

COLOR Y PSIQUIATRÍA

En prensa como capítulo del libro:

“Variaciones sobre el color”.

Compiladores: Diego Romero de Solís, Jorge López Loret e Inmaculada Murcia Serrano, secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2007. Conferencia en la cátedra de Estética de la Universidad de Sevilla (Prof. Diego Romero de Solís), 30 de enero de 2005

José Guimón

Catedrático de Psiquiatría de la Facultad de Medicina de la UPV/EHU

La Psiquiatría ha abordado a lo largo de su historia en diversas ocasiones las bases biológicas de la creatividad, la psicopatología de los artistas y la posibilidad de establecer un diagnóstico y un tratamiento a través de las obras de los pacientes mentales. La mayoría de los trabajos se centran en los temas representados y menos frecuentemente en el color. En el presente artículo pretendo revisar los datos que se refieren a las cualidades cromáticas y su relación con la Psiquiatría. Ilustraré el texto con referencias a la vida y la obra de artistas consagrados y de enfermos mentales.

1. COLOR Y EMOCIONES

Es curioso observar qué poca importancia se ha dado en la Psicología al estudio del color, si hacemos una comparación con el estudio de la forma. Aparte de las nociones escasas aportadas por los filósofos griegos, parece ser que es a la obra de

Goethe a la que se refieren la mayoría de los autores a la hora de tratar las relaciones entre el color y la Psicología. Este autor consideraba que el color es "luz enturbiada", afirmó que distintos colores provocan distintos estados de ánimo y habló de algunos colores fundamentales, de colores cálidos y fríos, etc.. Su adhesión a la ideología Rosaprusiana (que también inspiró a Yves Klein y a otros pintores monocromos) provocó que se interesara por el significado simbólico y místico del color, lo que le llevó a identificar colores específicos con significados particulares. Identificó, por ejemplo, al verde como el símbolo del cielo, en oposición al rojo, que suscitaría pasión. Basó su análisis, no en el espectro de Newton, sino en un círculo cromático que contenía colores que él denominó "más" y "menos". Designó "más" (o positivos) los rojos, amarillos y verdes. Asoció los colores cálidos con felicidad, dicha y alegría. Relacionó, en cambio, el azul, los violetas y los púrpuras con la tristeza y el desánimo..

Fue a través del color que los pintores occidentales empezaron a liberarse de las limitaciones que imponían las formas, la perspectiva y la representación en sí misma. A lo largo de los siglos se habían ya interesado por estudiar los colores en relación con sus cualidades luminosas, su procedencia química, etc. Sin embargo, la investigación rigurosa sólo comenzó en el siglo XIX, cuando Chevreuil en 1839 publicó "Sobre la ley de contraste simultáneo de los colores". Probó que ciertas yuxtaposiciones de distintos colores intensifican los tonos de los adyacentes. En la segunda mitad del siglo XIX esta obra se convirtió en la Biblia de impresionistas, puntillistas y simbolistas quienes, aunque se mantenían todavía anclados en la tradición, manifestaron una gran sensibilidad por los efectos cromáticos.

Posteriormente, los pintores se interesaron menos por la fisicoquímica del color y más por su relación personal con lo cromático. Señalaron que el negro había sido relacionado con el pesimismo y la maldad, especialmente en la Biblia y en el simbolismo de otras religiones. Consideraron que el azul y más el azul-violeta denotaban pesimismo. El rojo, por el contrario, fue identificado con la pasión, con las emociones y el blanco con la metafísica, la espiritualidad, la completud, etc. Algunos hablaron, en ese sentido, del "anhelo de blancura de Occidente". Algunos autores como Mondrian, Kandinsky, Delaunay y De Chirico, realizaron disquisiciones "científicas" sobre la Psicología de los colores, intentando relacionarlos con determinados estados emocionales y espirituales, partiendo del simbolismo del color que se observa en

algunas pinturas religiosas, por ejemplo, el azul de Giotto . Mondrian propuso el uso sistemático de tonalidades cromáticas a partir de la “rejilla de colores primarios” de Shoenmeckers (rojo, amarillo, azul). Itten inventó una estrella cromática con 12 puntos que quería mostrar el origen místico-psicológico de la espiritualidad individual. Kandinski recomendó a los pintores bucear en las ciencias ocultas para lograr experiencias suprasensoriales de resonancias “espiritualistas”. Sin embargo, estudios recientes que han sometido a la metodología científica las indagaciones de estos autores no han podido demostrar sus propuestas, sugestivas, pero más bien esotéricas .

2. LA DISOCIACIÓN DEL COLOR Y LOS AFECTOS

En el siglo XX se produce una tendencia, anticipada ya por Matisse, a estudiar por separado cada uno de los elementos de la obra: el dibujo, el color, la composición. El color, según esta postura, no debe ser visto sólo como complemento de la expresión, sino como “substancia indispensable para el nacimiento de la forma” .

La pintura que se llamó “fauve” (salvaje) intentaba desagradar al espectador sometiéndole a contrastes de colores sorprendentes y de tonalidades consideradas desagradables, como algunos amarillos y verdes empleados en los retratos de personas, que recordaban los colores de la putrefacción de la carne.

En los años treinta el constructivismo ruso fue más allá e intentó la disociación de la pintura y el autor. Malevich pretendió que el color dejara de transmitir el "contenido" de las cosas o ciertos fenómenos afectivos. En el mismo sentido, en 1935 Rodchenko dijo: "todo se ha acabado, el color debe ser puro y las superficies nada más que superficies, que deberán pintarse en un solo color y sobre el cual no deberá haber figuras". Los pintores estadounidenses siguieron también por entonces esa máxima, buscando procedimientos matemáticos para mezclar los colores e interesándose en especial por los soportes físicos de la obra. El color era para ellos el elemento central de la creación. A diferencia de los artistas de los pintores de la anterior generación, la del “*action painting*”, los “modernos” querían simplemente hacer pintura, liberar la forma hasta hacerla impersonal, expresión de sí misma. El cuadro no representaba nada fuera de sí mismo.

Para Greenberg, el gran teórico de arte norteamericano, esta “revolución modernista” en las artes es “el propio descubrimiento del arte, como forma, tema y práctica”. Para apoyar esto, Greenberg recurre a las declaraciones de muchos artistas modernistas, en especial los pioneros de la abstracción, tales como Kandinsky, Klee y Mondrian, así como a críticos tales como Clive Bell, quien escribió en 1914 acerca de la separación radical de la estética y de la vida: «¿qué calidad compartida por todos los objetos provoca nuestras emociones estéticas?... la forma significativa las líneas y los colores combinados de forma particular, ciertas formas y relaciones de formas mueven nuestras emociones estéticas. Para apreciar una obra de arte, no necesitamos aportar nada de la vida ».

Para Greenberg, si en el siglo XIX, la pintura cayó bajo el dominio de otras artes, en especial la literatura, la pintura se liberó en el siglo veinte. El innegable predominio de la pintura en el modernismo se debería al logro de un auto-gobierno y de una auto-posesión absolutos, y a la absoluta dependencia de la pintura de su propio medio lo que permitió redescubrir lo que es específico y propio de la pintura. En ese mismo sentido el filósofo Stanley Cavell dice que «la pintura modernista trata de *la pintura*, de lo que significa utilizar una superficie de dos dimensiones limitada en las formas de establecer la coherencia y el interés que solicitamos del arte ».

El ejemplo extremo de esta tendencia fue el monocromatismo que no constituyó ni un movimiento ni un estilo y que, para el espectador no versado, no resultó a menudo más que una tomadura de pelo. Broma que, sin embargo, se había practicado durante milenios en Asia y que incluso en Occidente tiene ya una historia de casi un siglo. El monocromatismo es una visión novedosa del mundo y de la función de la obra de arte, a menudo enfrentada a los criterios comerciales de accesibilidad y espectáculo de masas, dado que, como hemos dicho, no es fácilmente comprensible para el público en general.

Los monocromos surgieron en tiempos modernos en las obras tardías de Monet y de algunos pintores británicos como Turner y Whistler que fueron criticados por Ruskin porque consideraba sus cuadros monótonos además de heterodoxos. Son características en Monet y Turner la utilización del color como luz, la desmaterialización de los objetos y la eliminación de la línea del horizonte.

En 1918 Malevich expuso el primer monocromo verdadero, un cuadro blanco sobre un fondo también blanco en el que fondo e imagen son casi indistinguibles. En 1925, con la misma idea, Joan Miró realizó un cuadro “Le petit Bleu” y desde entonces un número de pintores se entusiasmaron con las posibilidades de los monocromos.

El suprematismo, la corriente radical “antiespiritualista” anunció la muerte de la pintura. En 1921 los constructivistas fueron expulsados por “reaccionarios” de la Unión Soviética por los bolcheviques y se diseminaron por Europa occidental. Su influencia fue particularmente importante en Alemania y Hitler les persiguió como defensores de un arte “degenerado”.

En Italia, el regreso de Fontana a Milán y de Burri a Roma animó el movimiento vanguardista. Para Burri los colores debían seleccionarse con habilidad, sin cálculos. Para Fontana los colores son un "elemento del espacio" que, en la obra, contrasta con el sonido, que es el elemento del tiempo .

En Francia, Klein, al inicio de los años 50, comenzó una obra que subrayaba el concepto de “vacío” tan querido a los existencialistas de la época (Roland Barthes). En una ocasión “expuso” en una galería vaciándola de contenido por completo y añadiendo una iluminación azul. Sin duda este tipo de iniciativas se pueden considerar como provocaciones a las que Klein era muy dado. Así se complacía en pintar cuadros de cuerpos desnudos en público o en aparecer haciendo equilibrios peligrosos en una ventana. Pero tenía el sincero convencimiento de que el color tenía virtudes psicológicas específicas, como irritar, seducir, fascinar, inducir a la ensoñación o al misticismo. Es sabido que llegó a patentar un determinado matiz de azul. En ese sentido hay que señalar que Klein, sin embargo, creó un azul especial que patentó y que no tiene esas connotaciones de tristeza. En efecto, dice Restany , el hallazgo del azul por Klein “no fue resultado de la confrontación con la llovizna existe el arte; al contrario, las condiciones físicas psicológicas eran muy alegres y positivas, con el tomado al sol resplandeciente de Niza”. Ciertamente, dice, se piensa en los monocromos Grises de Gerardo Rueda de la época del Franco, en 1959 y los 60, en los cuadros negros de Frank Stella, del tiempo de McCarthy, y en los melancólicos monocromos grises de Richter, destilando tristeza, pintados en la Alemania este comunista, se entiende que el monocromo, aunque pretenda no expresar las emociones del artista, puede evocar el estado de ánimo de todo un momento histórico.

En 1967 el museo judío de Nueva York incluía una instalación de Reinhardt con sus pinturas negras cuadradas de tamaño uniforme. En el manifiesto de Reinhardt "*Art as art*" escribió: "un buen artista lo tiene a la que utilizar, y necesidades significado; no se utilizaría asimismo ni a su obra para nada. Sólo un artista cree que tiene una buena idea. Un buen artista no necesita nada."

Como resumen y consecuencia de lo anteriores puede decir que la evolución del arte monocromo en el siglo XX ilustra la división entre la búsqueda espiritual de una experiencia trascendental y el deseo de enfatizar la presencia material del objeto como realidad concreta y no como ilusión. Los pintores rusos se opusieron al espíritu comercial de la pintura y a su atesoramiento en los museos o en colecciones privadas y abogaron por considerar a la pintura un auxiliar de la arquitectura. Los artistas de este movimiento "constructivista" compartieron con el materialismo marxista en que se hallaban inmersos el intento de hacer desaparecer al individuo, "de omitirse a sí mismos" y la idea de que la obra de arte no expresa nada. Paradójicamente sus obras son consideradas a menudo como la experiencia de lo metafísico, lo espiritual. De hecho pronto surgió en el seno del movimiento una polémica acerca de la conveniencia o no de incluir en las obras la emoción, el imaginario y la trascendencia. Malevich, por ejemplo, participó en la "reducción" que proponía el arte monocromo pero, al mismo tiempo, adoptaba un compromiso evidente con la espiritualidad.

En cualquier caso, estoy por completo de acuerdo con los críticos de estas posturas extremas quienes afirman que, aunque quiere ser no representacional, la pintura modernista siempre representa algo, aunque sólo sea el deseo de encarnar la no representación. Un testimonio sobre la forma de pintar de Picasso ilustra esta afirmación: "Cuando pinto un cuadro no me preocupo de si dos personas están representadas en él (...) su visión de ellos me da una emoción inicial (...) pero entonces desaparecen (...) y se vuelven para mí no ya dos personas sino formas y colores que, a pesar de todo, resumen la experiencia de dos personas y preservan la vibración de su vida"

3. COLOR Y PSICOLOGÍA

El color se ha estudiado dentro de la Psicología de la percepción, especialmente en la escuela de la *Gestalt*, . En el test de Rorschach las respuestas relacionadas con el color son más frecuentes en los llamados “extratensivos” que en los “intratensivos”, conceptos que se asemejan pero no equivalen exactamente a los de introvertido y extravertido. Se afirma que las personas que se motivan principalmente por el color en ese *test* tienen menor capacidad para controlar los impulsos primitivos mientras los que se motivan primariamente por la forma coinciden con los que controlan más sus emociones . En ese estudio en que se pedía que se asociara situaciones agradables o desagradables con distintos colores (violeta, azul, verde, amarillo, naranja y rojo) se vio que se asociaban a las agradables con los colores amarillo y naranja y a las desagradables con el violeta

El Psicoanálisis, por su parte, se interesó poco por el color a la hora de estudiar el proceso creativo. Freud tiene alguna referencia a la cuestión más bien intrascendente de si se sueña en color o en blanco y negro En un estudio de Middleton en 1942 se vio que hasta el 70.7% de las personas interrogadas creían que la gente soñaba en blanco y negro. La réplica en nuestros días de ese trabajo actualmente muestra que sólo 17, 7 % dicen que rara vez o nunca sueñan en color. El psicoanalista Charles Rycroft dice que es extraño que muchas personas afirman en forma entusiasta “yo siempre sueño en color”. Sugiere que esas personas son las mismas “que hablan de migrañas y pesadillas para referirse a lo que los comunes de los mortales llamamos dolores de cabeza y sueños de angustia”.

Desde una perspectiva de la llamada “psicología científica” se han realizado bastantes trabajos en relación con el color. Un estudio encontró que distintas actitudes amorosas (según la escala de Hendrick and Hendrick *Love Attitudes Scale*) están asociadas a doce colores distintos aunque no se encuentra la analogía (propuesta por Lee) entre amor-color. Otra investigación mostró que algunos colores aplicados a bebidas comerciales las hacían parecer más refrescantes

La neuropsicología actual ha tomado un importante papel el estudio de los casos de “disestesia”, es decir de percepción conjunta de varios elementos sensoriales, en general la vista y el oído, en forma lo que se ha llamado “los sonidos coloreados”, como le ocurriría a Arthur Rimbaud. Parece ser que esa capacidad está mucho más extendida de lo que se cree comúnmente y se realizan investigaciones, tomando sujetos

que aunque aparentemente no pertenezcan a los que tienen esta cualidad, después de estudios minuciosos, se ve que sí que la tienen. Es más frecuente en mujeres, claramente hereditaria y con algunas correlaciones neurológicas, según estudios de neuroimagen. Así, se han descrito percepciones de dígitos acromáticos con fotismos coloreados que presentan una respuesta peculiar en el PET . Fenómenos semejantes han sido descritos en pacientes con lesiones en nervios ópticos, amputaciones de miembros superiores, depresiones graves y uso de drogas alucinógenas. En un caso se describió una “ Sinestesia digital genuina”, consistente en la aparición de fotismos con forma, color, movimiento y textura, provocados por notas musicales .

Otro tipo de estudios interesantes son los que han investigado cuándo se genera en el feto la percepción del color y de la forma. Parece que las neuronas especializadas en esas funciones maduran en el cerebro antes para el color que para la forma. Así se ha visto que las neuronas especializadas en percibir el color se desarrollan precozmente y las especializadas en la forma, más tardíamente .

En todo caso, el hecho de que un objeto sea primordialmente reconocido en relación con su color o con su forma es distinto en cada individuo y es una cualidad inconsciente que se puede medir por medios neuropsicológicos . Mediante el llamado *test* de Stroop se puede medir la influencia que tiene el que una palabra o un objeto sean percibidos con determinados colores o formas. Por ejemplo, la decisión léxica y la designación de colores se hace más lenta cuando aparecen palabras emocionales que cuando son neutras (Mills y cols, 2003). Existe una aproximación interesante al estudio inconsciente de la percepción de los colores, debido al desarrollo más temprano de las neuronas del color que las de la forma Schwitzgebel E.

Existen también diferencias entre distintas culturas. Así en un estudio realizado con los nativos de dos lenguas (inglés y Ndonga, lengua que no tiene palabras para “naranja”, “rosa” y “púrpura”) se vio que el lenguaje influye directa e indirectamente en el reconocimiento de los colores .

4. PSICOPATOLOGÍA

Con los instrumentos anteriormente mencionados se han realizado investigaciones en sujetos con trastornos depresivos, esquizofrénicos, de anorexia nerviosa, de bulimia, etc en las que se han hallado relaciones entre la patología y la preferencia a determinados colores, alteraciones de las percepciones de los colores, etc.. Varios estudios con el *test* de Stroop aportan datos que permiten evaluar la integridad del funcionamiento de las áreas prefrontal y cingulada. Existen estudios relacionados con las respuestas a este *test* que se han encontrado alteradas en distintas patologías psiquiátricas, sobre todo en la depresión mayor. En algunas alteraciones neurológicas con depleción de la dopamina hay déficits de discriminación de colores. Una investigación no los ha encontrado en los trastornos esquizofrénicos.. pero otra demuestra, en cambio, alteraciones precoces en el Test de Stroop .

Un estudio muestra que en determinados trastornos afectivos hay alteraciones en la sensibilidad a los colores. y los autores sugieren que determinadas alteraciones cerebrales alteran la función retiniana. Otro trabajo mostró que entre las mujeres que habían perdido un hijo en el parto, aquellas que contaban con más apoyo social y que tenían más expresividad emocional, tenían más sueños en color que en blanco y negro .

A continuación daremos unos pocos ejemplos de la relación entre ciertas alteraciones psiquiátricas y la utilización de los colores en Arte.

4.1. Daño cerebral

En determinados trastornos cerebrales se ven déficit en la percepción de los colores. Así, los síntomas del síndrome de Gerstman aparecen a veces asociados a determinados colores y en algunas lesiones temporo-parietales derechas aparece una deficiencia de percepción del color

Por el contrario, en algunos pacientes con daño cerebral se ha visto que se desinhibe la capacidad creativa. Una investigación mostró el aumento de la creatividad artística en la degeneración del lóbulo temporal en tres pacientes que se convirtieron en pintores consumados después de la aparición de una demencia frontotemporal. Uno de ellos, que presentaba una atrofia bitemporal, empezó a experimentar a la edad de 56 años períodos de su vida en los que experimentaba los colores y los sonidos como intensos y dolorosos y otros, en cambio, en los que le producían una euforia que aumentaba su creatividad. Durante la siguiente década, pintó esas sensaciones con una

precisión y con un detalle cada vez mayores. Entre las edades de 63 y 66 su trabajo obtuvo premios en las exposiciones de arte local. A los 67 años su obra empezó a deteriorarse y a la edad de 68 años dibujaba sólo muñecas de figuras extrañas.

En el mismo sentido, abundan los datos publicados sobre la demencia que padeció el pintor de Kooning. Nacido en 1904, durante los años treinta realizó pinturas murales y en los cuarenta fue uno de los precursores del *Action painting* término que se refería a la técnica « activa », a los golpes de pincel o de espátula vigorosos. Al final de los años cincuenta elaboró formas orgánicas y se convirtió en una de las figuras más importantes del expresionismo abstracto. En los años cincuenta comenzó a evitar expresamente las asociaciones emocionales a los colores, utilizando principalmente el blanco y el negro con esbozos de dibujos de mujeres con detalles eróticos explícitos. Comenzó luego a añadir espesas capas de pintura en amplios golpes de brocha de color rosa, cielos azules y su obra recobró su anterior emocionalidad. Personalidad ansiosa y depresiva, llegó a ser un alcohólico grave y a los setenta años presentó un trastorno cognitivo progresivo y a mediados de los setenta, con 70 años, dejó de pintar, siéndole diagnosticada una enfermedad de Alzheimer. Inesperadamente en 1986, a la edad de 82 años, comenzó de nuevo a pintar con un arte exuberante, con fondos luminosos y colores primarios atrevidos. Cuando normalmente le llevaba casi año y medio acabar una pintura), ahora tan sólo tardaba semanas. Habitualmente lento pintando, en sus últimos años pintó 254 cuadros. El autor cree que fue la mejoría física y el esfuerzo de su mujer, Elaine, y de un grupo de amigos lo que permitió semejante recuperación.. Terminan afirmando que “Fueron los colores y las formas los que, en la lucha por la restauración de su yo, viajaron por los senderos sensoriales de de Kooning. « Pinto para vivir », decía de Kooning. Sin embargo no está claro que la calidad artística de esas producciones fuera alta ni que fueran geniales. En una biografía reciente. 2004) se señala que buena parte de esa obra tardía fue, en realidad, realizada con una ayuda muy importante de artistas amigos que le dibujaban esquema de la obra, le preparaban las mezclas de colores etc.

Por el contrario, un trabajo que estudia la evolución por enfermedad de Alzheimer del famoso artista alemán Carolus Horn demuestra el empobrecimiento general de su obra y en concreto de la percepción de los colores

4.2. Experiencias con drogas psicodislépticas

Desde la más remota antigüedad el ser humano ha utilizado drogas con fines religiosos, mágicos, lúdicos o creativos. Personajes como Baudelaire, Huxley o Timothy Leary nos han legado sus experiencias con esos productos. Pero nadie como Henry Michaux las ha descrito con tanta precisión en los detalles de formas y colores.

Henry Michaux (Namur (Bélgica) 1899-1984) comenzó sus estudios de Medicina pero renunció pronto, viajó por todo el mundo y comenzó a pintar y a escribir en 1925, en París. En 1954, trabajando en las primeras páginas de su obra "*Vents et Poussières*", Michaux tuvo la idea de realizar experiencias psicodélicas con la mescalina sobre las que escribió en "El infinito turbulento", "*Misérable Miracle*" y otros libros. Así inauguró una larga investigación poética y pictórica con distintas drogas que se extendería durante años.

A propósito de esas observaciones el psiquiatra español Ajuriaguerra (junto a F. Jaeggi) publicó un trabajo en el que se incluyen algunos dibujos de Michaux hechos bajo la influencia de la mescalina y relatos de la experiencias. Es probable que Michaux utilizara las drogas para desinhibirse de su extremada timidez. En efecto, se le describe como sumamente tímido durante su infancia en Bruselas y durante su juventud en París. Jean Pierre Martin, en su excelente biografía sobre Michaux, le describe huyendo de hotel en hotel ("*L'homme à mille hôtels*"), con desapariciones de la escena nunca bien explicadas, que debieron corresponder a momentos de "evitación" (o a depresiones en un trastorno bipolar). Incluso cuando se estableció en un piso en París, apenas aceptaba recibir a alguien.

El comportamiento de Michaux respecto a los Premios y homenajes fue muy peculiar. Se negaba sistemáticamente a recibirlos y se indignaba si se publicaba una reseña biográfica o una fotografía de él ("*guerre à la vedettomanie*"). Pero, por otra parte, era extremadamente sensible a las críticas y los elogios verbales o escritos.

Cuando se entregó (al menos de forma sistemática) a la experimentación con la mescalina, el haschich, el LSD 25, la psilocibina, los hongos alucinógenos (y excepcionalmente el éter, el láudano y el "horrible alcohol") tenía entre 55 y 60 años. Lo hizo con todas las precauciones y con la afición a la "experimentación científica" que le venía desde la adolescencia (no hay que olvidar que fue un médico frustrado). Escribió sus experiencias en cinco libros (*Misérable miracle, 1956, Linfini turbulent, 1957, Paix dans les brisements, 1959, Connaissances par les gouffres., 1961, Les grandes épreuves de lésprit, 1966*) y las representó en centenares de dibujos (casi siempre en negro)

desencadenados por las mescalina. Comparó esas experiencias con las enfermedades mentales que estudió principalmente en el Hospital de Bel-Air de Ginebra que dirigiría en los años 60 y 70 el profesor Ajuriaguerra (con el que yo colaboraba en aquella época).

4.2. Trastornos depresivos

Las depresiones inhiben la percepción y la expresión de los colores, hacen más estrechas las variaciones cromáticas y cambian la utilización de los colores en los pintores hacia los más oscuros y fríos. En cambio en la hipomanía y la manía son los colores más cálidos los que se utilizan con profusión.

En ese sentido hay que considerar la obra de Rothko, que durante muchos años pintó con colores rojo naranja rojo para pasar posteriormente a pintar con colores azul marrón violeta y finalmente negro. Esto se puede poner fácilmente relación con su estado de ánimo en relación con sus depresiones

Marcus Rothko (Dvinsky, Rusia, 1903) fue descrito durante su juventud como una persona “melancólica, enfermiza y obsesiva. Trabajó con los pintores del “action painting “y del expresionismo abstracto norteamericano que buscaba una expresión de las emociones del pintor a través de sus obras. En 1943, tras la separación de su primera mujer, la muerte de su madre y críticas a su obra (la revista Fortune calificó sus trabajos de « inversión especulativa), tuvo una seria crisis depresiva. La multimillonaria Peggy Guggenheim decidió convertirse en su representante en esa época y con ella, Rothko abandonó los paisajes, las escenas urbanas y los temas mitológicos para concentrarse en si mismo, pintando “sin mirar al exterior”. Viajó con ella a Europa, y los frescos de Pompeya, los murales etruscos y las pinturas de Fra Angelico en el convento de San Marco de Florencia influyeron en el pintor cuyo estilo cambió: sus cuadros crecieron en tamaño hasta convertirse en murales, con lo que él llamó “campos de color”, definiéndolos como “espacios”, “lugares” y no pinturas. Es difícil de saber si durante ese viaje y posteriormente a lo largo de su vida tuvo o no momentos de euforia o “hipomanía”.El los años 50 mostraba una maestría en el dominio de los colores “cálidos”, como por ejemplo en su trabajo homenaje a Matisse.

Al principio de los sesenta. Rothko era ya un personaje célebre Líder durante años del expresionismo abstracto, no aceptó bien la emergencia de nuevos movimientos artísticos. Contempló así con temor y fastidio, la presencia del arte pop « unos

charlatanes oportunistas que quieren matarnos ». Por entonces tuvo una seria crisis matrimonial y le diagnosticaron además de enfisema pulmonar. Tuvo una nueva depresión y se tornó especialmente huraño y bebedor. Cuando le encargaron los murales para la Universidad de Harvard en 1961 utilizó el púrpura con columnas negras y cremas y los colores sombríos creando una sensación de reflexión y silencio.

En 1963, pese a que familiarmente la situación era buena (tuvo ese año un hijo) estaba deprimido y tenía la impresión de que su obra había llegado a un punto muerto....

En 1964 le vino el encargo de la capilla de Houston que no llegaría al ver instalar. Es el principio de la época negra, su serie más dramática, en la que apenas combinó grises y colores oscuros.

En 1968 sufrió un aneurisma de aorta. Esta enfermedad estuvo agravada por nuevos problemas familiares y el abuso del alcohol y los barbitúricos. Le prohibieron realizar esfuerzos físicos intensos lo que le impidieron trabajar en sus telas, algunas de más de 50 m². Sin embargo, en los dos últimos años de su vida, produjo una asombrosa cantidad de obra. Por entonces contaba con un ayudante y utilizaba materiales acrílicos. En la mayoría de ellos dos planos negros, marrones o grises, eran rodeados por un borde estrecho blanco

En 1969, la Universidad de Yale le concedió un doctorado *honoris causa*. En aquellos meses, tras serias dudas, Rothko, que no había quedado contento con el lugar en que pensaban colocar los últimos murales que había pintado para un restaurante, decidió a donarlos a la Tate Gallery y el 25 de febrero de 1970, el mismo día en que los lienzos llegaron a Londres, Rothko se cortó las venas en su estudio de Nueva York. Un año después se inauguró la capilla de Houston con el nombre de “Rothko Chapel”.

Varios críticos (entre ellos Rafael Argullo) consideran, sin embargo, que no hay relación directa entre el estado de ánimo del pintor y el hecho de que utilizara los negros o grises: « Para Rothko, el negro no era la ausencia de color, sino que los integraba a todos y lo utilizó a lo largo de toda su trayectoria », .

D. Waldman señala que el suicidio de Mark Rothko el 25 de febrero de 1970n a la edad de de 67 años fue el que más trastornos provocó de los que realizaron otros míticos pintores como Pollock o Kline. Lo fue, dice, “porque en aquel momento no se valoraban ni al héroe ni al antihéroe y semejaba el valor central del self del artista en la

pintura”, concepto fundamento tal para Rothko pero, en cambio, antitético a la generación siguiente que propuso, como hemos comentado más arriba como fundamental el alejamiento del artista de su obra. En ese sentido no se puede considerar a este autor genuinamente monocromático pese a que muchas de sus obras sean “campos de color”

4.3. Trastornos de la personalidad

Muchos artistas (como políticos y, en general personajes públicos) tienen rasgos histriónicos y exhibicionistas acentuados, que influyen en la utilización que hacen de los colores, como en el caso de Warhol.

Andrew Warhol (Pittsburg 1928) hizo una fobia escolar cuando fue enviado por primera vez a la escuela. Era frágil y se burlaban de él los niños porque se refugiaba en las faldas su madre o porque le gustaban las niñas con las que probablemente se identificaba mejor. No fue un joven agraciado, lo que le supuso un problema incluso años después hacia el final de su vida, cuando se inyectaba colágeno para disimular sus arrugas o tomaba pildoras para adelgazar. Utilizaba todo tipo de ungüentos para maquillar su palidez y sólo cuando llegaba a casa « se quitaba su traje de Andy ». Se hizo operar de la nariz con poco éxito y se puso pelucas de llamativos colores. Se encontraba feo. « Cuando hago mi autorretrato omito los granos » porque representan un estado temporal. En los restaurantes pido siempre todo lo que no me gusta y mientras los demás comen yo juego con mi plato para adelgazar

Inicialmente mostró un gran interés por la violencia y el consumismo que , le atraían y a la vez le repelían con fuerza irresistible y que reflejaba en sus obras de los primeros años sesenta . Algunos de los cuadros son por entonces casi fotografías de pocos colores y otros simples copias objetos de colores más vivos.

Sexualmente tenía una fobia a ser tocado y rasgos sadomasoquistas. Fue, como es sabido, atacado por una mujer a tiros en la “*Factory*” justo el día anterior al asesinato de Kenedy. Parece que Andy provocó que esa mujer le agrediera.

Warhol, durante toda su vida mostró rasgos de exhibicionismo aparentemente explicados por su necesidad de epatar a la sociedad para triunfar. Fue también pertinazmente *voyeur*, sus fiestas en la Factoría repletas de *happenings* de jóvenes a los que animaba a exhibirse ; sus fotografías de personas famosas pero también incluso de

genitales etc, lo ponen de evidencia . Truman Capote dijo « si yo debiera definir en una palabra diría que es un voyeur. Un aficionado a la pornografía (...) un coleccionador de porno y de fotos de celebridades sorprendidas generalmente desnudos ». En sus constantes ejercicios exhibicionistas, Warhol también captó con la cámara los aspectos más íntimos de su personalidad. Le fascinaban los transexuales. Afirmó valientemente su homosexualidad. La serie *Most Beautiful Boys*, muestra imágenes de jóvenes efebos, genitales y primeros planos eróticos.

Tomaba ansiolíticos y a veces drogas pero no parece que en exceso. Tenía frecuentemente sentimientos de irrealidad, de que la escena que vive es del cine, de que las cosas parecían más falsas que verdaderas.

Al describir cómo pintaba decía: “Miro la tela y decido los espacios correctamente. Pienso: “Bueno, esto parece adecuado aquí “en esta esquina y entonces digo: ¿Oh, sí , este es el lugar al que pertenece.” Entonces vuelvo a mirarla y digo: “El espacio en ese rincón necesita un poco de azul” y pongo mi azul y entonces vuelvo a mirarla y aquello parece azul y luego cojo mi pincel y lo muevo por allí y todo se pone más azul. Y resulta que hay que espaciarlo, de modo que tomo mi pequeño pincel azul y le pongo azul allí, y luego pongo mi pincel verde por encima y le pongo verde, y luego retrocedo y la miro y veo si los espacios quedan bien. Y luego -a veces los espacios no quedan bien-tomo mis colores y pongo otro poquitín de verde por allá y entonces si los espacios quedan bien, la dejo en paz”

No puede uno dejar de imaginar el parecido entre esta técnica y la que debería utilizar para maquillarse.

5. TERAPIA POR ARTE

Es curioso ver cómo en terapia por el arte, la referencias al color son muy escasas y que la mayoría de las veces se realizan en relación con la forma en un intento de estudiar los dibujos como si fueran palabras.

La historia de la Terapia por el Arte como tal empieza con el descubrimiento por los psiquiatras, del arte de los pacientes ingresados en los manicomios y más concretamente, con la Colección de Heidelberg, obras de enfermos mentales, reunida en 1922 por Hans Prinzhorn.

La consideración de la expresión artística como modalidad de tratamiento se debe a las obras de ciertos psicopedagogos y artistas quienes, a partir de los años 40, subrayaron el efecto terapéutico bien sea del insight, bien sea del proceso creador en sí (Kramer, 1950). Las actividades de terapia artística se reconocieron como profesión en 1960; se creó un periódico (el American Journal of Art Therapy) y se crearon también ciertas asociaciones de profesionales. El Movimiento Potencial Humano incitó, seguidamente, a la utilización de la producción para el conocimiento de sí.

¿Pero cuáles con los ingredientes que hacen que una actividad artística pueda ser terapéutica? Por una parte, se ha invocado, el efecto que la sublimación de las pulsiones prohibidas puede tener como motor de la creatividad artística. Algunos incluso creen que la calidad del producto artístico es reveladora del grado de sublimación alcanzado. El efecto de síntesis de la fuerza creadora sería el que produciría el efecto beneficioso de la terapia por el arte. Sin embargo otros, no comparten esta idea y señalan que ciertos pacientes obtienen beneficios importantes con producciones de calidad mediocre.

Se ha señalado también el rol del insight obtenido a partir de asociaciones de ideas que la obra de arte evoca en los pacientes (y en los demás pacientes cuando se trata de un grupo), lo cual permite al terapeuta enriquecer sus interpretaciones.

Sin embargo, el factor más comúnmente aceptado es el efecto terapéutico vinculado al paso del inconsciente al consciente, a la expresión directa de experiencias internas que pueden más fácilmente ser traducidas en imágenes que en palabras porque están menos sujetas a las reglas de la gramática o de la lógica. En efecto, el arte es un vehículo de comunicación menos corriente y de ahí, menos sujeto a control, y en la terapia por el arte analíticamente orientada, un sueño o una fantasía, por ejemplo, pueden fácilmente ser expresados como imágenes antes que traducidos con palabras. Formas o temas inesperados que a veces favorecen el insight pueden aparecer en una obra. Y esta circunstancia es aún más evidente en la utilización del color que está todavía menos controlado conscientemente que las formas.

Resulta paradójico que si es más fácil de hacer consciente inconsciente a través de la utilización del color dado que se producen menos resistencias que a través de las formas o del lenguaje, se halla investigado tan poco en esa línea.

REFERENCES