

EL COLOR Y EL MOVIMIENTO Turner y Monet como los pintores de la luz

Marina Silenzi*

Facultad de Filosofía, Historia y Letras

USAL

La luz y el color

Empezaremos diciendo que el color en sí no existe, no es una característica del objeto, es más bien una apreciación subjetiva. Por tanto, podemos definirlo como una sensación que se produce en respuesta a la estimulación del ojo y de sus mecanismos nerviosos, por la energía luminosa de ciertas longitudes de onda.

La concepción moderna del color nació con el descubrimiento de la naturaleza espectral de la luz que hizo Isaac Newton en el siglo XVII. Él creía que la luz era un flujo de partículas. Sus experimentos con prismas de cristal demostraron que la luz se podía fraccionar en varios colores individuales: violeta (380-450 nanómetros), azul (450-500), verde (500-570), amarillo (570-590), naranja (590-610), rojo (610-750). Llegó a la conclusión de que las luces de distintos colores tenían diferentes grados de refracción, por ejemplo, la luz azul se desviaba más que la roja al pasar del aire a un medio con un índice de refracción mayor, como es el caso de un prisma de cristal.

El color es un hecho de la visión que resulta de las diferentes percepciones del ojo a distintas longitudes de onda que componen lo que se denomina el “espectro de luz blanca”. Estas ondas visibles son aquellas cuya longitud de onda está comprendida entre los 400 y los 700 nanómetros; más allá de esos límites siguen existiendo radiaciones pero ya no son percibidas por nuestra vista. Lo que sucede cuando captamos un objeto de un determinado color, es que la superficie de dicho objeto refleja una parte del espectro de luz blanca que recibe y absorbe las demás. La luz blanca se puede reducir a tres colores básicos: rojo, verde y azul.

* lasilen@yahoo.com.ar

Por lo tanto, el mundo material es incoloro. La materia posee la característica de absorber determinadas partes del espectro lumínico, la luz que no es absorbida es remitida y transmite estímulos de color que llegan al órgano de la vista y nos genera una sensación de color. Así, consideramos el poder de absorción del material como el color propio de su cuerpo, hablando, como consecuencia del hábito y de la costumbre, de los colores de las cosas. En el caso de un objeto de “color rojo”, éste absorbe las longitudes de onda del verde y del azul, reflejando el resto que es interpretado por nuestra visión como color rojo; si decimos que un objeto es amarillo, es porque absorbe las ondas correspondientes al rojo y refleja, en igual proporción, las ondas del verde y del azul, siendo la síntesis el resultado de la retina.

Para la conformación del color debemos tener en cuenta tres factores. El primero es la fuente luminosa, ya que de las diferencias e intensidades lumínicas que inciden sobre el objeto resultan variaciones en la percepción de un mismo color. Existe disimilitud entre la luz solar y la luz artificial; y dentro de la luz natural, las diferentes posiciones del sol a lo largo del día hacen que la incidencia de la luz provoque variaciones en el color del objeto. Esto fue apuntado por Leonardo Da Vinci en su *Tratado de la pintura*, donde hace referencia a la coloración azulada que asumen las sombras por la mañana hasta irse tiñendo de matices cada vez más rojizos a medida que avanza la tarde. También hay que tener en cuenta las variaciones de intensidad durante el transcurso de las estaciones del año. Los rayos solares inciden de forma más oblicua en el solsticio de invierno y más perpendicular en el de verano. Podemos afirmar que la fuente luminosa ejerce una influencia cualitativa y cuantitativa en la percepción cromática.

El segundo es el objeto, puesto que las características texturales de éste, como la transparencia, opacidad, brillo, forma y tamaño inciden de manera directa en la sensación del color. Recordemos que no es la materia la que posee el color, sino que es una percepción. La constitución molecular del objeto permite que absorba y refleje determinadas longitudes de onda. Estas moléculas son los famosos pigmentos, que simplemente reflejan o transmiten distintas tramas de la luz visible, dependiendo de su composición química. Solemos asociar el pigmento con el color, utilizándolos como sinónimos,

cuando en verdad, el pigmento no es el color en sí, sino un compuesto generado a partir de minerales, plantas y animales.

El tercer factor es el sujeto. En el ojo se halla una serie de terminaciones nerviosas conocidas como conos y bastones que por su cualidad fotorreceptora hacen posible la visión. Los conos, compuestos por dos o tres tipos de células según el mamífero, permiten la visión diurna, captando cada uno la longitud de onda correspondiente al azul, verde y rojo; los bastones permiten la visión nocturna, acromática.

Ahora bien, a lo largo de la historia se formularon distintas teorías sobre la composición de la luz, definiéndola algunos como onda y otros como partícula. Newton proponía que la luz está compuesta por partículas luminosas de distinto tamaño según el color. Huygens, en la misma época, sostenía que la luz es una onda. Fue Einstein quien en el siglo XX llegó a la conclusión de que la luz se comporta como onda y como partícula. No sólo demostró que la velocidad de la luz en el vacío (aproximadamente 300.000 Km. /s) no puede ser superada, sino que también introdujo la idea de cuanto de luz. La luz está formada por partículas ya que los cuantos son pequeños “paquetes” indivisibles de energía, a los que denominó “fotones”.

Debemos distinguir entre dos tipos de color. El color luz y el color pigmento o materia. El color luz es inmaterial proveniente del sol o proyectores artificiales. Para el color luz se usa un criterio de orden aditivo, es decir, de síntesis aditiva. Esto significa que a medida que sumamos color luz se restituye gradualmente el blanco. Un color primario es un color que no se puede crear mezclando los otros. Los tres colores primarios de la luz, como dijimos anteriormente, son el azul, verde y rojo. De las respectivas mezclas de estos colores derivan los colores secundarios magenta, cian y amarillo. Si nos referimos al color materia, hablamos entonces de una mezcla sustractiva, ya que con cada pigmento que se añade lo que hacemos es absorber más partes del espectro, obteniendo como resultado la ausencia de luz, es decir, el negro. Tradicionalmente, los colores rojo, amarillo y azul se consideran los pigmentos primarios del mundo del arte. Sin embargo, esto no es técnicamente cierto, o al menos es impreciso. Los tres colores primarios de la pigmentación son el magenta, el amarillo y el cian. (Cuando se dice que los colores primarios de la

pigmentación son el “rojo, amarillo y azul”, “rojo” es una forma imprecisa de decir “magenta” y “azul” es una forma imprecisa de decir “cian”). En realidad, el azul y el verde son pigmentos secundarios, pero son colores primarios de la luz, junto con el rojo. Los colores primarios pigmento son el amarillo, el magenta y el cian.

Dos colores se llaman complementarios cuando combinados en una cierta proporción equitativa recomponen la luz blanca o la ausencia de luz en el caso del color materia; o, dicho de otro modo, un color es complementario de otro cuando para su mezcla no participa el color del que es complementario, o, dos colores uno primario y uno secundario, son complementarios entre sí siempre que el primario no haya intervenido en la mezcla del secundario. Cabe destacar que los complementarios del color luz son los primarios del color pigmento, y los complementarios del color materia son los primarios del color luz.

Para oscurecer un color se puede acudir a su complementario. Al agregar negro en exceso los colores se ensucian y pierden matices. Lo mismo sucede con el blanco, si se abusa de éste en las subidas los colores pierden intensidad y palidecen. En la sombra propia o proyectada de cualquier objeto interviene indefectiblemente su color complementario. Un mismo color situado sobre dos campos de distintos colores se encuentra influenciado por éstos: un naranja situado sobre un campo verde se hace más rojizo y así, más oscuro; si colocamos ese mismo color sobre un campo violáceo, observamos que se hace más amarillento y, por lo tanto, más luminoso.

Joseph Mallord William Turner, el pintor de la luz por antonomasia

El paisajismo inglés del romanticismo tuvo como máximos representantes a Turner y Constable. Turner nació el 23 de Abril de 1775 en Londres. A los 15 años ya formaba parte de la Academia, hecho que se refleja en las pinturas de sus primeros años. En estos paisajes se observa una clara tendencia academicista, nada extravagante y con el uso de una perspectiva inigualable. Con el paso del tiempo, el pintor se interesó cada vez más por lo sublime, por la fuerza y la furia de la naturaleza, hallamos aguas agitadas y cielos tormentosos. Esto lo condujo al estudio de la luz, del reflejo y del comportamiento de los colores en diferentes contextos.

De esta manera, resulta claro que la consistencia de la representación se haya alterado. El propósito de Turner ya no era la aceptación del vocabulario de la representación clásica, el concepto de pintura en sí mismo estaba siendo cuestionado. Ningún pintor realizó un estudio tan amplio y continuo de la naturaleza como él, contando unos 19.000 bocetos y unos 350 óleos. Turner era un admirador de la naturaleza:

“ cada lugar es un lugar de estudio... todo apunta a la naturaleza como refinamiento de la pintura... hay que estar en relación con ese todo, observando el tono, los valores, el contraste, las sombras... admira la naturaleza por el poder de tu arte, y juzga el arte por la percepción de la naturaleza.”¹ (Gowing, 1966:13)

Sin embargo, cabe aclarar que para Turner el arte no se hallaba al servicio de la naturaleza, por el contrario, el momento en que el artista observa la naturaleza está inspirado por el arte, apreciando los colores y sus propiedades.

Turner quería expresar un nuevo orden de la realidad. Así, la acuarela le dio la posibilidad de explorar un tinte más claro y coloreado que el convencional, combatiendo el color local, sustituyendo el contorno cerrado por simples líneas que insinuaban sutilmente alguna forma. El color y la reflexión eran, de hecho, las propiedades de la pintura y del mundo que él deseaba explorar. Desde 1820, comenzó a experimentar la transmisión y la dispersión de la luz a través de una infinita serie de reflexiones basadas en la variedad de las superficies y los materiales. La oscuridad total no existe, mientras que haya algún ángulo de luz reflejada o refractada, cualquier cuerpo recibe y emite ondas longitudinales. Las composiciones se volvieron más dinámicas, captando el movimiento; la luz reflejada en el agua, en una ola o en una nube, cielos cruzando lagos, son una muestra de las fases quinéticas de la naturaleza.

La concepción de Turner sobre el color se basaba en una intuición propia. Su fuente era Moses Harris, un pintor entomólogo de la época que publicó el sistema natural del color. Turner tomó el círculo de color de aquél y lo modificó a su manera. El rojo se presentaba como el color dominante colocado arriba del amarillo y del azul, Turner invirtió esto y colocó al amarillo en la cima por sobre los otros dos. El amarillo pasó a ocupar casi la mitad de la circunferencia. Se enseñaba la combinación del amarillo con el rojo y el azul,

¹ La traducción me pertenece.

pero no la mezcla entre estos, ya que el pintor no deseaba generar un color más oscuro. Así, definió su círculo cromático como la pura combinación de los colores Aéreos. Él pensó al blanco como el color más frío de todos, mientras que el amarillo pasó a ser el más cálido (Turner también fue conocido por su obsesión con el amarillo, según el artista, el color aéreo por excelencia).

En 1834 hubo un acontecimiento que lo impactó: el incendio en el Parlamento de Londres. Turner pintó por única vez con color directamente de la fuente. Un drama que involucraba el agua y un feroz fuego se estaba desarrollando frente a él. El tema central de esta obra es, precisamente, el reflejo del fuego en el agua. Toda la ciudad acudió a presenciar el espectáculo que fue aprovechado por Turner para realizar dos álbumes de bocetos desde diferentes lugares. Al año siguiente ejecutó dos cuadros al óleo con el tema del incendio pero, curiosamente, no utilizó para ello los bocetos que había tomado aquella noche sino que confió en su prodigiosa memoria. El maestro londinense era el pintor de las atmósferas y no podía dejar pasar la oportunidad de plasmar con sus pinceles el efecto de un incendio en el ambiente de la ciudad. El edificio incendiado aparece en el fondo de la imagen, con espectaculares llamas en tonos anaranjados y blancos que permiten incluso apreciar las torres de la catedral. El reflejo de las llamas en el agua del Támesis se convierte en otro punto de referencia clave de la composición. En primer plano podemos apreciar un montón de figuras apiñadas que contemplan el incendio mientras en el río se aprecian algunas barcas. La iluminación característica de un incendio de grandes dimensiones ha sido perfectamente captada por el artista.

A partir de 1840, el tema de la pintura se había transformado. La interpretación del color estaba ligada a formas que eran libremente inventadas, la realidad y la fantasía fueron absorbidas en función del papel protagónico de la luz. Tomando las propiedades del color, Turner constituía su propia realidad: la naturaleza como fuente de inspiración trastocada según sus sentimientos. Sus obras son la demostración de la prioridad del mundo cromático por sobre las figuras. La trama del color era preciosa en sí misma para él, y había que preservarla intacta hasta el último momento. La barrera entre lo real y lo imaginario se había desvanecido, y nunca se volvieron a distinguir entre sí. En

“Claro de luna” nos encontramos con esas luces identificatorias de la noche, pero se han eliminado absolutamente todas las referencias espaciales para enfocarse sólo en el color, dispuesto en bandas horizontales paralelas que recuerdan a las “Tramas de colores” pintadas también en la década de 1830. Con este tipo de trabajos, Turner se anticipó, claramente, a la abstracción.

En 1842, el maestro combinó el terror del mar con la nieve en su obra “Tormenta de nieve”. La misma estaba inspirada en un episodio de la vida personal del pintor, puesto que él estuvo esa noche en el barco que atravesó la tormenta. En dicha exposición declaró: “... convencí a los marineros para que me dejaran ir hasta el mástil, permanecí por cuatro horas sin tener la esperanza de poder escapar...”² (Gowing, 1966:45-49) En esta obra vemos nuevamente como el pintor maneja con gran habilidad los colores para insinuar esa densa tormenta, fundiendo el cielo con el mar, bosquejando con simples trazos la posible silueta del barco.

Hasta su muerte, Turner continuó investigando las impresiones de la luz y el efecto de los colores sobre los cuerpos. En 1843, inspirado por la teoría de colores de Goethe, pintó dos cuadros titulados “Luz y color” y “Sombras y tinieblas”. Goethe dividió el círculo cromático en dos grupos: amarillo, naranja y rojo, los denominados “plus colours”, ya que el sentimiento que éstos despiertan es vívido y calmo; en el otro extremo se hallaban los “minus colours” que son el azul-verdoso, el azul y el púrpura, que generan una impresión de ansiedad y melancolía. De esta manera, en “Luz y color” nos encontramos con tonalidades amarillas que se adueñan de la composición y, como si de un torbellino se tratara, nos envuelven y devoran. Para contrastar, Turner empleó algunos tonos oscuros aplicados con la misma soltura de pincelada. En la pieza opuesta, se puede ver su preocupación por las sombras, empleando un color oscuro al que contrapuso manchas de color amarillo que alegran la imagen y convierten al negro en más negro.

La totalidad de la obra de Turner está atravesada por el profundo terror de la naturaleza y la mortalidad, por las fuerzas que están más allá del hombre y nos doblegan, “la pureza del color en sí mismo posee la cualidad de lo terrible... la violencia era una parte de su paleta como también lo

² La traducción me pertenece

apocalíptico...”³ (Gowing, 1966:53) En “El ángel en el sol”, podemos observar como el artista presenta el Apocalipsis de la mano de un ángel. Según Turner, la cabeza de aquél está adornada con un arco iris, con el sol y contiene las estrellas en la mano. Una vez más, el gran maestro londinense se mostró más interesado por los efectos atmosféricos, lumínicos y cromáticos que envuelven las figuras y distorsionan los contornos, situándose a un paso del impresionismo y de la abstracción. En el catálogo de dicha obra, Turner expresó lo siguiente: “la luz no es solamente gloriosa y sagrada, es voraz, carnívora. Ésta devora imparcialmente, sin distinción, toda la vida del mundo”.⁴ (Gowing, 1966:53) Según su amigo y crítico de arte, Ruskin, el tema más profundo que Turner desarrolló a lo largo de su vida fue la muerte.

William Turner, el pintor por antonomasia de la luz, también conocido como el pintor de las atmósferas, fue un visionario de su época en la que la pintura todavía estaba sumamente ligada a las reglas de la academia. Él persiguió objetivos propios, la exploración de las vibraciones de la luz transformada en color, el movimiento y el cambio que esto conlleva. Su profunda admiración por el mundo cromático lo condujo a prescindir de las formas de la realidad, creando las propias como efectos de la refracción y de la reflexión. Los contornos cerrados ya no fueron de su interés, ni tampoco los colores locales. La sublimidad de la naturaleza, la muerte invocada en la mayoría de sus obras, cargaron con sentimientos extremos a sus creaciones. Turner se convirtió en el gran antecesor de las vanguardias del impresionismo y la abstracción. Su habilidad para aprehender a través de sus pinturas la realidad en sí misma del color y un momento con una tensión extrema nunca fue igualada.

Claude Monet: las impresiones posteriores

Monet nació en París el 14 de noviembre de 1840. Siempre rechazó el trabajo académico, inclinándose por el paisaje en sí mismo, que no implicase un sentido último moral o simbólico. En 1863 se produjo un acontecimiento decisivo para él, conoció la obra de Manet, 14 obras que fueron expuestas en

³ La traducción me pertenece

⁴ La traducción me pertenece

Casa Martinet, en el boulevard de los Italianos. Sin embargo, en sus comienzos, no se dedicó al paisaje de manera exclusiva, pues pintó también figuras al aire libre o en el taller, que introdujo con bastante frecuencia en sus paisajes. Esto lo podemos observar en “Almuerzo en el campo” de 1866, en “Camila” expuesto en el Salón de 1866 y en “La japonesa”, que luce un amplio traje de un rojo brillante. Mas, es posible reconocer cuán profunda fue su inclinación que lo apartó de la figura para empujarlo hacia el paisaje, ya que en los cuadros anteriormente mencionados, se descubre que los rostros, en su expresión, fueron descuidados, que verdaderamente no le interesaban en sí mismos, y que, en consecuencia, podía renunciar a pintarlos, sin que su arte perdiera nada esencial. Son las vestiduras las que atraen y las que fueron introducidas en los cuadros para obtener combinaciones de colorido y de efectos de luz.

Monet abandonó, por consiguiente, la representación de figuras humanas y se consagró de manera exclusiva al paisaje. Tomó como regla pintar sus naturalezas al aire libre, ejecutándolas, cualesquiera sean sus dimensiones, siempre en la escena natural que va a captar. Esta práctica engendró en él una consecuencia que también se dio a conocer en los demás impresionistas, ya que lo llevó a aprehender, en cada contexto, el aspecto particular del mundo, la observación fugitiva de la luz o de la coloración bajo la cual se ofrece. Un paisaje suyo no muestra una escena natural bajo una faz permanente, la tela reviste un aspecto fugitivo y un ambiente particular, captados en un momento determinado en su existencia efímera.

Monet, por ejemplo, comenzaba a pintar un paisaje en la mañana, a la salida del sol entre el vapor, y para fijar su efecto de sol naciente y de vapor matinal, no podía trabajar en su cuadro sino un tiempo limitado. Debía abandonarlo cuando el sol ascendía en el horizonte y los vapores se disipaban, resultándole necesario, para concluirlo, que lo prosiguiese cuando el efecto deseado se volviera a repetir. Por esto, el ambiente natural no tiene para este artista, un aspecto persistente, un paisaje no existe con una coloración permanente. La naturaleza cambia de aspecto, del mismo modo que varían las estaciones, los días, las horas, los accidentes atmosféricos y la luz que reside en éstos. Monet logró interpretar en sus obras esos aspectos fugitivos que escaparon a la mayoría de los antiguos paisajistas que trabajaban en el taller o sólo realizaban

los bocetos al aire libre. Los impresionistas fueron los primeros artistas en comenzar y culminar un cuadro en su totalidad al aire libre.

Siguió tan de cerca las variaciones de la luz y los colores en la naturaleza, que realmente logró comunicar las sensaciones de estos cambios. Así, compuso escenas de toda clase de matices, verdaderas impresiones. No es casualidad que haya titulado a una de sus obras más conocidas “Impresión, salida del sol”, y que precisamente, la palabra impresión haya resultado tener la denotación exacta para calificar la pintura de estos artistas.

En 1874 los impresionistas realizaron su primera exposición, en la que Monet presentó nueve cuadros, entre los que se destacó la obra ya mencionada, que fue la que les otorgó el nombre al grupo. El crítico Louis Leroy denominó a la muestra “exposición de los impresionistas” en referencia a este cuadro y de manera totalmente despectiva. Sin embargo, los integrantes de la muestra aceptaron ese nombre como denominador del grupo. “Impresión, sol naciente” es una imagen tomada directamente del natural por Monet en Le Havre, representando las neblinas del puerto al amanecer mientras que el sol se abre paso a través de esta, para despuntar, creando magníficos reflejos anaranjados en el mar y en el cielo. La sensación atmosférica, como en las obras de Turner, domina en dicha escena en donde las formas desaparecen casi por completo. Los colores han sido aplicados con pinceladas rápidas y empastadas, apreciándose la dirección del pincel a simple vista.

Fueron las características del arte de Monet las que hicieron nacer el nombre de “impresionistas” y de “impresionismo”. En él, el impresionismo encontró su fórmula más completa. Monet nunca se desvió de su camino original, continuó pintando al aire libre, alcanza un colorido cada vez mayor y una admiración más profunda por los juegos de luces generada entre las sombras de los cuerpos. Empleaba el color puro, para no perder los recursos cromáticos, que al ensuciarse, se neutralizan y pierden saturación. La yuxtaposición de las tintes es una tarea que debía realizar el espectador. Monet, y el resto de los impresionistas, avivaban los reflejos que apagaban los pintores que se enfocaban sólo en las formas. Aplicaban manchas de colores que flotaban en la atmósfera, dejando de lado el color material de las cosas, su color

local. Las sombras de los cuerpos se disipan, y estos artistas ya eran conscientes de esto. Los colores no podían estar encerrados en formas estáticas, sin que sus reflejos se influyeran mutuamente: esto daba lugar a que el movimiento se pusiera en marcha. Estamos hablando de composiciones totales, en la que se tenían en cuenta la infinita gama que generaba la luz en su descomposición, todos los cuerpos influenciándose entre sí, captando ese momento único, con colores irrepetibles.

El impresionismo fue la sensación visual del instante, que desdeñaba la forma de las cosas, perdiendo de vista la línea que las limitaba y el tono que las definía. Sólo se vio la vibración luminosa y colorida de la naturaleza. Las teorías de Chevreul influenciaron enormemente a estos artistas. Estas explicaban, básicamente lo siguiente: la sombra negra absoluta no existe, al igual que el blanco puro. Cuando dos colores se yuxtaponen, el matiz de cada uno es modificado por el color complementario del otro color. Si dos colores yuxtapuestos son complementarios, cada cual parece más vivo y puro. Un color puesto al lado del negro o del blanco parece más vivo, y es rodeado por una aureola de su color complementario. Monet empleó estos recursos con gran perfección. Lo que él consiguió fue pintar el aire mismo, la luz, como ya lo había hecho Turner a su manera.

En su vejez, Monet se dedicó a pintar su jardín, siguiendo fiel a su método de trabajar al aire libre. Mandó a construir un impactante jardín en su casa de Giverny, en el que cultivó exóticos nenúfares importados de Japón. A pesar de las cataratas que dificultaban su visión, Monet realizó una de las obras más espectaculares que en conjunto recibe la denominación de Capilla Sixtina del Impresionismo. La disposición de los nenúfares en el agua y los reflejos de los sauces son los únicos motivos interesantes para el artista, en un proceso de desaparición de la forma que es eliminada casi por completo. Las pinceladas son cada vez más sueltas, trabajando con manchas de tonalidades oscuras que se animan con los colores de las ninfeas. Los nenúfares y los reflejos del estanque de su jardín les proporcionaron el motivo de sus dos últimas series.

Conclusión

El color es una sensación del hombre, no una propiedad de la materia. Parece que Kant estaba en lo cierto, lo que es la cosa en sí misma no resulta cognoscible para nosotros. Sólo tenemos perspectivas de la realidad, que es transformada de acuerdo a nuestras necesidades. Mas, ¿se puede decir que la aprehensión del color es algo esencial en la vida del hombre? Salvo por las aves, que son tetracrómatas, es decir, tienen cuatro receptores de color diferentes, el ser humano es el animal que posee el don del color, y la cualidad de poder expresarlo y transformarlo en arte. ¿Qué sucedería si el mundo fuese acromático para nosotros? ¿Continuarían siendo nuestras vidas de la misma manera? ¿Habría arte?

Si el color es una percepción completamente subjetiva, y es uno de los elementos primordiales del arte, entonces podríamos decir que alguna faceta de la concepción que tenemos de la realidad, la que conformamos cotidianamente, es arte. Deberíamos analizar nuestra manera de conocer el mundo exterior, no desde un punto de vista filosófico, psicológico, etc., sino desde uno artístico. La vida que desarrollamos a diario, nuestro lenguaje, nuestra vestimenta, el sexo, los *nicks* que ponemos en un *messenger*, el gesto más mínimo, todo está comprendido en un ámbito artístico cargado de sensaciones y apariencias que el otro tiene que notar. Tal vez todo se pueda reducir al arte, y así, al final, nos dejaríamos llevar libremente por el juego de la vida, el curso natural de las cosas, sentir hasta lo más liviano, la atmósfera que nos rodea, el viaje de la luz. Tanto Turner como Monet fueron dos artistas que vieron esa faceta de la realidad y la expresaron en términos en los que el color era el protagonista por excelencia. Concluyo, siguiendo a otro gran artista: “sólo como fenómeno artístico está justificada la existencia del mundo”. (Nietzsche, 2001:32)

BIBLIOGRAFÍA

- Albers, Josef, *La interacción del color*, Madrid, Alianza, 1989.
- Begbie, Hugh G., *La visión y el ojo*, Buenos Aires, Ciencia Joven, 1977.
- Duret, Theodore, *Historia de los pintores impresionistas*, Buenos Aires, El Ateneo, 1953.

- Gowing, Lawrence, *Turner: imagination and reality*, New York, Museum of Modern Art, 1966.
- Kelder, Diane, *El gran libro del impresionismo Francés*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 2001.
- Payró, Julio E., *El impresionismo en la pintura*, Buenos Aires, Colección Esquemas, 1953.
- Ruskin, Johan, *Arte y artistas ingleses*, Buenos Aires, Centro de América Latina, 1967.
- Spence, David, *Monet*, Madrid, Celeste, 1999.