sustentado en el argumento anterior, lo cual se explicará a profundidad utilizando el método de análisis de Erwin Panofsky.

Al retomar las conclusiones a las que llega Carlos Montes<sup>71</sup> sobre los elementos fundamentales del método seguido por Panofsky se tiene:

---

<sup>70</sup> Este concepto se refiere al pensamiento general de una sociedad, esto es, los mensajes que la mayoría de las sociedad mantiene en sus mentes generando ciertas actitudes antes distintos temas, todo ello dependiendo de la empatía que se tenga con el mensaje.

<sup>71</sup> Retomado del artículo de **María Elena Gómez**. La iconología. Un método para reconocer la simbología oculta en las obras de arquitectura. *Argos*, 38, Julio 2003. pp. 7-39. Consultado en <http://argos.dsm.usb.ve/archivo/38/1.pdf> 08/06/11 a las 20:00hrs.

## CONCLUSIONES DE CARLOS MONTES

- El intento de demostrar la unidad de todos los fenómenos culturales en un periodo determinado, buscando analogías internas entre fenómenos aparentemente heterogéneos.
- La determinación de un período histórico y un ámbito territorial determinados, que Panofsky llama “segmentos aislados de historia” o “concordancias cronológicas”.
- La definición de un hipotético denominador común en el que se sustentará la unidad de los fenómenos estudiados y que será el hilo conductor de todo el estudio. Este denominador común suele ser “un hábito mental, o forma de razonar” que intenta armonizar principios aparentemente contradictorios o reconciliar la fe con la razón y que dominará todas las manifestaciones culturales del período en estudio.
- La presentación de argumentos y hechos que se relacionan por medio de analogías y paralelos, intentando mostrar como hechos dispares tienen algo en común ya que son consecuencia de la misma manera de ver la realidad.
- La formulación de elementos concluyentes o postulados que asocian los fenómenos estudiados a formas simbólicas de una estructura subyacente y esencial que moldea de forma inconsciente las actividades formadoras de la conciencia y, por lo tanto, del pensamiento y el arte.
- La definición del principio esencial que gobierna la estructura profunda de la cultura de la época.

Lo anterior es el sustento del por qué se eligió a la metodología *panofskista*, la cual proporciona los elementos adecuados para analizar el mensaje comunicativo. Por tanto, se podrá explicar que todo mensaje visual puede ser observado desde los tres niveles distintos de análisis de Erwin Panofsky, explicados dentro del capítulo dos de esta investigación.

Las manifestaciones culturales que retoma Montes como parte del análisis del método de Panofsky hace que los individuos responsables de realizar dichas manifestaciones formen una sociedad como un todo, de la cual emergen pequeños grupos, teniendo una segmentación dentro de la misma totalidad.

Este todo o también llamado sociedad presencia hechos y fenómenos coadyuvantes para que los grupos actúen con base en la razón de los objetivos propuestos, lo anterior propicia una fuerte interacción en donde se visualiza claramente cómo se da el proceso de la comunicación, desde la emisión del mensaje, la existencia de un canal, la utilización de un código, el propio mensaje, desembocando en el receptor.

Al momento de visualizar el proceso comunicativo, se generarán formas simbólicas, mismas que podrán ser parte del mensaje visual al cual se enfrente el espectador y quien tendrá como objetivo hacer un vínculo de su contexto y la imagen, lo cual propicia una desconstrucción.

Al realizar la desconstrucción de cualquier tipo de mensaje, se entiende poco a poco la estructura desde los “cimientos” de lo que se observa, además de las formas contenidas y contextos establecidos que nos arrojan información sobre la obra. Lo anterior, nos permite recalcar que las imágenes cobran fuerza como portadores de comunicación debido a que constan de los elementos del proceso comunicativo -emisor, mensaje, canal, código y receptor-.

#### 4. 1 Presentación de la obra Desayuno en la hierba (1865-1866)<sup>72</sup>

Comenzada en la primavera de 1865, la obra medía más de cuatro metros por seis y tenía que constituir un homenaje, además de un desafío respecto a Edouard Manet (1832-1883), cuyo cuadro del mismo título había sido el objeto de sarcasmos del público y de los críticos, durante su exposición en el Salón de los Rechazados, en 1863. Pero el proyecto fue abandonado por Monet en 1866, justo antes de la inauguración del Salón al que Monet lo destinaba.

En 1920, el propio pintor cuenta lo que sucedió con el cuadro: "tenía que pagar mi alquiler, lo dejé en prenda al propietario que lo enrolló en su sótano, y cuando por fin tuve bastante para recuperarlo, imagínense si había tenido tiempo de enmohecerse.

---

<sup>72</sup> Información extraída del sitio web del Museo D'Orsay, el cual alberga los fragmentos más sobresalientes de esta obra.

Monet recupera el lienzo en 1884, lo recorta, y conserva los tres fragmentos. El tercero estando desaparecido en la actualidad.

Monet había empezado ejecutando una serie de pequeños estudios a partir del natural, y luego había compuesto en el taller un boceto muy alcanzado (Moscú, museo Pushkin). La diferencia más notable entre el boceto y el lienzo definitivo consiste en sustituir al joven imberbe sentado encima del mantel por un sólido buen mozo con barba que se parece de manera sorprendente a Courbet. Este último acudió a ver a Monet y a Bazille en su taller común durante el invierno de 1865-1866. Según Bazille hubiera "estado "encantado" ante *El desayuno*. Este testimonio difiere del de Gustave Geffroy, ya que según él comentarios de Courbet hubieran sido la causa del abandono del Desayuno.

Todo ello no es incompatible, una opinión desfavorable habiendo podido ser formulada tras los elogios. De todas formas, para Monet que escribía en mayo de 1865 a Bazille "sólo pienso en mi cuadro y si fuera a fallar, creo que me volvería loco", puede imaginarse el desánimo que podía generar cualquier reticencia manifestada por el maestro de la vanguardia.

Criticado o no por Courbet, Monet debía ser perfectamente consciente de las dificultades a las que se enfrentaba con la transposición a escala monumental del boceto. Acentúa los contrastes luminosos, eleva los colores, pero preserva más difícilmente el brillo, la espontaneidad de los estudios. En abril de 1866, al ver la imposibilidad por acabar la inmensa pintura para el Salón, Monet anuncia a Armand Gautier su decisión de "aplazar por el momento todas las grandes cosas emprendidas que tan solo me van a hacer gastar dinero y me pondrían en dificultad" en palabras del artista.



*Estudio para El desayuno en la hierba, 1865.* Claude Monet

El fragmento mostrado a continuación, junto con un segundo también conservado en el museo de D'Orsay (París, Francia), constituyen los únicos vestigios que sobreviven del monumental *Desayuno sobre la hierba* de Claude Monet.



*Desayuno en la hierba, 1865-1866.* Claude Monet.  
Dos fragmentos de tres que completan la obra.

Esta obra después de estar en la colección del Sr. Flament, carpintero Argenteuil, que recibieron la pintura del artista como una promesa de un contrato de arrendamiento de 1884, en la colección de Claude Monet, compró y luego se corta por el artista después de haber sido dañado por la humedad.



Fragmento destruido de la obra *Desayuno en la hierba*, 1865-1866.  
Claude Monet.

Los fragmentos que continuaban en buen estado, pasaron a la colección Michel Monet, hijo del artista, para posteriormente pasar a Giverny a una colección privada. En Francia en 1987 es aceptada por el Estado como donación en pago de impuesto a la herencia de los Museos Nacionales, comité interministerial para la aprobación de 10/12/1986, decisión del Ministro de Economía, Finanzas y Privatización de 02/03/1987, Decreto de 30/04/1987 en 1987, atribuido al Musée D'Orsay, París.

Cada una de las piezas que integran el Museo D'Orsay mantienen una iconicidad y simbolismo generados a partir del status que el museo otorga a la pieza. Para poder entender la *pieza de culto* desde todas su perspectivas y, no sólo desde la superficie, es necesario hacer uso de un método que permita apreciar la obra hasta sus entrañas, el método que se propone para este ejercicio es el de Erwin Panofsky, el cual ya se explicó anteriormente en el capítulo dos de esta investigación.

Dicho análisis permitirá deconstruir la obra observada para comprenderla partiendo desde el elemento más superfluo hasta entender la totalidad del sentido de la obra. Luego entonces, se dará pie al siguiente apartado donde se verá implementado



dicho método de análisis, ejemplificado en el capítulo dos y, aplicado al objeto de estudio de esta investigación el cual es la pintura *Desayuno en la hierba* de Claude Monet.

Sin embargo, todo el análisis implementado dentro de este trabajo se realizará con base en la obra completa debido a que el mensaje visual se observa desde la fuente original y en su totalidad que el artista realizó desde un inicio.

#### 4.2 Análisis iconológico basado en la teoría de Erwin Panofsky.

Retomando los niveles de la metodología *panofskista* se explicará la obra de Claude Monet, *Desayuno en la hierba*. El primer nivel corresponde al pre-iconográfico, donde se prepondera a la comunicación de sensaciones, es decir, el nivel más básico de comunicación emisor-receptor, al observar a primera vista el mensaje visual arrojará información sobre los estados anímicos o ambientes, además de formas, colores, líneas, posiciones y otros elementos que se presenten en el mensaje a analizar.

La significación secundaria o convencional, es el segundo nivel, el cual se basa en la relación de los motivos artísticos y sus combinaciones, así como de los temas y conceptos expresados como lo menciona Pepe Baeza<sup>73</sup>. También llamado iconográfico, este nivel permite la muestra de semejantes imágenes e historias responsables de forjar la personalidad<sup>74</sup> del mensaje visual acompañadas por el contexto y bagaje cultural del receptor.

El tercer nivel es llamado el de la significación intrínseca o de contenido, aquí el punto medular se centra en lo interpretativo. Panofsky menciona a “la iconología como una iconografía que se hubiera vuelto interpretativa”<sup>75</sup>. Este nivel se apoyará en la historia de los tipos<sup>76</sup>, dicho de otra manera, cómo los temas o conceptos específicos se expresan a través de objetos y acontecimientos, bajo diferentes condiciones históricas, ideológicas, políticas, conductas religiosas, culturales y sociales.

---

<sup>73</sup> Pepe Baeza. *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Gustavo Gili. México. 2003. P. 176.

<sup>74</sup> Erwin Panofsky. *El significado de las artes visuales*. Alianza. Madrid. 1979. P. 47. El autor hace referencia a esta expresión para entender el concepto del nivel de significación secundaria o convencional.

<sup>75</sup> *Ibidem*. P. 51.

<sup>76</sup> Pepe Baeza. *op. cit.* P. 178. El autor retoma el concepto de Erwin Panofsky.

Aquí se verán implícitos los fenómenos y elementos connotativos de una época los cuales aportaron a la estructura general de la obra haciendo referencia a la síntesis de valores simbólicos. Éstos se recaban a lo largo de este análisis el cual permitirá observar la información visual y, a su vez, interpretarla para cumplir con el objetivo específico: *la deconstrucción de la obra de arte*.

A continuación se muestra la fragmentación de la obra *Desayuno en la hierba* partiendo desde el primer nivel y culminando con el análisis de la totalidad de la obra retomando, por consiguiente, los primeros niveles para poder explicar de manera conjunta el mensaje visual.

### Primer Nivel (Pre-iconográfico) Significación natural o primaria

En primera instancia vemos a doce figuras humanas, las cuales se encuentran vestidas con vestidos largos y los hombres con traje y sombrero. Están en un entorno lleno de vegetación, unos parados, otros sentados y uno recostado. Además vemos que las formas se encuentran acompañadas de colores meramente discretos, es decir, 4 caballeros en tonos oscuros y 3 más en tonos grisáceos.

Por otro lado, las 5 figuras femeninas están ataviadas con colores neutros, lo que permite se realce y sobresalte la inmensidad de la obra en cuanto a objetos y formas plasmados en el cuadro.



### Segundo Nivel (Iconográfico) Significación secundaria o convencional

El análisis de Panofsky con base en el segundo nivel nos muestra en primera instancia, que los personajes de la obra se encuentran en un *picnic*, es decir, en un momento de divertimento y ocio, en uno de los parques de París, Francia. Debido a que durante la mitad del siglo XVIII era muy convencional que la sociedad francesa conviviera de esta manera donde se juntaban las familias y los amigos para disfrutar de una tarde.

Para ser más específicos, cabe aclarar que las personas que se encuentran plasmadas en el mensaje visual indican claramente que se trata de un grupo de personas pertenecientes a la burguesía francesa, ya que sus ropas remiten a la voluptuosidad, elegancia y refinación de una clase acomodada durante esta etapa de la historia.

Aunado a ello vemos que los víveres que se encuentran sobre el mantel van desde una tarta, frutas, carnes, pan y botellas de vino, alimentos a los que la clase baja no recurría por ser muy costosos.

La combinación de los elementos anteriormente señalados, nos muestran un ejemplo claro de organización, ya que los individuos en la pintura se unen para un objetivo en común: divertirse. Sin embargo, este punto se explicará con mayor profundidad en el análisis del tercer nivel.



### Tercer Nivel (Iconológico) Significación intrínseca o de contenido

Aquí podemos hablar más claramente del por qué una obra como esta representa al movimiento impresionista como una organización tomando como punto de partida la misma pintura.

En primer lugar mencionaremos que el objetivo de plasmar por su autor a una organización o conjunto de personas fue el de establecer la realidad y la primera impresión de un evento común y burdo, sin ningún motivo de revolucionar el pensamiento en cuanto al mensaje emitido por sí solo. Pero la verdadera revolución que se logró fue en el realizar los mensajes visuales. Con este ejemplo de *Desayuno en la hierba*, vemos que no hay líneas, cada ligero contorno que se llega a visualizar a simple vista es gracias al color y a las sombras creadas, además la textura del cuadro cobra vida al ver que las pinceladas se yuxtaponen unas sobre otras para crear así un relieve más intenso.

Otro elemento característico de los impresionistas es la utilización de la luz, la cual profundiza aún más la escena y a sus actores, resaltando un poco el misterio de sus figuras ya que comentan que Claude Monet insertó de espaldas a una mujer la cual, era su amante en la vida real.



### Totalidad del sentido de la obra

Los análisis que anteceden este apartado nos muestran que el mensaje visual no es sólo un cuadro que contenga ciertas características, sino que culmina en la conjunción de todos los elementos que hicieron distintivo a una organización la cual comunicó que el arte se tenía que hacer con otros estándares y verse desde una escena menos recta que la del romanticismo, corriente antecesora.

El arte comunica desde cualquier punto de vista, partiendo desde el más sencillo que es el reconocimiento de formas y colores, pasando por el de relacionarlo con el contexto que nos rodea como espectadores y culminando con la información arrojada con base en los fundamentos y conocimiento del cuadro analizado.

Ciertamente, coexiste una relación desde el cuadro viéndolo como una organización, hasta el movimiento que dio cabida a este mensaje, el impresionismo ha sido una corriente sin mayores pretensiones que sólo plasmar lo acontecido comúnmente en la vida de las sociedades, cada exponente con sus protagonistas en específico, lo destacable es que el arte rompe con estándares delimitados y, a su vez, cohesionan mentes y formas de hacer arte para que se conjunten dichos individuos en organizaciones con un fin en específico.



El ejercicio anterior, ayudará a visualizar los códigos plasmados en el lienzo para efectuar una conjetura sobre la función social que la obra pictórica tuvo en el momento de su realización.

La metodología de Erwin Panofsky permite realizar un análisis basado en la iconología como un proceso único, orgánico e indivisible; así desde el primer nivel hasta el tercero arrojarán elementos donde enriquezca uno a uno al siguiente nivel. Dicho de otra manera, los elementos de significación en el nivel pre-iconográfico permitirán entender en siguiente nivel iconográfico y, a la par, esto permitirá entender componentes del nivel iconológico. Todo este esquema metodológico para el análisis de la imagen, nos remite al hecho de ver a la obra de arte como una *totalidad de sentido*, realizada por una organización en específico.

Para detallar lo anterior, se hará referencia a los ejemplos citados dentro del capítulo dos con las obras *Jean Monet en su caballo Hobby (1872)*, *Camille Monet en el jardín de Argenteuil (1893)*, *Nenúfares* y en *Los carboneros* también llamados *Los descargadores de carbón (1875)* todas de Claude Monet. Con cada nivel analizado se observan manifestaciones culturales, las cuales son elementos propios de la sociedad de mediados del siglo XVIII. Esta relación del arte, específicamente del movimiento impresionista, será explicada con base en la Teoría sociológica en el siguiente apartado para soportar de manera teórica esta investigación.

#### 4.3 Efecto comunicativo de la obra con base en la *Teoría Sociológica*.

La comunicación es una forma de estar, de vivir y de tocar fibras más sensibles que las del mero lenguaje, las redes sociales comienzan desde la familia con el simple hecho de interactuar gracias a la comunicación.

Ciertamente, la comunicación se ayuda de signos y símbolos convencionales, es decir, el consenso hace la convención sobre cuál forma determinada signifique algo y, a su vez, circunscriba la realización de vínculos sociales.

Para Umberto Eco, el signo surge cuando al escuchar un sonido viene a nuestra mente una representación de aquello lo cual fue escuchado, es ahí cuando se da origen a un signo. Demostrando interrelación sonido-forma, da pie a una representación la cual se formó a través de la interacción del individuo en la sociedad y los elementos formadores de ésta, provocando que los individuos conformen su bagaje cultural que les permite hacer referencia a diversos *signos*.

Con lo anterior se puede establecer que la comunicación es y seguirá siendo una de las herramientas principales del ser humano con la utilización del lenguaje; en todo momento está inmerso en ella, ya sea de forma verbal o no verbal, el hecho es que es el medio por el cual el hombre adopta, reproduce y produce sus formas de vivir mediante la comunicación y sus elementos.

Como se mencionó anteriormente la comunicación se puede entender como una coparticipación de los sujetos, en el acto de pensar. El objeto, por esto mismo, no es la incidencia final del pensamiento de un sujeto, sino la mediatización de la comunicación. Lo que caracteriza a la comunicación, primordialmente es la existencia de un diálogo, dando pie a una retroalimentación. Se genera una relación, dialógica-comunicativa, los sujetos interlocutores se expresan, como ya se mencionó, a través de un mismo sistema de signos.

Maslow con su teoría *Jerarquía de las necesidades humanas*, la cual es una pirámide que nos habla de seis categorías que el ser humano busca satisfacer, dentro de una de estas divisiones está la *necesidad de asociarse y de pertenencia*. Para subsanar esta necesidad los sujetos trabajan por un fin común, es decir, crean una organización para llegar a su objetivo propuesto.

Dentro de las organizaciones la comunicación funge un papel en dos vertientes, el primero es el de proporcionar información y comprensión necesaria para que las personas, miembros de la organización, puedan desempeñar sus tareas.

El segundo papel es el de proporcionar las actitudes necesarias que promuevan y desarrollen la motivación, la cooperación y la satisfacción de los individuos en distintos rangos dentro de la organización, dichos seres tendrán la idea de llegar a un fin común y, por ende, se cohesionaran para llegar a éste.

Por ello, la comunicación propicia el surgimiento de diversos tipos de organizaciones, esto conlleva a que la sociedad se encuentre organizada en distintos sectores donde una característica primordial es que sean distribuciones sociales multifacéticas, complejas y conscientes de los fines que tienen, por ende, es que se encuentran racionalmente constituidas.<sup>77</sup>

Por ende, la organización será entendida como toda formación social orientada hacia fines concretos que se conviertan en comunes para los miembros que pertenecen a ésta. De ahí que las personas que integran una organización no se vean solamente como

---

<sup>77</sup> Véase Renate Mayntz. Sociología de la organización. P. 11.

individuos sino que se vean como áreas *estratégicas* que ayudarán al desarrollo de la organización para llegar a su objetivo, dando pie, a la formación de una identidad que permita la homogenización de los sujetos.

Joseph Litterer sitúa a una organización como una entidad productora de “algo”, por tanto, se catalogan a su vez como instrumentos sociales ideados para que la sociedad obtenga cosas. Así pues, las organizaciones son concebidas como elementos intermedios entre deseos y satisfacciones de los sujetos.

Por ello, es que la organización es un ente con dinámica social, es decir, la colectividad social de la que se encuentra formada hace que se produzca y se reproduzca propiciando la transformación por medio de prácticas de comunicación habituales de los miembros de la organización, lo que permite que dicha entidad se encuentre en constante movimiento y cambio.

Lo anterior, respalda el argumento de ver a la organización como un sistema fundamentado en la racionalidad debido al objetivo que se persigue en común, a su vez, esto conlleva a la utilización de los medios necesarios para cumplir dicho fin, los cuales son parte indispensable de la comunicación, ya que si existe comunicación, por consiguiente, habrá una interacción adecuada entre los sujetos miembros y el objetivo perseguido será alcanzado.

Debido a que todo individuo en cualquier organización lleva a ésta a una significación psicosocial, es decir, le da un sentido de pertenencia y apropiación al lugar donde se desarrolla se determinará la conducta del sujeto.

Litterer comenta que la comunicación influye en la percepción que una persona tiene del mundo y de sí misma, también facilita la empatía interpersonal y la unidad de grupo –como ejemplo la cohesión de sujetos dentro del movimiento impresionista-. Así, los problemas de comunicación originan errores en el rendimiento individual y de grupo de cualquier organización.

De ahí que dentro de la estructura organizacional se necesita promover y facilitar la integración de todos los públicos vinculados a la sociedad a fin de que el móvil sea la creación y el mantenimiento de canales efectivos de comunicación los cuales permitan un mayor conocimiento y compromiso hacia los objetivos y estrategias del objetivo perseguido.

Lo anterior, nos permite establecer que todo movimiento provocado por la sociedad, a su vez, realiza una formación de redes ya sea de tipo formal o informal; las cuales se explicarán a continuación:

La organización *formal*, surge a través de la comunicación del mismo tipo, es decir, mediante las órdenes y la comunicación institucional así, se dará pie a un organismo que se base en una división de trabajo racional, mediante la diferenciación e integración de los participantes, de acuerdo con algún criterio establecido por aquellos que manejan el proceso de toma de decisiones.

Teniendo en cuenta que la comunicación intrínseca se da con la interacción social dentro de toda organización se originan redes *informales*.

Dichas redes son grupos que constituyen la organización humana de la organización, aunque muchas veces están contrapuestas a las redes formales. Tales grupos definen sus reglas de comportamiento, sus formas de recompensa o sanciones sociales, sus objetivos, su escala de valores sociales, sus creencias y expectativas, y cada participante va asimilándolas e integrándolas en sus actitudes y comportamientos con el fin de pertenecer a dicho grupo y cohesionarse con éste.

La comunicación que se desarrolla entre los individuos de las redes informales es de tipo espontánea y natural con el fin de satisfacer sus necesidades de interacción social por medio de afinidades o conflictos.

Partiendo de lo anterior, es posible situar al movimiento Impresionista como una red informal, debido a las necesidades expresadas en su arte con características específicas, las cuales fueron con el tiempo forjaron el movimiento, en un principio sin estructura alguna, y posteriormente los individuos aportaron poco a poco mayor estructura a la organización.

Por tanto, se puede decir que su flujo comunicativo se basaba en los mensajes visuales que generaban a partir de sus obras, es decir, las mismas técnicas de elaboración fueron homogenizando la estructura del Impresionismo.

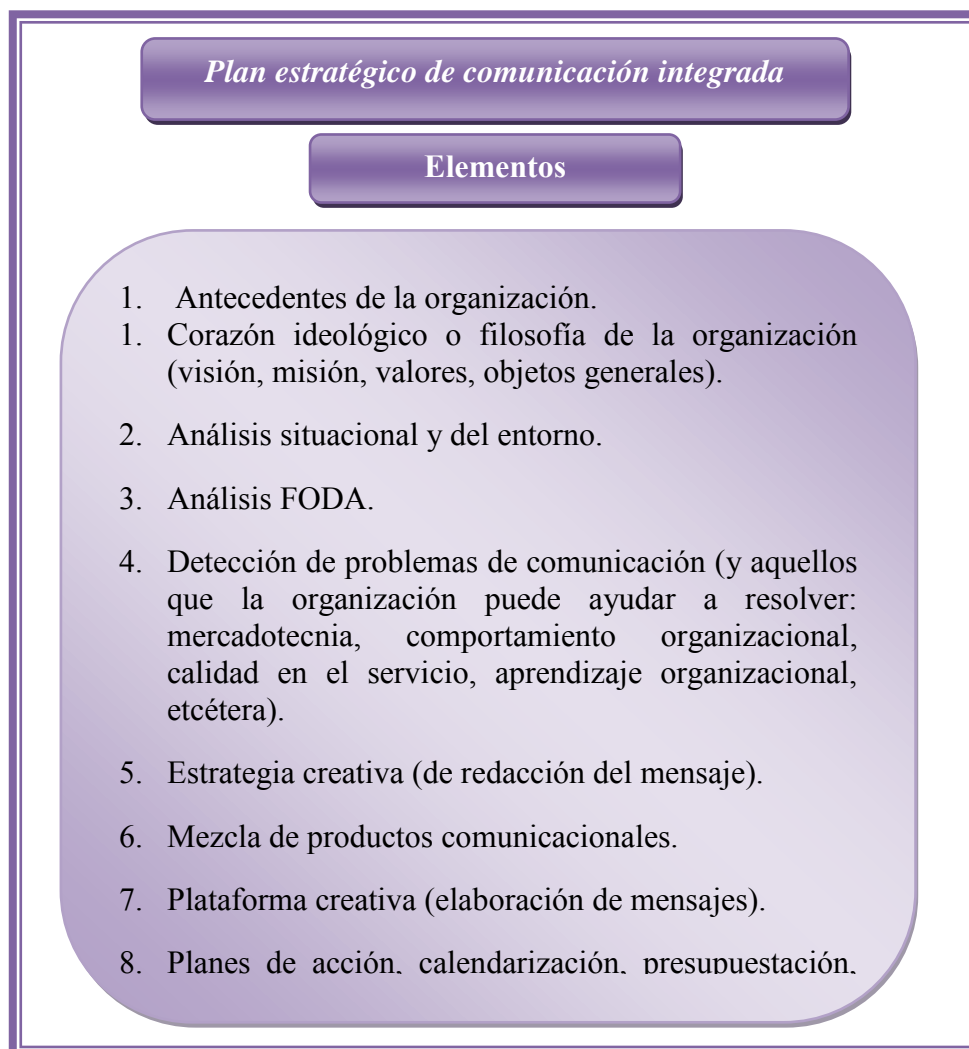
Así, desde un inicio de esta investigación se plantea la premisa “el arte comunica” lo cual se observa, como se mencionó en el capítulo anterior, que la obra *Desayuno en la hierba* (1865-1866) de Claude Monet muestra en su estructura un conjunto de personas que permiten ser catalogarlas como una organización, ya que cuenta con intereses determinados y un objetivo en común: el divertimento. De igual manera, el movimiento Impresionista da origen a que esta obra sea reconocida y etiquetada dentro de un mismo grupo como es esta corriente, debido a las características con las que cuenta y han sido mencionadas párrafos atrás.



Por ende, se concluye que la cohesión ocasionada por intereses comunes y objetivos en específico que desarrollo este grupo dio como resultado, entre muchas otras obras, al cuadro que en esta investigación se eligió para objeto a analizar.

Como ya se puntualizó, este movimiento pictórico es una organización, es decir, es un ser vivo, el cual se analizó desde la perspectiva de la Teoría sociológica y conjuntamente con la perspectiva de un plan Estratégico de Comunicación integrada desde la perspectiva del Profesor Jorge García Blanco<sup>78</sup>.

El plan estratégico de comunicación integrada, es un enfoque sistémico de la comunicación, el cual permite implementar acciones comunicacionales con base en el diseño y la gestión de la comunicación posible en cualquier tipo de organismo.



---

<sup>78</sup> Véase Jorge García Blanco. *El plan estratégico de comunicación integrada (comunicación interna y externa)*. FCPyS, UNAM. 2007. México.

Al enlistar los elementos del plan de comunicación puede surgir el cuestionamiento ¿el arte es aplicable a esta metodología? Este trabajo se plantea bajo la premisa “el arte es comunicación”, por tanto, se puede afirmar que el plan estratégico es una herramienta aplicable al campo del arte derivado de la existencia de la comunicación en este rubro, y en este caso específico al movimiento Impresionista.

Para el Impresionismo, los elementos aplicables del plan estratégico de comunicación integrada se describirán a continuación:



Como se puede ver la mayoría de los puntos con excepción del punto cuatro, seis y nueve, encajan en el movimiento Impresionista. Dichos elementos aplicables se han desarrollado dentro del capítulo tres de esta investigación; en él se describe qué es el movimiento impresionista, sus características como su ideología, las técnicas utilizadas, los objetivos por lo cuáles surgió, cómo se organizaba, el entorno y contexto en el cual se desarrolló, además de centrarse en la figura máxima de este movimiento, el pintor Claude Monet y su obra, donde nuestro objeto de estudio, *Desayuno en la hierba*, fue realizado por él.

Lo anterior, hace énfasis a los primeros 4 puntos, ahora se hablará sobre la mezcla de productos comunicacionales, en el punto siete. Dichos productos son

resultado de los análisis previos que se implementaron para descifrar las estrategias (los cómo) y tácticas ( los qué) de la comunicación para hacer llegar los mensajes visuales presentes en los museos hasta los públicos destinatarios. Es decir, se han lanzado al mercado productos que el usuario final, en este caso el receptor, puede adquirir en las tiendas de los museos donde se encuentran las obras de Monet.

Dichos productos visuales son parte de la industria cultural, ya que se describe el medio de comunicación más efectivo para llegar a los públicos masivos, en este caso la herramienta utilizada es la de la publicidad, descrito en el medio de comunicación genérico como lo es un tienda física o virtual (página Web), y el vehículo comunicacional será mediante catálogos, porta velas, guías y recipientes haciendo referencia a obras de Claude Monet para el consumo de arte en masa.

El último elemento del plan de comunicación aplicable a este trabajo, es el punto ocho, la plataforma creativa, aquí se hace puntualiza a la elaboración del mensaje, en este caso en particular, cómo se realizó el mensaje visual, la obra *Desayuno en la hierba*, sus características, formas, colores, líneas, proporción, contexto, entorno, actores principales, significación para el movimiento Impresionista y para la historia del arte.

Los puntos que no se tomaron en cuenta durante este trabajo - cuatro, seis y nueve- se excluyeron debido a que el objeto de estudio de esta investigación, así como su contexto, actores y productos visuales son un hecho histórico, por ello, las características antes planteadas son inmodificables debido a que son parte de la historia del arte; así el análisis FODA, la estrategia creativa (de redacción del mensaje) y los planes de acción, calendarización, presupuestación, control y evaluación no son aplicables al Impresionismo derivado de que se trata de una corriente propia de mediados del siglo XIX.

El análisis realizado con base en la metodología del Plan Estratégico de comunicación de García Blanco, permite demostrar que las obras de arte son un mensaje comunicativo, desde su elaboración hasta su parte final cuando el receptor la observa generalmente en su lugar de culto -como se habló en el segundo apartado sobre *el arte como símbolo de status*-, es decir, en el museo.

Para rectificar la importancia de las obras impresionistas se indicará que éstas se encuentran repartidas en tres de los museos más importantes del mundo: el Metropolitano de Nueva York, el Museo D'Orsay en París, Francia y, por último, en el Museo Pushkin en Moscú, Rusia.

Cada uno de estos museos alberga una parte de la colección impresionista debido a la importancia que tuvo en el arte, siendo un parte aguas para la elaboración de nuevos mensajes visuales de la vida cotidiana de la Francia del siglo XVIII.

Como lo menciona Canclini dentro del museo se fecunda un sistema ritualizado de la acción social, es decir, es el encargado de enfatizar la importancia que tienen los objetos albergados ahí dentro de la historia de la humanidad.

Lo que se pretende al estandarizar las obras pictóricas como símbolos de ritualización dentro de dichas instituciones, es que las representaciones expliquen por sí solas los procesos históricos, conflictos sociales u otros fenómenos que modificaron las formas de vida de determinadas épocas. Estos objetos profundizarán en la significación conceptual, antes mencionada, una vez que el espectador tenga en conocimiento ciertas especificaciones de la obra, ya que de lo contrario se limitará solamente a observar desde el nivel más sencillo el mensaje visual y a comprender sólo sus formas, contornos y colores.

#### Conclusiones finales

Desde el momento de concebir un mensaje visual como comunicación, se ingresan términos variados, donde al mismo tiempo, se conjuntan entre sí, esta investigación tiene por objetivo ejemplificar cómo la interacción humana trae consigo un sin número de posibilidades de que los hechos, fenómenos o situaciones se conviertan en comunicación.

Tomando en cuenta el tema de esta investigación, *las obras de arte como productos de los impresionistas que cohesionaron a un grupo a través de la comunicación, ejemplificado en la obra **Desayuno en la hierba** de Claude Monet*. Los elementos o conceptos tomados para este trabajo fueron el arte, la sociedad y la comunicación, los tres en conjunto dan cabida a la existencia de una ruptura social con base en mensajes visuales que derivan en acciones verbales y corporales, lo cual a su vez, empuja a los individuos, miembros de la sociedad, a formar grupos u organizaciones destinadas para ciertos objetivos en particular; como en el caso del movimiento Impresionista anteriormente descrito y explicado.

El movimiento impresionista se cohesionó como una organización que inicia de manera inconstante y poco precisa con sus representantes, sin embargo, fue una

corriente que profundizo en lo bello, en pintar al aire libre y manejar al pintor en otra faceta, la de científico.

Lo anterior permite ver cuán importante es el hecho de definir el tema de la organización y el arte como un rubro en el que se le ha desdeñado por uno ser mucho más sensible que el otro. Pero no por ello, se debe limitar la formación de organizaciones a ciertos rubros.

Por ende, el arte es un grupo que tiene un objetivo en específico, con jerarquías y funciones que promueven el desarrollo de las sociedades en donde se encuentran y desenvuelve.

Así, el impresionismo fue una corriente que propicio la ruptura de pensamiento en los artistas del siglo XVIII y mediados del XIX, para culminar en proponer una nueva técnica de hacer color, definir figuras, profundizar con elementos luminosos y promover la primera *impresión* de lo que se observa.

Los objetivos propuestos dentro de este tema fueron:

1. Demostrar que se cumple la comunicación intragrupal dentro del movimiento impresionista.
2. Explicar la Teoría de la sociología del arte con el movimiento impresionista.
3. Explicar la función del arte en la sociedad con el movimiento impresionista.
4. Demostrar que las obras impresionistas realizaron una función social mediante la cohesión de criterios, ejemplificado en la obra *Desayuno en la hierba* de Claude Monet.

Partiendo del primer objetivo se tiene que la comunicación intragrupal se genera con base en la interacción humana, lo cual permite la creación de mensaje desde una interdependencia de los actores -fuente y receptor- pasando por cada uno de los elementos del proceso comunicativo -vistos en el capítulo uno-, cumpliendo la premisa de que la comunicación genera relaciones sociales, las cuales determinan el rumbo de los individuos mediante las opiniones generadas a partir de un mismo mensaje ya sea textual, oral, visual o corporal.

El idílico momento de toda sociedad sería que el mensaje tuviera la misma capacidad de información y de comunicación en los mismos individuos, sin embargo, esto no es posible por la naturaleza de que el ser humano dispone de ciertas características que lo hacen único en todos los aspectos, partiendo primordialmente que

el contexto, su actitudes, usos, costumbres, tradiciones y su entorno determinarán la ideología que determina la empatía que tendrá a ciertos mensajes con los que se enfrentará durante su vida.

## BIBLIOGRAFÍA 1ER. CAPÍTULO

- Berlo, David K. *El proceso de la comunicación*. El Ateneo S. A. de C. V. México. 1992. Pp. 239.
- FERNÁNDEZ Collado, Carlos. *La comunicación en las organizaciones*. Trillas. México. 2002. 273 pp.
- Galeano, Ernesto César. *Modelos de comunicación*. Ediciones Macchi. Argentina. 1997. Pp.146.
- MAYNTZ, Renate. *Sociología de la organización*. Alianza. Madrid. 1972. 188 pp.
- MINTZBERG, Henry. *El proceso estratégico. Conceptos, contextos y casos*. Prentice-Hall Hispanoamericana, S. A. México. 1997. 641 pp.
- Ricci Bitti, Pio y Bruna Zani. *La comunicación como proceso social*. Grijalbo. México. 1886. Pp. 290.
- Revista Digital *Mercurio* por la Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL) <http://mercuriofcc.wordpress.com/personajes/david-kenneth-berlo-pensamiento-y-expresion-cientifica/> consultado 24/11/10 20:00 hrs.
- Revista Académica Electrónica *Episteme* por la Universidad del Valle de México (UVM) [http://www.uvmnet.edu/investigacion/episteme/numero4-05/enfoque/a\\_publicidad.asp](http://www.uvmnet.edu/investigacion/episteme/numero4-05/enfoque/a_publicidad.asp) consultado 17/07/11 a las 13:40hrs.

## BIBLIOGRAFÍA 2º. CAPÍTULO

- Baeza, Pepe. *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Gustavo Gili. México. 2003. 171-187 pp.
- Bastide, Roger. *Arte y sociedad*. FCE. México. 2006. Pp. 255.
- Eco, Umberto. *La definición del arte*. Ediciones Destino. España, 2002. Pp. 304.
- García Canclini, Néstor. *La producción simbólica*. Siglo XXI Editores. México, 2006. Pp. 163.

- Gombrich, E. H. *Arte e ilusión*. Gustavo Gili. España. 1979. Pp. 396.
- Gombrich, E. H. *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Debate. Madrid. 2000. 129-151 pp.
- Gombrich, E. H. *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. FCE. Singapur, 2003. Pp. 304.
- Hauser, Arnold. *Sociología del arte. 2. Arte y clases sociales*. Ediciones Guadarrama. España, 1977. Pp. 416.
- Bellido Gant, María Luisa (ed.). *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista*. Ediciones Trea, S. L. 343-374 pp.
- Panofsky, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Alianza. Madrid. 1979. 45-73 pp.
- Romero Álvarez, María de Lourdes (coordinadora). *Espejismos mediáticos. Ensayos sobre la construcción de la realidad periodística*. FCPS-UNAM. México. 2009. 39-55 pp.
- Tatarkiewicz, Wladylaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. España. Alianza. 2002. Pp. 422.
- Juan Carlos Linarez Pérez. *El museo, la museología y la fuente de información museística*. En Revista digital nueva Museología [http://www.nuevamuseologia.com.ar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=159:el-museo-la-museologia-y-la-fuente-de-informacion-museistica&catid=81:museologia&Itemid=458](http://www.nuevamuseologia.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=159:el-museo-la-museologia-y-la-fuente-de-informacion-museistica&catid=81:museologia&Itemid=458) consultado el 25/07/11 a las 18:00hrs.
- María Marco Such. *El concepto de museo* en Repositorio Institucional de la Universidad de Alicante [rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/9884/.../Marco%20Such,%20María\\_6.pdf](http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/9884/.../Marco%20Such,%20María_6.pdf) consultado el 28/08/11 a las 16:00hrs.



## BIBLIOGRAFÍA 3ER. CAPÍTULO

- Crespelle, Jean Paul. *Le época de los impresionistas*. ED. Buenos Aires. 1990. 263 pp.
- Feist, Peter H. *El impresionismo en Francia*. Koln: Benedikt Taschen. España. 1997.
- Ocampo, Estela. *El impresionismo. Pintura, literatura, música*. Montesinos. España, 1990. 125 pp.
- Serullaz, Maurice. *El impresionismo*. Publicaciones Cruz. México, 1992. 112 pp.
- Smith, Paul. *Impresionismo*. Akal. Madrid. 2006. 176 pp.
- Wildenstein, Daniel. *Monet o el triunfo del impresionismo*. Koln: Taschen. Wildenstein Institute. 2001. 480 pp.
- The Metropolitan Museum of Art, New York. Consultado 20/10/10 22:00 hrs.  
[http://www.metmuseum.org/toah/hd/imml/hd\\_imml.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/imml/hd_imml.htm)
- Musée d'Orsay, París, Francia. Consultado 20/10/10 22:10 hrs.  
[http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/catalogo-de-obras/resultat-collection.html?no\\_cache=1](http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/catalogo-de-obras/resultat-collection.html?no_cache=1)
- Museo Nacional del Prado, Madrid, España. Consultado 19/10/10 22:41 hrs.  
<http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/las-tres-gracias/>
- Museo de arte Thyssen-Bornemisza, Madrid, España. Consultado 17/05/11 14:30 hrs.  
[http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha\\_artista/412](http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha_artista/412)
- Museo de arte Kimbell, Texas, EUA. Consultado 28/05/11 16:18hrs.  
<https://www.kimbellart.org/Collections/Collections.aspx?P=5&TypeID=70&SubCat=76&Focus=0#>
- Artículo *La revolución industrial en Inglaterra y sus consecuencias para los pobres*, de R. M. Hartwell. Traducido de "The Long Debate on Poverty", The Institute of Economic Affairs, 1974. Tomado de [http://www.eseade.edu.ar/servicios/Libertas/40\\_3\\_Hartwell.pdf](http://www.eseade.edu.ar/servicios/Libertas/40_3_Hartwell.pdf) Consultado 28/05/11 17:00hrs.