



Máscaras de colores: 170 días

Estudio y aproximación pictórica de las teorías y asociaciones culturales y psicológicas sobre el color y la máscara.

ALICIA MASCARÓ MARTÍN

Trabajo Final de Grado

Facultat de Belles Arts - Universitat de Barcelona

Gal·la Uriol Jané

Barcelona - 2020

Mascaró Martín, Alicia (NIUB: 18051611)

alissm888@gmail.com

Máscaras de colores: 170 días. Estudio y aproximación pictórica de las teorías y asociaciones culturales y psicológicas sobre el color y la máscara.

– Colour masks: 170 days. Study and pictorial approach of cultural and psychological theories and associations about colour and masks.

Dirección: Gal·la Uriol Jané

Departament d'Arts i Conservació-Restauració.

Diseño y contenido: Alicia Mascaró Martín

© Del texto e imágenes de las obras finales: Alicia Mascaró Martín

© Imágenes de archivo: los autores mencionados



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Índice

1.- Abstract y palabras clave _____	p.4	6.1.1- Días destacables _____	p.56
2.- Introducción _____	p.4	6.2.- Máscaras _____	p.68
3.- Objetivos _____	p.6	7.- Conclusiones _____	p.72
4.- Marco conceptual _____	p.7	8.- Fuentes _____	p.73
4.1.- Expresividad del color _____	p.7	8.1.- Bibliografía _____	p.73
4.1.1.- Teorías de la psicología del color	p.7	8.2.- Webgrafía _____	p.74
4.1.2.- El color como medio de expresión		9.- Agradecimientos _____	p.76
durante la historia _____	p.13		
4.1.3.- El color i la cultura _____	p.23		
4.2.- Máscaras _____	p.28		
4.2.1.- Las máscaras del mundo y su			
capacidad comunicativa _____	p.28		
4.2.2.- El <i>ego</i> y otras máscaras _____	p.33		
4.3.- El color y el rostro/máscara _____	p.35		
4.4.- Lecturas subjetivas del público _____	p.37		
5.- Referentes _____	p.41		
6.- Metodología _____	p.48		
6.1.- Diario _____	p.48		

1. Abstract

El siguiente trabajo se divide en dos apartados: el primero de investigación sobre la psicología del color así como su recorrido por la historia y las culturas; y el segundo de carácter creativo y artístico donde aplico aquello aprendido en el primer bloque a varias obras. Éstas a su vez también se subdividen en dos proyectos. Consistiendo el primero en un seguido de dibujos a modo de diario y boceto, donde se recoge plasmado a través del color aquello que he ido sintiendo cada día desde el mes de marzo. El segundo proyecto consta de 2 grandes máscaras que engloban por separado las emociones durante el confinamiento y las de la vuelta a la “normalidad”.

Palabras clave: color, máscara, cultura, psicología, historia, pintura, diario, emociones.

The following project is divided into two parts: being the first one a research about the psychology of colors and its path through history and culture; and the second one more creative and artistic, where everything learnt from the first block is to be seen in various artworks. These ones are again divided into two other parts: the first one is a series of diary-like drawings (started in March) where all my feelings are captured and expressed through colors, while the second one consists of two big masks that comprehend separately all the emotions felt during the quarantine and those of the “back to normal”.

Key words: color, mask, culture, psychology, history, painting, diary, feelings.

2. Introducción

Durante estos últimos años en la facultad aprendiendo y experimentando aquello que tan a la ligera llamamos las “Bellas Artes”, el color ha sido una de mis motivaciones principales. Descubrir sus secretos, su lógica, sus medios y soportes, así como sus características y personalidades se convirtió en un juego que me permite, aún a día de hoy, disfrutar de la pintura y afrontar cada pedazo de ella (pintada o por pintar) como un reto y un enigma, como si de un organismo vivo se tratase. Y que de hecho, es (afirmación que quedará explicada en el trascurso de este trabajo).

El color ha sido –y es- pues, el protagonista de mi relación personal de amor-odio con el arte o más concretamente, con la pintura, y representa una de mis mayores frustraciones y alegrías, así como seguro lo habrá sido para muchos artistas desde hace siglos. Sin embargo, no fue hasta el inicio de este último curso, cuando cayó en mis manos el maravilloso libro de Eva Heller; *Psicología del color: Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, abriendo ante mí un mundo hasta entonces oculto, e invitándome a explorarlo; convirtiéndose más

tarde en el que es el principal eje y manual de mi proyecto de final de carrera.

A raíz de este descubrimiento todo cambió: la forma en que contemplo obras ajenas, mi actitud ante icónicos cuadros de museo. Imaginando cuál podría haber sido el motivo detrás de la elección de cada tono. Preguntándome si por casualidad habrá una pizca de cómo se sentían esos grandes pintores y pintoras en su día a día, reflejada en los colores de sus obras.

Creo firmemente que ser conscientes de la capacidad que tiene el color para reflejar emociones nos hace más susceptibles a ellas. En este sentido, el color no solo puede ser espejo de los sentimientos de quien lo emplea, sino que también puede transmitirlos a sus espectadores. De este modo las sensaciones que experimentaremos al ver un lienzo de matices oscuros (pongamos por ejemplo la *Noche estrellada* de Van Gogh) serán distintas a las que obtendríamos al contemplar algunas de las impresiones de Monet. Estos son, claro está, ejemplos de una época en que la pintura, la expresión de uno mismo y el color iban cogidos de la mano, pero el poder psicológico de éste último es algo que ya se tenía en cuenta en la edad media con los colores de la heráldica, o mucho antes en diferentes culturas de todo el mundo. En este punto cabe destacar que toda asociación psicológica con el color parte de un sustrato cultural, por lo que todo aquello que nos puedan sugerir y la lectura que de ellos deberíamos

hacer variará en función del rincón del mundo en que nos encontremos.

Volviendo a todo aquello que cambió con el descubrimiento de la obra de Heller, percibir más de una pintura, nos hace también más cuidadosos de acerca de qué decidimos contar de nosotros mismos a través de ella. Así pues al ver que nuestras decisiones sobre el color hablan por nosotros mismos decidí hacer uso de ello si bien para hablar sobre mis emociones, también para mentir sobre ellas. En esto consisten pues, las obras que a continuación siguen; un conjunto de pinturas y relieves realizadas mediante técnicas tan diversas como el óleo, las acuarelas, el collage, el dibujo digital y la “escultura” (si bien se le puede llamar así a construir máscaras con alambre y forrarlas con tela). E aquí el segundo eje de mi trabajo: la máscara, o como a mí me gusta llamarlas: rostros desprovistos (o no) de identidad, gestualidad y género cuya finalidad es ocultar quien soy al mismo tiempo que mostrar cómo me siento. Y es que de todas las partes de nuestro cuerpo, y como bien dice ese refrán; el rostro –o cara- es el espejo del alma (junto con las manos según otros muchos). Sin embargo, no tenemos una sola cara, sino que, como defiende la psicología: debemos imaginarnos nuestro rostro como un traje que escogemos consciente e inconscientemente en función de la actividad social que nos espera. A esto sus estudiosos lo denominan rostro social. Yo prefiero llamarlo máscara.

¿Qué mejor pretexto que éste pues, para hablar de la capacidad comunicativa del color?

3. Objetivos

Como ya he dicho en el último párrafo de la introducción, el principal objetivo de este proyecto es emplear la capacidad expresiva del color que deriva de sus asociaciones psicológicas para plasmar de forma pictórica diferentes emociones y sensaciones a través de su aplicación a estas máscaras o rostros sin identidad. Éstos son también inexpresivos gestualmente, pues la responsabilidad expresiva recae exclusivamente en las tonalidades con que han sido pintadas.

Es mi intención pues, mostrar a modo de “diario cromático” estos altibajos emocionales causados primero por los pasados meses de confinamiento, y en segundo lugar, por la llamada desescalada y vuelta a la normalidad. De este modo se me plantea un segundo reto: perseverar en crear diariamente estos dibujos durante los seis meses (marzo-agosto) transcurridos desde el estado de alarma ocasionado por el COVID-19, hasta la finalización y entrega del proyecto mismo.

Asimismo, otra de las aspiraciones de este trabajo es hacer un análisis diacrónico dando una visión clara y resumida en su primera parte teórica, sobre algunos de

los aspectos históricos de la psicología del color y de las máscaras de la mano de teóricos como Goethe, John Gage, y Eva Heller a la vez que desarrollar un análisis sincrónico sobre las diferencias culturales que existen respecto a este tema.

Para finalizar, no solo he querido basar mi aplicación del color en función de aquello escrito por dichos autores, o por lo que dicta el sistema tradicional chino sobre los colores, sino también en la opinión general del público, con o sin inclinaciones artísticas y de edades y orígenes variados, a través de encuestas en redes sociales y en la calle.

4. Marco conceptual

4.1.- La expresividad del color.

Colour may also be a direct expression of emotion –not physical, not physiological, but a visible manifestation of the artist’s mood, or of the feelings that he wishes to evoke.

- *The National Gallery.*

4.1.1.- Teorías de la psicología del color

Durante la historia occidental han sido muchos los pintores, inventores, filósofos, poetas o artistas en general, los que han establecido asociaciones entre emociones, personalidades, etapas de la vida, elementos, formas geométricas, estaciones -y un largo etcétera- y los colores. Unas más conocidas que otras, algunas partiendo de su propia subjetividad o con una base más protocientífica, considerando la opinión popular o no, más “sinestésicas” (como en el caso de las analogías de los colores y la música de Kandinsky) o menos.

Nombres como Da Vinci, Lairesse, Goethe, Schiller, Runge, Turner, Delacroix, Seurat, Van Gogh, Kandinsky y grupos como los Nazarenos en Roma o Der Blaue Reiter en el expresionismo alemán, son fundamentales al hablar de la lectura psicológica del color en el arte moderno y el contemporáneo. Sin embargo éstos serán tratados en el

siguiente apartado, pues aquí lo que encontraréis es una breve explicación de la teoría de la psicología del color del famoso poeta y científico alemán Johann Wolfgang von Goethe, junto con las bases del Test de Color Lüscher -creado por el psicoterapeuta suizo Max Lüscher- ampliamente criticado en las últimas décadas; y el compendio de asociaciones culturales del color recopiladas por la escritora y científica social alemana, Eva Heller.

Los estudios de estos tres personajes en particular son de suma importancia para comprender el estado actual de la psicología del color, pues cada uno de ellos aborda el tema desde perspectivas diferentes como son la física, la química, la fisiología, la psicología, la psicoterapia y los estudios sociales y culturales. Además, cada uno de ellos lo hace en diferentes momentos de la historia, por lo que aportan una visión general del tema en su época. Son interesantes también las coincidencias entre estos 3 estudios diferentes, y la atemporalidad de sus asociaciones psicológicas con el color.

Se puede observar a continuación una tabla con las asociaciones psicológicas que los autores hacen a cada color*.

*Nótense los espacios en blanco, pues no todos los autores hacen referencia a los mismos colores. Fuentes: Heller, Eva (2004) *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Barcelona: GG. - Lüscher, M. (1993). *El Test de los Colores: Para el análisis de la personalidad y la solución de los conflictos*. Barcelona: Apóstrofe. - W. V. Goethe, J. (1810) *Teoría de los colores*. (Ed. 1999) Madrid: Consejo General de la Arquitectura Técnica de España. (pp.203-213)

TEORIAS DE LA PSICOLOGÍA DEL COLOR:

C O L O R E S

	BLANCO	NEGRO	AZUL	ROJO	VIOLETA	AMARILLO	VERDE	NARANJA	GRIS
HELLER	Femenino, inocente, comienzo, resurrección, perfección, univocidad, limpieza, pureza, vacío.	Poder, violencia, muerte, negación, final, luto, suciedad, mala suerte.	Simpatía, armonía, fidelidad, frío, distante, femenino, apacible, pasivo, introvertido, agua, fantasía, divinidad, masculinidad.	Cálido, cercano, sensible, pasión, amor, odio, alegría, peligro, sangre, vida, fuego, masculino y femenino, agresividad, guerra, dinamismo.	Poder, teología, magia, feminismo, penitencia, sobriedad, vanidad, transmigración, sexualidad pecaminosa, frivolidad.	Optimismo, envidia, celos, diversión, amabilidad, entendimiento, madurez, traición, ácido, advertencia, agudo.	Fertilidad, esperanza, naturaleza, vida, salud, primavera, frescura, inmadurez y juventud, tranquilidad, libertad.	Diversión, exótico, llamativo, sociabilidad, inadecuado, peligro.	Aburrimiento, anticuado, sin carácter, sentimientos sombríos, desapacible, vejez, pasado, pobreza, modestia, barato y basto.
GOETHE			Flemático, maestros, historiadores, oradores, horizontal, negación estimulante, paradójico: excitación, reposo, paz.	Melancólico, colérico, tiranos, gobernantes, pedantes, amanecer de la vida, gravedad, dignidad, gracia, atractivo, calor, pasión, vitalidad.	Melancólico, profesores, filósofos, pedantes, madurez, experiencia, profundidad, misticismo, misterio, melancolía, intuición, magia, realeza, suntuosidad, dignidad.	Colérico, sanguíneo, hedonistas, aventureros, vertical, suave, alegre, emocionante, sereno, infancia, salvajismo.	Sanguíneo, flemático, poetas, amantes, reconfortante, liberador, equilibrador, juventud, frescor.	Tiranos, aventureros héroes, energía, entusiasmo, ardor, euforia.	
LÜSCHER		Sofisticación, elegancia, seguridad, eficacia, sustancia, opresión, frialdad, amenaza, pesadez.	Inteligencia, comunicación, verdad, eficacia, serenidad, deber, lógica, tranquilidad, reflexión, calma, frialdad, reserva, falta de emoción, hostilidad.	Valor, fuerza, calidez, energía, supervivencia, combate, estimulación, masculinidad, emoción, desafío, agresión, impacto, tensión.	Espiritualidad, contención, lujo, autenticidad, verdad, calidad, introversión, decadencia, supresión, inferioridad.	Optimismo, seguridad, autoestima, extroversión, fuerza, amistad, creatividad, irracionalidad, miedo, fragilidad, depresión, angustia, suicidio.	Armonía, ponderación, frescura, amor, descanso, restablecimiento, seguridad, conciencia, equilibrio, paz, aburrimiento, estancamiento, falta de fuerza y enervación.		Neutralidad, inseguridad, desaliento, depresión, falta de energía.

Goethe

Este científico y poeta (ampliamente conocido por su obra *Fausto* -1808 – 32- y su influencia indiscutible en el Romanticismo) se mostró orgulloso de su conocimiento y comprensión del color como fenómeno físico, químico, fisiológico y en menor medida, psicológico. Fue tal su orgullo y seguridad en este aspecto que incluso rechazó la teoría del color de Newton (Goethe, 1810, pp. 265-402), comúnmente aceptada por aquel entonces.

Su obra *Teoría de los colores* (*Zur Farbenlehre*, 1810) sentó las bases de la psicología del color actual, destacando la percepción humana como el aspecto olvidado por las teorías newtonianas.

Según Goethe (1810, p.206), el color es en sí un grado de oscuridad. Ésta idea se opone al descubrimiento de Newton de la mezcla aditiva y de los colores luz, cuyo fundamento básico es que todos los colores están presentes en la luz blanca. Goethe creía que solo existían dos colores primarios, el amarillo y el azul; al primero lo consideraba una luz manchada y al segundo un principio de oscuridad. Estableció tres tipos de colores: fisiológicos, físicos y químicos:

“Los primeros son necesariamente fugaces, los segundos pasajeros, pero de cierta duración, en tanto que los terceros pueden ser fijados indefinidamente.”
(Goethe, 1810, p.65)

En su libro, el poeta afirmaba que los colores que observamos dependen de la percepción del ojo y pueden influir en la conducta humana, así como asociarse con distintos tipos de personalidad (Goethe, 1810, p. 203). Hipótesis ya presente en la *Rosa de los Temperamentos* que diseñó junto con su contemporáneo, el poeta Schiller.

Ésta se fundamenta en la creencia en las connotaciones morales del color, y relaciona las polaridades cromáticas con los cuatro temperamentos fundamentales derivados de la teoría filosófica griega y romana de la antigüedad: optimista, melancólico, flemático y colérico. Estos a su vez los subdividió en doce temperamentos u ocupaciones: tiranos, héroes, aventureros, hedonistas, amantes, poetas, oradores públicos, historiadores, maestros, filósofos, pedantes y gobernantes.

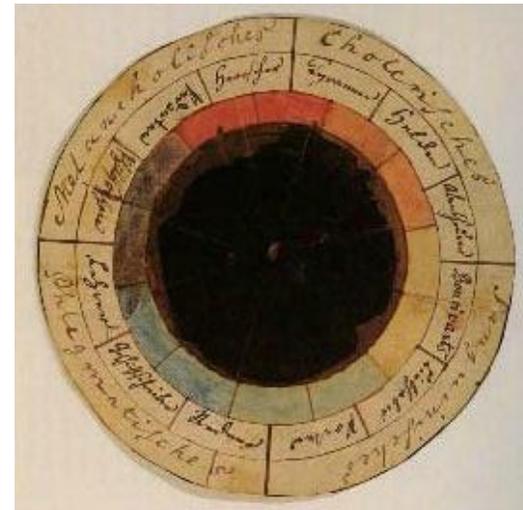


Fig. 1 JOHANN WOLFGANG VON GOETHE y J.C.F. SCHILLER, *Rosa de los temperamentos* (*Temperamentose*), 1789-99

Los principios que Goethe proponía en su Teoría de los colores fueron muy populares en su tiempo y siguieron siendo investigados en los siglos posteriores. Obtuvo mucha crítica por parte del sector científico pero aun así, entre ellos hubo quienes lo apoyaron. Los científicos Thomas Johann Seebeck y Hermann von Helmholtz, por ejemplo, aunque el primero acabó criticándolo años después. También algunos filósofos quedaron impactados positivamente por las ideas del poeta, entre los cuales: Schopenhauer y Wittgenstein.

Entre los muchos artistas que siguieron las enseñanzas de Goethe, se encuentran Turner y Kandinsky, prueba de la perdurabilidad de su teoría.



Fig. 2 J. M. WILLIAM TURNER, *Círculo de color No. 1*, 1824-8

Lüscher:

Es importante destacar que el Test de los colores de Lüscher (1947) no cuenta con ningún tipo de veracidad hoy en día, y que las hipótesis que lo fundamentan han dado negativo en numerosos experimentos cuya finalidad era probar la utilidad de éste test. Algunas de las instituciones que lo consideraron nulo son las siguientes: American Psychological Association (APA), la American Educational Research Association, el National Council on Measurement in Education y la International Test Commission.

Pese a ser un intento fallido por utilizar el color como medio de conocimiento para determinar y describir el estado interior y anímico de una persona, sirve para ejemplificar los intentos científicos de convertir la psicología del color en algo más que teorías fundamentadas en aspectos culturales y socioeconómicos.

Este test consiste en lo siguiente:

“Por medio de la elección y ordenación de cuatro series de colores, cada una de las cuales está compuesta de cuatro tonalidades de azules, verdes, rojos y amarillos, obtenemos supuestamente un análisis completo y exacto de nuestra personalidad emocional.” (Lüscher, 1993, p.2)

Este análisis describe:

- Capacidad de rendimiento y capacidad de disfrutar.

- La imagen que tenemos de nosotros mismos.
- Relación anímica con la pareja.
- Expectativas para el futuro.

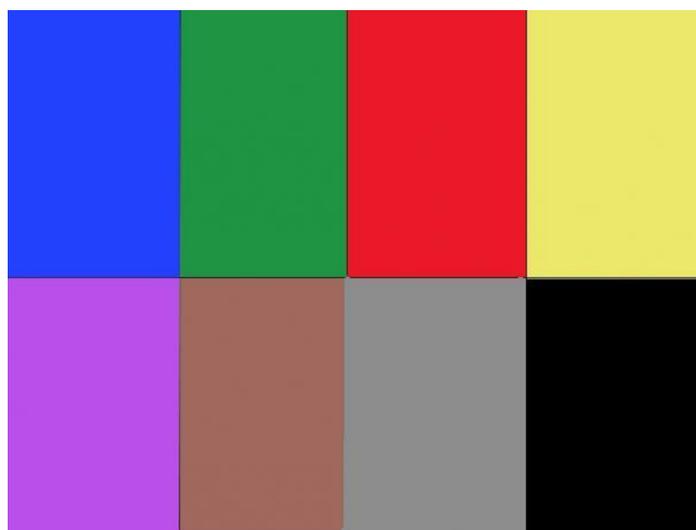


Fig. 3 Los ocho colores del test de Lüscher (1947)

Para realizar el test debemos entonces, ordenar estos ocho colores por preferencia, es decir, colocar nuestro color favorito primero y el que menos nos guste al final. Luego en función de la situación de cada color, se determina el perfil psicológico y anímico del sujeto del estudio.

Pese a las fuertes críticas y su indemostrable valor diagnóstico, en las últimas décadas se ha seguido utilizando, especialmente en el ámbito laboral para la selección de personal.

Heller:

En la obra de Heller se habla de 13 colores que son los siguientes: blanco, negro, azul, rojo, amarillo, verde, naranja, violeta, gris, dorado, plateado, rosa y marrón. También se asignan sentimientos y valores morales a diferentes acordes cromáticos compuestos de los anteriores y se habla de los colores contrarios psicológicos, que no son los mismos que los complementarios en la pintura (esto es, son opuestos entre sí por las emociones que conllevan y su simbolismo). Asimismo, esta psicología del color que se recoge en sus páginas refuerza la noción de ser algo cultural, construida durante la historia por factores económicos, religiosos, políticos y naturales. Las sensaciones que los colores transmiten y provocan tienen más que ver entonces, con construcciones sociales que con sus cualidades físicas y nuestra percepción en su nivel más químico. Heller resume esta idea así: *“Una regla básica de la psicología de la percepción: sólo vemos lo que sabemos.”* (p.28)

Por supuesto, hay muchas teorías de como los colores afectan físicamente a las personas, y muchas terapias que se valen de ello para intentar curar desde dolores musculares (en la cromoterapia) hasta trastornos mentales. Un ejemplo de esto es que antaño se creía que metiendo en una habitación azul a una persona en shock, sufriendo un ataque de ansiedad o algún otro tipo de crisis, ésta se calmaría (más tarde se demostró que el paciente se calmaba por el simple hecho de cambiar de habitación y que el color de ésta era indiferente).

“Los resultados del estudio muestran que colores y sentimientos no se combinan de manera accidental, que sus asociaciones no son cuestiones de gusto, sino de experiencias universales profundamente enraizadas desde la infancia en nuestro lenguaje y nuestro pensamiento. El simbolismo psicológico y la tradición histórica permiten explicar por qué esto es así.” (Heller, 2004, p.26)

Es natural entonces, que las atribuciones psicológicas que hacemos a los colores coincidan en lugares cuya historia y cultura se han ido entrelazando en el tiempo, como es el caso de Europa desde el Imperio Romano, o de América, desde que la invadimos imponiendo nuestros valores a sus nativos.

Algunos de los acordes cromáticos con amarillo y su significado según los resultados de una encuesta realizada a 2.000 hombres y mujeres alemanes con edades comprendidas entre los 14 y los 97 años.

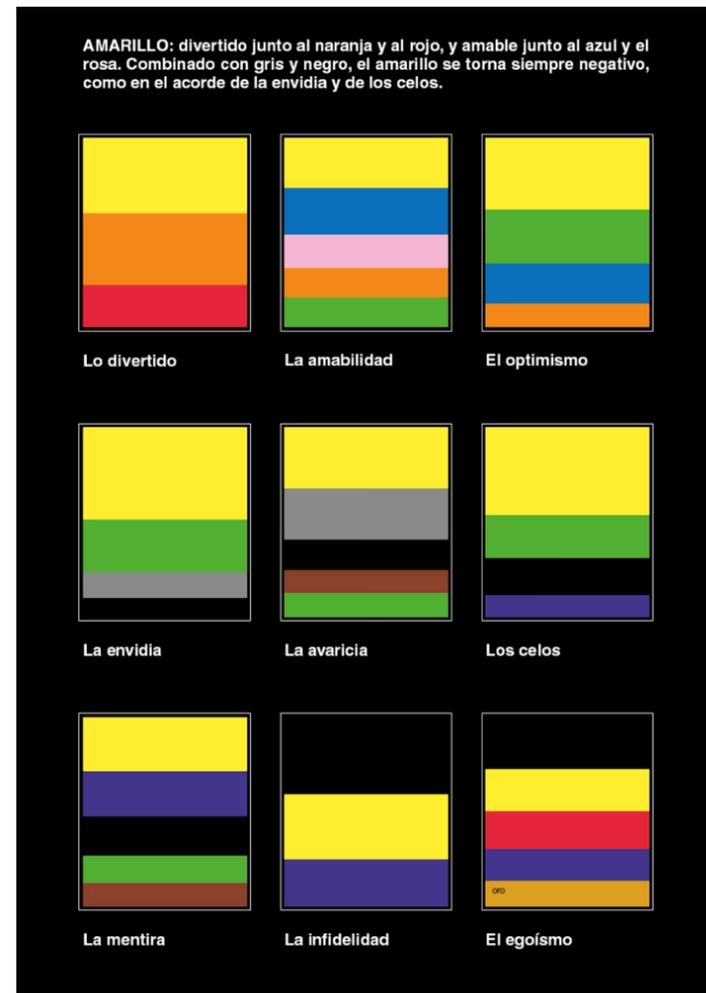


Fig. 4 EVA HELLER, pág. 33 en *Psicología del color: Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, 2004

4.1.2.- El color como medio de expresión durante la historia.

El simbolismo cromático europeo actual es el resultado de la evolución y fusión socioeconómica y cultural de antiguas civilizaciones como el Imperio Romano, Egipto, Grecia, los pueblos bárbaros e imperios situados en Eurasia como el imperio Persa o el imperio Gupta (320 – 550 d.C, situado en la actual India).

Uno de los factores clave para su desarrollo fue según observaciones de estudiosos como Brent Berlin y Paul Kay en *Basic Color Terms* (1969), o, John Gage posteriormente en *Color y Cultura* (1993); el lenguaje. Según éste último, el simbolismo y la percepción del color dependen inevitablemente del lenguaje cromático “*puesto que la acción de simbolizar es, sobre todo, una función del lenguaje.*” (Gage, 1993, p. 79) Sin embargo, la terminología del color ha sido siempre algo impreciso, cambiante y confuso, por lo que aún hoy en día resulta difícil interpretar algunos textos históricos:

“La identidad cromática que revela el lenguaje debe relacionarse con la más amplia experiencia cromática que existe dentro de una cultura, experiencia que difiere bastante, según los distintos grupos interesados por el color.” (Gage, 1993, p. 79)

Aquí, un ejemplo de “grupo” vendrían a ser las mujeres, cuyo perspicaz manejo y percepción del color dista del de los hombres. También pueden establecerse grupos

profesionales, como por ejemplo el de los criadores y tratantes de caballos (muy importantes en las culturas europeas ya desde la Antigüedad). Escritores como Paladio o san Isidoro de Sevilla (siglos V y VII, respectivamente) distinguían entre trece términos cromáticos latinos para designar los colores del pelo de los caballos, mientras que el griego bizantino ofrecía once. Entorno al año 1000, un glosario árabe enumeraba ocho, en el siglo XIII un tratado español nombraba catorce, y posteriormente en civilizaciones de Europa del este y Asia central la cifra llegó a oscilar entre los treinta (según los kirgués de las Estepas) y casi el doble (en pueblos de Rusia occidental).

Otro grupo profesional cuyos tecnicismos en cuanto al color son dignos de ser mencionados, es el de los tintoreros medievales: Muchas de las asociaciones simbólicas actuales del color provienen de sus talleres así como muchas de las confusiones en la interpretación de sus textos históricos. Un ejemplo de confusión es el denominado púrpura. Los tintoreros medievales definían la calidad de los tejidos en virtud del valor de los tintes que utilizaban, y no por las tonalidades de las telas. Así pues, en la España del siglo X, purpura no era un color sino un tejido de seda sea cual fuese su matiz, y no fue hasta mediados de siglo XVII, cuando el púrpura definiría un tono en toda Europa.

En este punto es importante destacar que los pigmentos artificiales ya sea para tintes o para pintura no empezaron a elaborarse hasta entrado el siglo XVIII, por lo que hasta

entonces solo se conocían y utilizaban pigmentos de origen natural. Éstos a su vez podían ser minerales (como el azul ultramar obtenido del lapislázuli), vegetales (como el azul índigo extraído de plantas como el glasto o la *indigofera tinctoria*, conocida como añil), o animales (como el carmín de la cochinilla o el púrpura real del caracol marino *Murex brandaris*). Los precios de estos pigmentos variaban en función de la dificultad de su obtención, motivo por el cual, el púrpura real lleva el adjetivo “real” o “imperial”, pues para obtener un gramo de este pigmento, se necesitaban aproximadamente 9.000 moluscos. Era el púrpura pues un color reservado a la realeza pues un pobre nunca habría podido permitírselo. En el caso del carmín, se necesitaban 140.000 quermes para obtener un kilo de tinte, y con ésta cantidad se podían teñir solo diez kilos de lana.

A decir verdad, una persona pobre en la Edad Media no podía permitirse vestir ropas teñidas de ningún color que no fuese el azul de glasto o el propio y natural de sus tejidos, es decir, los colores pardos de la lana, el algodón y el lino que, sin decolorar y teñidos de glasto daban un color azul turbio (utilizado por criados y siervos). La percepción de los colores estaba inevitablemente ligada a su precio, por lo que las lecturas subjetivas y atribuciones psicológicas que de ellos se hacía eran fruto del contexto económico y social de cada momento. La moda la marcaba la realeza y la nobleza, y más tarde la burguesía, y durante siglos existió un código de vestimenta que dictaba los colores que podían vestir los

diferentes estamentos sociales: El violeta o púrpura para los reyes y emperadores, más tarde el rojo escarlata; el azul celeste luminoso para la nobleza, el verde esmeralda para la burguesía, junto con tonos pastel y rosados durante el Rococó; el púrpura cardenalicio (rojo de cochinilla) para los cardenales; y finalmente los colores “sucios” como el marrón, el azul turbio y el gris, para el pueblo llano, junto con el amarillo para las prostitutas, las madres solteras y los judíos. El amarillo era considerado durante la Edad Media el color de la deshonra, motivo por el cual existían leyes (Hamburgo - 1445, Leipzig – 1506) que obligaban a los proscritos por la sociedad a llevar algo amarillo. En el caso de las prostitutas, éstas debían llevar un pañuelo, un mantón o calzado con cordones amarillos (en función de la regulación de cada ciudad). Las madres solteras de Friburgo debían llevar un gorro amarillo, a los herejes se les colgaba con una cruz amarilla, quien tenía deudas debía llevar un disco amarillo; y a los judíos en la época de Lutero se les reconocía por unos sombreros cónicos amarillos y aros de latón que debían coser a sus ropas.

“La prescripción del amarillo a los judíos por parte de los cristianos tenía un sentido discriminatorio aún más profundo: en las tradiciones judía y cristiana, el amarillo estaba prohibido en la liturgia.” (Heller, 2004, p. 175)

Estas legislaciones sobre la vestimenta se prolongaron hasta la Revolución Francesa. Hasta entonces hubo colores, tejidos

y prendas propias e impropias de cada estamento. Estas normas distinguían la alta y baja nobleza, el alto y bajo clero, los burgueses ricos y los pobres, los campesinos ricos, los campesinos pobres, los criados, los siervos, las viudas, los huérfanos y los mendigos, según los colores y los tejidos de sus ropas. Los colores puros y luminosos eran considerados bellos y por lo tanto vestirlos era un privilegio de las clases superiores. Tal era la restricción de los colores, que en la época de Carlomagno (742-814), quien vestía de rojo sin pertenecer a la clase que podía usarlo, era ejecutado.

El monopolio del rojo duró mientras que la nobleza mantuvo su poder económico. Cuando éste pasó a manos de los patricios (pequeño grupo de burgueses), el rojo se convirtió en el color de los ricos. De esta ya perdida convención social acerca del rojo, se preserva aún la “alfombra roja” para reyes y actos importantes. Hasta entonces, se hacía una lectura sociocultural del color, pues el contexto no daba cabida a su interpretación psicológica:

“Sólo en el siglo XX, cuando todo el mundo podía elegir libremente el color de su vestimenta, pudieron hacerse interpretaciones psicológicas de los colores indumentarios. (...) Sólo entonces se identificaron los colores discretos con la seriedad y los llamativos con la inmoralidad.” (Heller, 2004, p.115)

Y sin embargo, de la ley que obligaba a cada estamento a vestir de un determinado color, han surgido interpretaciones

psicológicas, como la vanidad de quien viste colores llamativos y lujosos (cualidad típica de ricos), y la seriedad y discreción de quien viste colores modestos (dicho de quien en la Edad Media era pobre). A parte de la diferenciación de colores según la clase social, existían además los colores de la liturgia. Estos son, en el cristianismo, el azul para la Virgen, el violeta púrpura para Dios Padre, el rojo para Jesús y el verde para el Espíritu Santo. Los colores se empleaban en pinturas religiosas como signos de reconocimiento por mandato del Papa Gregorio Magno (540-604) quien ordenó que en la casa de Dios, las imágenes debían ser para los hombres sencillos lo que para los cultos los libros. Sin embargo esta atribución de colores podía variar en algunos casos, pues debía respetar la jerarquía de la iglesia: si la Virgen aparecía junto a Jesús, sus ropas eran pintadas de azul oscuro en lugar de su correspondiente azul ultramar, pues éste era el más caro de los pigmentos y bajo ninguna circunstancia podía la Virgen ser representada más lujosamente que su hijo.

El motivo por el cual el amarillo estaba prohibido en la liturgia encuentra su explicación en una antigua tradición según la cual Judas Iscariote, quien traicionó a Jesús, vestía una túnica de color amarillo pálido. De aquí que el amarillo sea considerado aún en nuestros días, el color de los traidores, de la envidia y la mentira.

Los colores de los blasones heráldicos bajomedievales son también una fuente de interpretación cromática desde su aparente invención en el siglo XI en el norte de Francia. Sin

embargo su simbología no tiene validez universal, pues el hombre medieval concebía sus símbolos como invenciones de la imaginación:

“Los teóricos del simbolismo, de san Agustín a Dante, insistieron en esa ambigüedad; Pedro de Poitiers (siglo XII), por ejemplo, comenta en su detallado comentario sobre los símbolos que un mismo objeto puede tener distintas connotaciones –el león podía compararse con el diablo por su ferocidad, pero también con Cristo por su audacia-.” (Gage, 1993, p. 83).

Dentro del contexto profano de la heráldica se impulsaron dos tipos de simbolización: la primera basada en la apropiación de ideas religiosas, y la segunda por parte de eruditos que concluyeron significados cromáticos de las características materiales de los propios colores. Sobre esto encontramos numerosos escritos y tratados, de entre los cuales (como cita Gage, 1993, p. 83) destacan los siguientes:

- Los escritos de Matthew Paris, por ser el primero en atribuir significado a los colores heráldicos. Según éste, el rojo y el negro del escudo del príncipe Henry (también conocido como Enrique el Joven, s. XII, Inglaterra) representaban la vida y la muerte respectivamente, mientras que el verde lo relacionaba con la fe, y el conjunto de rojo, azul y verde simbolizaba la Trinidad.

- La Saga de Didrecks (relato islandés del siglo XIII), donde el autor analiza una docena de escudos de los invitados a un

banquete del rey Teodorico de Bern y atribuye a sus colores términos morales: el azul muestra la frialdad y el carácter severo, el rojo expresa el temperamento guerrero de quien lo lleva, el marrón para el valor y la cortesía, etc.

Posteriormente se asociaron los esmaltes de los blasones a piedras preciosas que ya tenían una interpretación moral tradicional establecida. Un tratado anónimo de la *Bibliothèque Mazarine* de París atribuye, además de una gema y sus cualidades morales, un temperamento o humor, un metal, un elemento, un planeta, un signo zodiacal y un día de la semana. También se asociaban a los colores de la heráldica: estaciones, meses, números, árboles, flores, aves, edades, complexiones, virtudes teologales, cualidades mundanas, obligaciones del portador, etc. Se puede observar a continuación una tabla con los principales esmaltes que utilizaban los heraldos en sus escudos y sus respectivas asociaciones*. Otros nombres de colores que no están presentes en la tabla son los siguientes: oro, plata, morado, sanguíneo, leonado, aurora, carnación, celeste y cenizo.

*Fuentes: Gallego, R.; Sanz, J. C. (2001). *Diccionario Akal del color*. Akal. - Fox-Davies, Arthur C. (1909). *A Complete Guide to Heraldry* (pp. 67-98) Londres, Edimburgo: T.C. & E.C. Jack. - Pastoureau, M. (2008). *Black: the history of a color* Princeton; Woodstock: Princeton University Press. – Esmalte (heráldica), (2020, abril 5) en Wikipedia.

SIMBOLOGÍA CROMÁTICA DE LA HERÁLDICA:

C O L O R E S

	SABLE (NEGRO)	AZUR (azul)	GULES (rojo)	SINOPLA (verde)	PÚRPURA
METAL	Plomo, hierro	Cobre, hierro, acero	Hierro, cobre, latón	Mercurio, plomo, estaño	Estaño, mercurio
PLANETA	Saturno	Júpiter, Venus	Marte	Venus, Mercurio	Mercurio, Júpiter, Venus
PIEDRA PRECIOSA	Diamante, ágata, mármol negro	Zafiro	Rubí, granate, pirope, coral	Esmeralda, jaspe	Ópalo, amatista, circón, jacinto, balaje, diamante
SIGNO ZODIACAL	Capricornio, Acuario, Tauro, Virgo	Tauro, Libra	Aries, Escorpio, Cáncer	Géminis, Virgo	Sagitario, Piscis
ELEMENTO	Tierra	Aire	Fuego	Agua, tierra	Aire, agua, tierra, arco iris
ESTACIÓN	Invierno	Primavera, otoño, verano	Verano, otoño	Primavera	Invierno
MES	Diciembre, enero	Abril, septiembre	Marzo, octubre, junio, julio	Mayo, agosto	Febrero, noviembre
DÍA	Sábado, viernes	Viernes, jueves, martes	Martes, miércoles	Miércoles, jueves, viernes	Jueves, sábado, miércoles
NÚMERO	5, 8	4, 9	3, 10	6	7, 12
ÁRBOL	Olivo, pino	Álamo, roble	Cedro	Laurel	Sabina
FLOR	Aciano	Azucena, aciano, violeta	Clavel, rosa roja	Siempreviva	Iris, violeta
ANIMAL	Águila	Pavo real, camaleón	Pelicano	Loro	León, ballena
EDAD	Vejez, decrepitud, muerte	Segunda infancia	Edad viril	Juventud	Vejez
COMPLEXIÓN	Melancólica	Sanguínea, colérica	Colérica, sanguínea	Flemática	Flemática, colérica
VIRTUDES TEOLOGALES	Prudencia, fe	Justicia, fortaleza	Caridad, justicia	Fortaleza, esperanza	Templanza, prudencia
CUALIDADES MUNDANAS	Tristeza, simplicidad, constancia, paciencia, dolor, honestidad, duelo, sabiduría, ciencia, firmeza, obediencia, mesura, ventaja, muerte, silencio, secreto	Lealtad, ciencia, hermosura, alabanza, dulzura, claridad, pureza, renombre, nobleza, perseverancia, vigilancia, recreación, celo	Nobleza, magnanimidad, audacia, valentía, amor, alegría, victoria, ardid, honor, furor, vencimiento con sangre	Cortesía, regocijo, juventud, bondad, belleza, honra, amor, lealtad, afabilidad, abundancia, amistad, posesión, servicio, respeto	Abundancia, gracia de Dios, generosidad, dignidad, devoción, grandeza, nobleza, soberanía, gravedad, honor, tranquilidad, autoridad
OBLIGACIONES	Defender viudas, huérfanos, literatos y eclesiásticos.	Defender servidores de los príncipes que se han quedado sin remuneración de sus servicios.	Defender agraviados por falta de justicia.	Defender huérfanos, socorrer a pobres, paisanos y labradores oprimidos.	Defender órdenes eclesiásticas y a los religiosos.

¿Cuál era entonces la perspectiva de los artistas acerca de la psicología del color?

La respuesta a esta pregunta la podemos encontrar en palabras de Faber Birren en su libro *History of color in painting* (1965). Concretamente, en el cuarto capítulo, "*The personality of the Artist*", donde a partir de la siguiente afirmación, explica la percepción tan subjetiva que algunos de los artistas más reconocidos mundialmente aportaron a la historia del color.

"Art must be personal. Although Schopenhauer described it as eternal and universal rather than transitory and individual, the artist has the task of interpreting, in a personal way, what men may feel or know intuitively but are unable to express." (Birren, 1965, p.77)

El artista era entonces a ojos de éste autor y consultor americano, generalmente emotivo y su visión del color, subjetiva, por lo que difícilmente podía éste representar la visión de otros a través de su pintura. Sin embargo, aquel que es capaz de expresar personalmente lo que sienten las masas se convierte en el verdadero "genio", pues:

"If there is such a thing as "the psychology of color," it is to be found in humanity as a mass and not in artists (or anyone else) as individuals." (Birren, 1965, p.77)

Las palabras que emplea Birren tras "genius" es el nombre de Leonardo da Vinci, y los nombres que lo acompañan son algunos de los ya nombrados en el anterior apartado: Lairesse, Goethe, Delacroix (aunque éste no asignó ninguna cualidad psicológica a los colores), Seurat, Van Gogh y Kandinsky. Todos ellos pioneros en su uso del color en sus respectivas épocas.

Son muchos los descubrimientos destacables de da Vinci (como el *chiaro-scuro* y la perspectiva aérea), no solo en el arte, sino también en la invención y la ciencia, por lo que fue en muchos sentidos un avanzado a su tiempo. Un claro ejemplo de ello es su perspicacia acerca del color y sus propiedades psicológicas, pues cinco siglos antes de que estudios psicológicos descubrieran que nuestra percepción de un color depende de los que éste tiene a su alrededor, da Vinci (como cita Birren, 1965, pp.79-80) observó: "Colors will appear what they are not, according to the ground which surrounds them." También escribió sobre la imaginación y los efectos accidentales del color y las formas en nuestra mente, poniendo como ejemplo las manchas que quedan en la pared si le arrojamos esponjas impregnadas en varios colores; y cómo estas manchas pueden parecer paisajes, cabezas de personas, animales, batallas, escenas rocosas, mares, nubes, bosques, etc., "according to the disposition of mind with which they are considered." Lo que nos recuerda al test proyectivo y psicodiagnóstico creado por Hermann Rorschach (publicado por primera vez en 1921).

Da Vinci también relacionaba los colores con los elementos, del mismo modo que Lairesse.

Gérard de Lairesse por su parte, escribió en 1738 *The Art of Painting in All Its Branches*, donde presentó una serie de asociaciones y simbolismos cromáticos. Según este pintor y teórico holandés, el blanco representaba la luz, la infancia y el agua; el negro, la oscuridad, la muerte, la tierra y el invierno; el amarillo, el brillo, la gloria y el verano. También relacionaba el azul con el deber y el aire, y el rojo con el poder, el amor, el fuego y el otoño. Lejos de ser originales, todas sus asociaciones cromáticas tienen como ya hemos visto, un trasfondo histórico y cultural. Y quizá este es el motivo por el cual Birren lo menciona en su libro, pues al valerse de una simbología histórica y aceptada culturalmente, sus obras eran capaces de transmitir emociones de una forma en que todo espectador podía sentirse apelado por sus colores.

No obstante, no fue hasta finales del siglo XIX con el surgimiento de los estilos post- y neo-impresionistas, cuando artistas como Seurat, Van Gogh y Kandinsky empezaron a mostrar una actitud psicológica hacia el espectro cromático. Entre ellos, Seurat afirmó que la alegría en el tono la podemos encontrar en los más luminosos; en el color, en el más cálido; y en la línea, en aquellas que se alzan desde la horizontal. A la calma le corresponde un tono y color equilibrados entre la luz y la oscuridad, el calor y el frío, y es representado por una línea horizontal.

Sobre la tristeza dice lo siguiente:

“Sadness of tone is given by the dark dominant; of color by the cold dominant; of line by lines descending from the horizontal.” (Según Birren, 1965, p.87)

Estas asociaciones cromáticas Van Gogh las llevó a otro nivel, pues ya fuere por su inestabilidad mental (no existe un claro diagnóstico pero se cree que podría haber sufrido epilepsia, bipolaridad, esquizofrenia y ansiedad entre otros), o por su pasión por el color, él siempre procuró transmitir sus emociones a través de los colores. Esto lo vemos por ejemplo, en una de las cartas que escribió a su hermano Theo:

“I am always in the hope of making a discovery here, to express the love of two lovers by a marriage of two complementaries, their mingling and their opposition, the mysterious vibration of kindred tones. [...] To express hope by some star, the eagerness of a soul by a sunset radiance.” (Birren, 1965, p.87)

Los colores favoritos de Van Gogh eran el azul y el amarillo, y era de ellos el último, el que le parecía particularmente misterioso. Años más tarde, el psiquiatra Eric P. Mosse asoció en *Occupational Therapy and Rehabilitation* (febrero del 1942) el amarillo con los trastornos psicóticos y las mentes mórbidas.

Sobre una de sus pinturas más famosas, *Night Café* (1888) escribió lo siguiente:

“I have tried to express in this picture the terrible passions of humanity by means of red and green. [...] it is a color suggesting some emotions of an ardent temperament. In my picture of the “Night Café” I have tried to show that the café is a place where one can ruin one’s self, go mad, or commit a crime. (Birren, 1965, p.89)

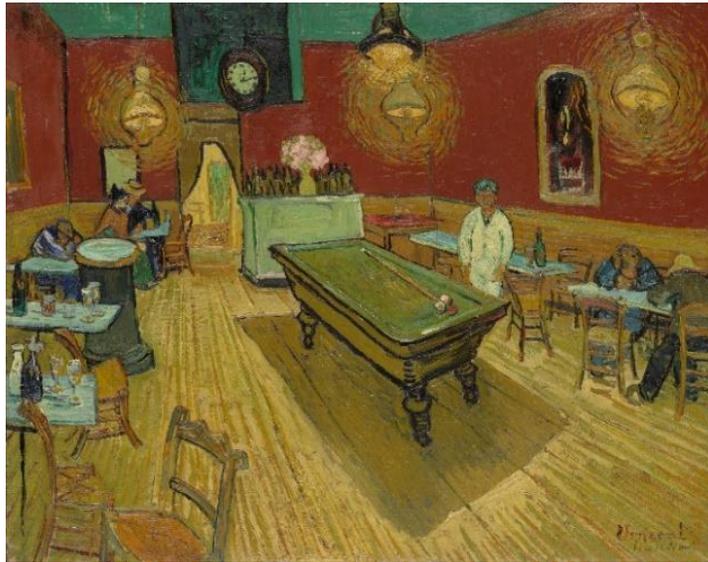


Fig. 6 V. VAN GOGH, *Night Café*, 1888. Óleo sobre lienzo, 72,4 cm x 92,1 cm. Galería de Arte de la Universidad Yale



Fig. 5 V. VAN GOGH, *A Reaper in a Wheatfield at Saint-Rémy*, 1889. Óleo sobre lienzo, 73.2 cm x 92.7 cm. Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

La expresividad del color se hizo más popular entre los pintores abstractos y no figurativos a finales del siglo XIX y el expresionismo abstracto de principios del XX, para quienes el impacto de su obra dependía principalmente de la respuesta visual y emotiva ante el espectro cromático. Kandinsky como su máximo exponente escribió:

“Generally speaking, color directly influences the soul. Color is the keyboard, the eyes are the hammers, the soul is the piano with many strings.” (Birren, 1965, p.89)

Las asociaciones psicológicas que hizo Kandinsky con el color, a diferencia de las de Lairesse o Goethe, fueron estrictamente personales y subjetivas aunque partieran de la misma base que considera el color azul el más frío, y el amarillo el más cálido. A partir de este punto sus teorías se desviaron por un camino más intrínseco y sinestésico:

- El rojo es ardiente, inmaterial, inquieto, alegre y juvenil, se asemeja al sonido claro de un violín, y en tonos oscuros simboliza la madurez viril.
- El naranja es grave, radiante, rebosa salud y vida, suena como una campana de iglesia, un barítono o una viola.
- El amarillo se expande, es inquietante, evoca al delirio y suena como una trompeta o un clarín.
- El verde es estático, evoca la calma y la pasividad, y suena como los tonos tranquilos y profundos de un violín.
- El azul se mueve de forma concéntrica, alejándose del espectador. Es puro e inmaterial, y suena como una flauta, un violonchelo, un contrabajo o un órgano en función de su oscuridad.
- El violeta a ojos de Kandinsky era lento, apagado, enfermizo y el color del luto y la vejez. Su sonido era el del corno inglés, la gaita o el fagot.
- El blanco simboliza un mundo inmaterial, la alegría pura y un silencio lleno de posibilidades, así como también una pausa musical.

- Por último, el negro es la más pura tristeza, apagado e inmóvil, evoca la muerte, la nada tras apagarse el sol, el silencio absoluto.

Kandinsky estableció además, una serie de analogías entre colores y figuras geométricas. Teniendo en cuenta las leyes de la Gestalt acerca de la percepción, concluyó que los colores cálidos son angulosos, pues pueden ser fácilmente enfocados por el ojo, mientras que los tonos fríos tienden a perder claridad con la distancia, desfigurando así sus esquinas.

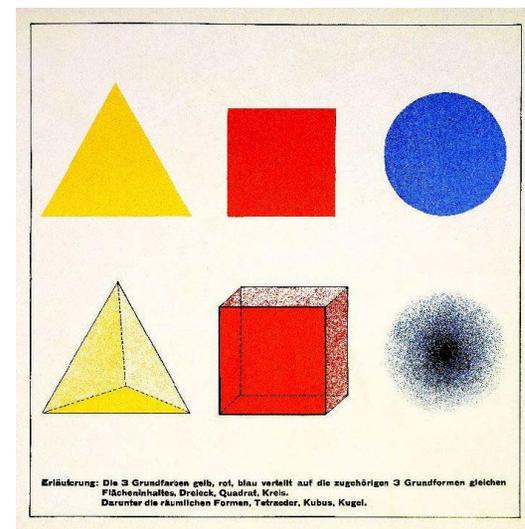


Fig. 7 WASSILY KANDINSKY, *Theory of Three Primary Colors Applied to the Three Elementary Forms*, Staatliches Weimar, 1923.

Las alusiones a la música, las formas y las emociones son recurrentes en su obra, y podemos encontrar la explicación a ésta en su libro *De lo espiritual en el arte* (1912). En este tratado sobre el arte abstracto y su espiritualidad, Kandinsky propone dejar a un lado la materialidad y el arte académico para liberar el alma del artista y lograr un arte más puro y creativo. Pues el afán por representar la realidad nos impide expresar aquello que nos pide el alma. Quien consigue entonces dejar de imitar la realidad, adopta un lenguaje abstracto que le permitirá ser fiel a su espiritualidad, transmitiendo al espectador sus emociones mediante las características sensoriales de los colores (textura, temperatura, sonido, movimiento, sabor, etc.).

La espiritualidad del color de la que nos habla Kandinsky nada tiene que ver con ningún tipo de religión (al menos no con las explicadas en el siguiente apartado) si bien no podemos negar el hecho de que sí creyese que poseemos un alma.

Inspirado por la ópera romántica *Lohengrin* (1850) de Richard Wagner, afirmó haber visto los colores de su alma, y más tarde con el estreno de *Prometheus* (1908) de Aleksander Scriabin, quien hablaba en su obra de las equivalencias entre tonos cromáticos y musicales, acabó de idear su teoría sobre la espiritualidad del color. Ésta teoría se basa en la diferenciación entre los dos efectos que los colores pueden causar en el espectador: físico y psíquico. El primero es fugaz y superficial, mientras que el segundo llega al alma en función de sus cualidades sensibles (sabor, olor, sonido, movimiento,

luminosidad y temperatura). Dicho de otro modo: Kandinsky creía que el efecto psicológico de los colores produce una vibración anímica, y que esta fuerza física es la vía por la que los colores llegan al alma.

Si bien sus analogías fueron algo subjetivo y muy personal, la relación que estableció entre los colores y el alma es algo que ya llevaba siglos discutiéndose tanto en el campo de la filosofía (por Platón por ejemplo), como en el de la religión (en el islamismo, el judaísmo, el hinduismo, el budismo, etc.), y otros tipos de culto como el esoterismo.



Fig. 8 WASSILY KANDINSKY, *Gelb-Rot-Blau*, 1925. Óleo sobre lienzo, 127 x 200 cm. Museo Nacional de Arte Moderno, Georges Pompidou, París, Francia

4.1.3.- El color y la cultura

“toda obra de arte es hija de su tiempo, muchas veces madre de nuestros sentimientos.”

Kandinsky – *De lo espiritual en el arte* (1912)

Cuando hablamos de la psicología de los colores lo hacemos inevitablemente desde un contexto social y cultural concreto. Motivo por el cual, las asociaciones cromáticas explicadas en los anteriores apartados deben ser interpretadas teniendo en cuenta su marco cultural occidental. En las últimas décadas, debido a la globalización, internet y los avances tecnológicos, han aumentado la comunicación y el diálogo entre culturas.

Algunos ejemplos de esta expansión global de la cultura del color los encontramos en la indumentaria de bodas y funerales, concretamente en países como China y Japón, donde tradicionalmente las novias visten de rojo (símbolo de la buena fortuna), y el luto es blanco.

“Las chinas se casan también de rojo. El signo chino para “rojo” contiene también el signo para “seda”, pues sólo los trajes de fiesta se hacían con las telas rojas. (Heller, 2004, p.103)

Sin embargo ahora, pese a la censura existente en estos países, cada vez es más común que las novias se casen de blanco y en los funerales se vistan el negro, como dicta nuestra tradición.

En la tradición china, el negro y el blanco son colores femeninos. El primero simboliza el comienzo y el nacimiento, mientras que el blanco representa el fin y la muerte (motivo por el cual el luto es blanco en éste país). Por el contrario, las fuerzas masculinas se consideran las de la vida y las de los colores vivos, por lo que el rojo, el amarillo y el verde son colores masculinos. Según el confucianismo*, el amarillo era el color imperial y sólo el emperador y su primogénito podían utilizarlo (tanto en su vestimenta como en los muebles y los textiles del hogar). No obstante, distinguían muchas tonalidades diferentes de amarillo y solo era la variedad “amarillo emperador” (el más intenso y brillante amarillo del sol), el que estaba prohibido para los demás. Según éste planteamiento, el naranja era el color de la transformación (muy diferente a la concepción budista de este mismo tono, donde es el color de la iluminación que representa el grado supremo de perfección). En la China antigua el negro fue considerado como el color del cielo y la fecundidad en el Yi Jing (I Ching o Libro de los Cambios), siendo así el rey de todos los colores. Sin embargo, cinco mil años a.C., durante los tiempos de Huang Di (el Emperador Amarillo), la gente adoró un solo color (el amarillo).

**nombre masculino*

Sistema filosófico y religioso que tuvo su origen en las ideas de Confucio (China, siglo V antes de Cristo); propugna la reflexión y el esfuerzo personal para aprender a conocer el principio armónico y divino que rige el universo y así llegar a la compasión que induce a socorrer a los semejantes y a la equidad que conduce al respeto de los bienes ajenos y de la posición social de cada cual.

Después de Huang Di y durante las dinastías de Shang, Tang, Zhou y Qin, los emperadores seleccionaron colores como símbolo, basados en la teoría de los cinco elementos. El orden de los cinco elementos es agua, fuego, madera, metal y tierra. Éstos se corresponden con los colores negro, rojo, azul verdoso, blanco y amarillo, respectivamente.

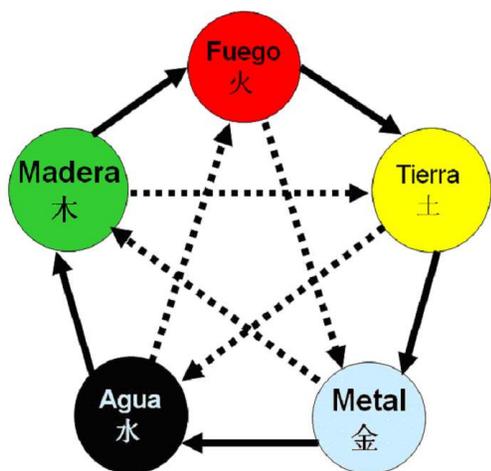


Fig. 9 Esquema de la teoría china de los cinco elementos según el cual: el rojo simboliza el fuego, el verano, el corazón y la alegría; el verde representa la madera, la primavera, el hígado y el enfado; el amarillo la tierra, el solsticio de verano, el bazo y la compasión; el negro, el agua, el invierno, los riñones y el miedo; y el blanco, el metal, el otoño, los pulmones y el dolor.

Un dato curioso sobre los colores del diagrama Taiji (presente tanto en el confucianismo como en el taoísmo) más conocido como el yin y el yang, es que el yang (principio masculino que representa el cielo, la luz y la actividad) era originalmente amarillo en lugar de blanco (color que, como ya hemos visto,

consideraban femenino). El motivo por el cual hoy en día creemos que es blanco es porque tradicionalmente el papel utilizado en China era de color amarillento y no era necesario colorear el yang (Heller, 2004, p.180).

Un aspecto también importante sobre el color es su nomenclatura (tema introducido ya en el anterior apartado, p.13): Las palabras nacen de la necesidad de poder referirnos a aquello que nos rodea mediante el lenguaje, por lo que, en el caso del color, sólo existen términos para denominar aquellos colores que percibimos en la naturaleza y en nuestro entorno. Dicho de otro modo: el hábitat de una civilización determina su léxico, su cultura y por ende, su percepción del color. Éste es el caso de los esquimales, quienes, como dice Heller (2004, p.303), “viven adaptados a un mundo blanco” y por ello pueden llegar a diferenciar hasta 40 tonos de blanco, la mayoría de ellos relacionados con la nieve y sus distintas consistencias.

Otro color afectado por su presencia en la naturaleza, pero en este caso por ser casi inexistente, es el azul. Y es que, a parte del cielo y el mar en según qué condiciones, algunas (pocas) flores, las alas o plumas de ciertas aves o insectos, el lapislázuli y los zafiros; las posibilidades de encontrar algo azul en la naturaleza son escasas. Por este mismo motivo, en culturas como la china y la india, el azul no fue tradicionalmente un color fundamental, sino una variedad del verde. El filósofo y lingüista alemán, Lazarus Geiger, consciente de tal fenómeno, estudió los textos literarios de

varias civilizaciones antiguas como: la *Ilíada* (s. VIII o VI a.C) o la *Odisea* (s. VIII o VII a.C) de Homero (Grecia), el Corán, la versión antigua de la Biblia hebrea, el folklore y literatura islandesa o las Vedas indias; y en el proceso se percató de que en ninguna de ellas se mencionaba dicho color. El azul fue pues, un color que pasó casi desapercibido durante siglos.

Si echamos un vistazo a las diferentes religiones y cultos orientales, veremos que todas relacionan los colores con los elementos, los dioses y en general con la espiritualidad del ser humano. Existen colores sagrados, como por ejemplo el verde para el islam o el naranja en la India y el budismo. El amarillo es para el islamismo el color de la sabiduría, mientras que para el europeo simboliza el entendimiento y en el antiguo Egipto era el color del luto pues representaba la luz eterna.

En India, el violeta es el color de la metempsicosis o transmigración de las almas (Heller, 2004, p. 366) mientras que en el hinduismo es el color asociado al chakra *sajasra-ara* que corresponde al cerebro. Según el hinduismo existen siete chakras principales que son parte del cuerpo sutil, no el cuerpo físico, y como tal, son los puntos de encuentro de los canales sutiles de energía (no físicos), llamados nadis. Este cuerpo sutil es parte de una serie de componentes psico-espirituales de los seres vivos, de acuerdo con varias enseñanzas esotéricas, ocultistas y místicas. A través de los chakras nuestro cuerpo sutil es capaz de recibir la energía del universo (el *qi* o “chi” según la medicina china y el taoísmo).

Un desequilibrio en nuestro *qi* es causado entonces por la obstrucción de uno de estos chakras, lo cual según la tradición hindú, puede llegar a enfermar el cuerpo. De aquí nacen pseudoterapias como el reiki (靈氣 inventado en 1922 por el budista japonés Mikao Usui) o la cromoterapia.

La cromoterapia fue creada por el famoso médico árabe Ibn Sina (980-1037), quien en su libro *El canon de medicina* (año 1020 aprox.), consideraba el color vital para realizar diagnósticos y tratar enfermedades. Según este texto, el rojo mueve la sangre, el blanco y el azul la enfrían, y el amarillo reduce el dolor muscular y la inflamación.

En este sentido, la cromoterapia no dista mucho de la creencia de algunos médicos del medievo, quienes asignaron colores a las enfermedades. Así pues existían enfermedades de todos los colores, siendo las rojas y las amarillas las más habituales. Algunos ejemplos de éstas últimas son la ictericia, la lepra y la sífilis, que, según los alquimistas, podían curarse ingiriendo oro (por ser también amarillo).

En la parapsicología se habla también de la espiritualidad de los colores para referirse al aura. Ésta es comprendida como un campo energético luminoso parecido a un halo que rodea a las personas y según qué objetos. Los defensores de esta teoría dividen esta radiación luminosa en siete estratos que relacionan directamente a los siete chakras y a cada uno ellos asignan uno de los once colores del aura. Existe una lectura parapsicológica para cada uno de estos colores, y se cree que

quien es capaz de percibirlos e interpretarlos puede también hacer un diagnóstico completo y establecer el perfil psicológico de una persona. Esta teoría carece por supuesto, de fundamentos sólidos y de validez científica.

Según los parapsicólogos, el hecho de tener uno de los siete estratos del aura de color negro significa que la persona u objeto en cuestión padece un desequilibrio energético, está ocultando algo, o sufrió algún tipo de abuso durante la infancia que aún no ha superado.

El azul en el aura viene en muchos tonos y simboliza cosas diferentes: mientras que poseer algún tipo de talento genera varios tonos de azul, se cree que las personas intuitivas emanan un azul más pálido, a diferencia del azul oscuro de quienes sienten una profunda soledad. Si por lo contrario, el tono es más bien turbio, puede denotar cierta tendencia a la depresión y a actitudes dominantes.

Tener una parte del aura marrón es considerado símbolo de crecimiento personal e indica que una persona se está desarrollando mentalmente, intuitivamente y en la organización. El dorado señala que quien lo irradia posee una abundante energía espiritual, mientras que el amarillo es típico en el aura de una persona analítica, pensadora y equilibrada. A pesar de que el verde se considera en el aura, un color simpático, fiable y curativo, cuando se enturbia es debido a los celos y la envidia.

Al contrario de lo que nuestra intuición nos puede hacer esperar, el gris y el plateado denotan creatividad en el individuo. Sin embargo, los tonos más oscuros significan la existencia de un desequilibrio físico a veces producido por el secretismo.

Del naranja en el aura los practicantes de esta disciplina deducen el crecimiento emocional y las influencias paranormales, y cuando éste se enturbia se dice que el sujeto tiene demasiado orgullo.

No sorprende que el rosa esté presente en el aura de una persona enamorada, pero también puede significar que es honesta, tranquila, artística y creativa, o inmadura en el caso del rosa oscuro. En cuanto al púrpura, éste se considera el color de la intuición, del carácter fuerte y apasionado, así como también puede suponer una intensa imaginación erótica. Por último, el rojo del aura puede indicar que quien lo posee está repleta de amor u odio, otras emociones fuertes o una energía desbordante.

A continuación una tabla con los principales chakras que observa el hinduismo*, junto con sus respectivas asociaciones:

*Fuente: Sharamon, S., J. Baginski, B. (1995). *El gran libro de los Chakras: Conocimiento y técnicas para despertar la energía interior*. Madrid: EDAF. (pp. 84-151, 173-180)

LOS CHAKRAS EN EL HINDUISMO

Chakra	Color	Funciones	Elemento asociado	Dios	Mantra	Símbolo
Sajasra-ara (सहस्रार) en la coronilla. Loto de mil pétalos.	Blanco o violeta; puede adquirir el color del chakra dominante	trascendencia, conexión con la divinidad	espacio	Parama Shivá	<i>om</i>	
Agñá , आज्ञा tercer ojo. Loto con dos pétalos.	indigo o añil	intuición, percepción extrasensorial	luz	Shambhú	<i>ksham</i>	
Vishudha (विशुद्ध) en la garganta. Loto con dieciséis pétalos.	azul	habla, autoexpresión y crecimiento	éter	Sada Shivá	<i>ham</i>	
An-ajata (अनाहत) en el corazón, en los pulmones. Loto de doce pétalos.	verde	devoción, amor, compasión, sanación	aire	shiva	<i>iam</i>	
Mani-pura (मणिपूर) en el plexo solar. Loto de diez pétalos.	amarillo	mente, poder, control, libertad propia	fuego	Visnú	<i>ram</i>	
Sua-adhithana (स्वाधिष्ठान) en el hueso sacro. Loto de seis pétalos.	naranja	emoción, energía sexual, creatividad	agua	Brahmá	<i>vam</i>	
Muladhará (मूलाधार) en el perineo (entre los genitales y el ano). Loto de cuatro pétalos.	rojo	instinto, supervivencia, seguridad	tierra	Ganesha	<i>lam</i>	

4.2.- Máscaras

4.2.1.- Las máscaras del mundo y su capacidad comunicativa

La tradición de las máscaras es algo milenaria e intercultural, pues el humano las lleva fabricando desde el paleolítico en todos los rincones del mundo, sin que existiese aún ningún tipo de conexión entre sus pueblos. Estas máscaras eran en su origen artefactos sagrados, herramientas para rituales religiosos y objetos místicos en función de las creencias de cada civilización. Se utilizaban para adoptar la identidad de dioses y así conectar con ellos mediante danzas (como es el caso de los mayas), o para preservar el aspecto de su portador en el más allá (como creían los egipcios).

No obstante, no siempre han sido utilizadas para el culto religioso, sino que también han formado parte de la expresión artística desde tiempos inmemorables, como en el caso del teatro.

Podemos distinguir infinitos tipos de máscaras clasificándolas según el culto al que pertenecen y su origen, sin embargo, de las que más información podemos encontrar y cuyo impacto ha sido mayor en la historia son por ejemplo, las máscaras africanas, mayas, chinas, japonesas, egipcias, griegas y venecianas.

Máscaras africanas

Siendo éstas las más antiguas de todas (desde el paleolítico), su función era (y sigue siendo) representar espíritus de animales o ancestros, héroes mitológicos, valores morales y honrar simbólicamente a una persona. Se fabrican en madera, cerámica, textiles, cobre y bronce, y se adornan con dientes, pelo, huesos, cuernos, plumas, cáscaras, piedras, etc. Quien se encarga de elaborar estas máscaras ocupa una posición elevada en la tribu pues se cree que éste está en contacto con el mundo espiritual. Es además, un oficio familiar por lo que solo una familia de cada pueblo ostenta ese “don”. Existen además bailarines (una especie de médium entre la tribu y los espíritus) encargados de utilizar estas máscaras, convirtiéndose así en portadores de su espíritu mediante canciones y danzas específicas para cada situación (bodas, ritos de iniciación y funerales).

Es muy común encontrar máscaras africanas de búfalos, hienas, halcones, cocodrilos y antílopes dado el simbolismo de cada uno de estos animales. El antílope por ejemplo, simboliza la agricultura y su máscara se utiliza para conseguir mejores cosechas. Las máscaras se hacen con detalles de diferentes animales o con forma humana y simbolizan una cierta virtud, como en el caso del poder, que es representado mediante los cuernos de un antílope, los dientes de un cocodrilo y los colmillos de un jabalí. La boca y los ojos pequeños simbolizan la humildad, mientras que la de la sabiduría tiene la frente ancha y saliente.

Máscaras mayas

Los mayas creían que el espíritu del dios representado en cada máscara invadía el cuerpo del portador otorgándole poder sobre los demás. Se utilizaban principalmente en las ceremonias y ritos funerarios de los emperadores, donde la persona que la poseía indicaba a sus dioses que debían aceptar al difunto en el más allá. Además, se colocaba otra máscara al gobernante muerto para preservar su rostro y así los dioses lo reconociesen. Las máscaras mayas más famosas son la *Calakmul*, la *Pakal II* y la del jaguar. La primera fue hallada en la zona arqueológica situada en Campeche (México) y está hecha mayoritariamente de Jade que representa la fertilidad y la vida. La segunda (hecha también de jade) fue encontrada en una tumba funeraria perteneciente a Janaab' Pakal, en Chiapas (México). Para los mayas el jaguar era el símbolo del poder por lo que solo las clases altas y privilegiadas, como los gobernantes, podían utilizarlas y así mostrar su poder ante los demás.



Fig. 10 *Máscara Calakmul*, 660 y 750 d.C. Museo de Arquitectura Maya, Baluarte de la Soledad, Campeche, México.

Máscaras chinas

El origen de estas máscaras se encuentra en los rituales chamánicos empleados en el norte de China para exorcismos y rituales funerarios. Sin embargo también se utilizaban en la danza, durante celebraciones como el Año Nuevo, y en el teatro.

La máscara de dragón es la más famosa e importante en el Año Nuevo Chino, y simboliza la fortuna y la prosperidad, por lo que su color principal es el rojo, acompañado de dorado (divinidad) y azul.

Otra forma de máscara presente en el teatro y la ópera china es el maquillaje. En algunos casos, los actores se pintan la cara en lugar de llevar una máscara. Sobre la tradición del maquillaje de máscara existe una leyenda que sitúa su origen en el tiempo de los Tres Reinos (220-280 d.C.), cuando el guerrero Zhuge Liang decidió pintarse la cara de terroríficos colores para así esconder sus rasgos delicados y femeninos y asustar a sus enemigos.

La función de las máscaras y del maquillaje en el teatro chino era, y sigue siendo, que el público pueda entender a los personajes a simple vista. Y eso es posible gracias a la estricta simbología de los colores que se usan (discutidos en el siguiente apartado).

Máscaras japonesas

El origen de las máscaras japonesas se remonta aproximadamente al año 10.000 a.C. cuando su función era únicamente religiosa. Con el tiempo su uso se expandió por el territorio del arte hasta llegar a ser empleadas en bailes, obras teatrales y en otras prácticas no espirituales.

Una de sus primeras funciones fue la de tapar el rostro de un fallecido para confundir a los espíritus malignos y proteger el cuerpo y la paz del difunto.

Las máscaras japonesas se dividen en dos categorías: las Gigaku (con el tiempo han dejado de utilizarse) que cubrían la cabeza entera y las Kagura que solamente cubrían la cara. De esta última existen aproximadamente unos 200 tipos de máscaras que, dentro del teatro Noh, representan unos personajes estándar o específicos.

Algunas de las máscaras del teatro Noh más conocidas son: la *Hannya* (diablo femenino) utilizada para mostrar la ira, los celos, la tristeza y otros sentimientos negativos; la máscara *Otoko* (hombre); la *Onna-men* (mujer); *Okina* (anciano); *Kishin* (demonio) y *Onryo* (fantasmas).

El Kabuki es otro estilo de arte japonés, teatro más moderno que el Noh pero con la peculiaridad de que éstos no utilizan máscaras en sí, sino que pintan sus caras (al igual que en China) hasta el punto de parecer una máscara.

Otros tipos de máscara antiguas japonesas muy conocidas son la máscara de samurái, también conocida como *mengu*, diseñadas para intimidar al contrincante; el *Oni* (diablo); el *Kitsune* (zorro), y el *Tengu* (perro celestial).



Fig. 11 Máscara *mengu menpō* (que cubre desde la nariz hasta la barbilla) parte de la armadura de un samurái del Japón feudal. Periodo Momoyama (1573-1615) o Edo (1615-1868). Hierro, 13.3 x 19.7x 12.7 cm. Museo de arte asiático de San Francisco.

Máscaras egipcias

En el antiguo Egipto, las máscaras se usaban principalmente para dos propósitos: como máscaras mortuorias y como máscaras ceremoniales.

El propósito de las primeras era que el alma fuera capaz de reconocer su propio cuerpo en el más allá y poder volver a él. Por ello debían parecerse al difunto, aunque siempre se le representara con los ojos ligeramente más grandes y una leve sonrisa. Las máscaras mortuorias mostraban además la moda del momento por sus joyas, colores y el estilo de maquillaje. Con el tiempo evolucionaron hasta convertirse en ataúdes con forma humana: los sarcófagos.

Las máscaras ceremoniales fueron hechas a semejanza de las cabezas de los dioses del antiguo Egipto. La cabeza de Anubis, dios de la muerte con la cabeza de un chacal, se utilizaba durante las ceremonias funerarias, como la «Apertura de la boca», que era una animación simbólica de una momia. Para los egipcios, el sacerdote que llevaba la máscara de un dios durante la ceremonia, se convertía en el avatar de éste, transmitiendo así su voluntad.



Fig. 12 Máscara funeraria de Tutankamon, 1354-1340 a. C. Oro, obsidiana, lapislázuli, cuarzo, turquesa, cornalina y vidrio, 54 × 39,3 × 49 cm. Museo Egipcio del Cairo.

Máscaras griegas

Aunque inicialmente estuvieran asociadas al culto religioso, posteriormente formaron parte del teatro. Siendo usadas por primera vez, por el padre del teatro y primer actor de la historia, el dramaturgo *Tespis* (550 - 500 a. C.) como un elemento para caracterizar a los personajes que escenificaban dramas de política, religión o de la vida cotidiana dentro de una obra.

Las máscaras eran de naturaleza inmóvil con una mueca fija de tragedia o risa. Los actores podían interpretar varios personajes y estados de ánimo cambiando de máscara, e incluso demostrar el rango de un rol. Los géneros más importantes y que determinaban los diferentes diseños de las máscaras eran la comedia, la sátira y la tragedia. Las máscaras de la comedia eran toscas y ridículas puesto que debían burlarse, entre otros, de los hombres poderosos. Las de la sátira en cambio, eran fantásticas, creativas, con elementos de animales y más divertidas. Por último, en la tragedia las máscaras representaban personas de diferentes edades y sexos con expresiones severas y exageradamente trágicas para reforzar sentimientos como el amor y la pérdida.

Así pues, podemos decir que las funciones de las máscaras en el teatro griego eran: proyectar la voz del actor, establecer la personalidad, la emoción y el género, e identificar a los personajes.

Máscaras venecianas

Tradicionalmente en Venecia las máscaras eran parte de la indumentaria de los actores. Esto cambió con el Carnaval (originado en el siglo XII), cuando la máscara se convirtió en el medio para poner en contacto a las personas independientemente de su estamento social. La máscara pasó a simbolizar entonces, la posibilidad de meterse en la piel de otra persona, de abandonar una identidad y apoderarse de otra; la transgresión, la libertad y la inmoralidad.

Existían diferentes tipos de máscara para diferentes ocasiones, como la Bauta, utilizada por ambos sexos, pero de uso obligatorio para las mujeres casadas que fuesen al teatro, y prohibidas a las jóvenes en edad de casarse. O la Moretta, una máscara ovalada de terciopelo negro cuyo uso era exclusivo de las mujeres y que sostenían con los labios, motivo por el cual no podían ni hablar, ni comer, ni beber mientras la llevaran puesta. Las máscaras llegaron a ser un accesorio tan habitual en la vestimenta veneciana que algunas mujeres las llevaban incluso para comer, y algunos hombres para tomar decisiones importantes.



Fig. 13 PIETRO LONGHI, fragmento de *The Rhinoceros* donde aparece una mujer con una *moretta*, 1751. Óleo sobre lienzo, 62 x 50 cm. The National Gallery

Body painting

Al igual que las máscaras kabuki japonesas, la pintura de caras en la ópera china, y el maquillaje actual, el *body painting* puede ser considerado en sí, otro tipo de máscara.

Su origen se remonta al hombre prehistórico, quien empleó carbón, tierras y plantas (entre otros elementos) a modo de pigmentos para cubrir su piel con la finalidad de afirmar su identidad y pertenencia a un grupo social y estamento, prepararse para algún ritual, o como ornamento (motivos que no distan mucho de las intenciones del maquillaje actual).

Nuestros antepasados creían que mediante este tipo de pintura y sus colores y formas, su cuerpo podía transformarse adoptando nuevas identidades que les permitían por ejemplo, protegerse del mal o conectar con los espíritus de los animales y de la tierra.

También era símbolo de poder y estatus, de origen y luto, y de valores como la valentía, la belleza y la fertilidad, además de un modo de exhibir los logros y experiencia personales. Su valor en la vida social y espiritual era tal, que se consideraba un elemento principal en los momentos más importantes de la existencia de un humano, como el paso de la infancia a la pubertad, la mayoría de edad, el matrimonio y la muerte. Tampoco podía faltar en la preparación para la caza, la guerra o el nacimiento de un niño.

La pintura corporal era y es además, un elemento cultural, por lo que el estilo, funciones y pigmentos varían en función de su situación geográfica, la civilización y la época.

Esta práctica aún se refleja en numerosas regiones del mundo como Australia, algunas islas del Océano Pacífico, India y África, donde pueblos como los Kau, Nyaro y Fungor (grupos étnicos pertenecientes al conjunto *Nuba* que habitan en Kordofán, Sudán) la emplean a modo de uniforme.

La pintura corporal artística también ha evolucionado hasta la actual cultura del *tatto* y el *body painting* de los años 60 como sub-categoría del *performance art*. Ambos capaces de expresar y enmascarar las emociones de su portador o creador.



Fig. 14 Hombre perteneciente a una tribu Nuba pintándose la cara con una astilla de caña de mijo. Imagen de Iván Cores Valls.

4.2.2.- El *ego* y otras máscaras

Actualmente nos vemos rodeados por otros muchos tipos de máscaras diferentes. Los emoticonos en las redes sociales, las redes sociales en sí mismas, las mascarillas faciales de belleza, el maquillaje en general, las mascarillas sanitarias cuyo uso es obligatorio estos días a causa del COVID-19, los activistas enmascarados como Anonymus y las Guerrilla Girls, etc. Lo que pocos sabemos es que nuestra personalidad y a lo que los psicólogos de la Gestalt llaman “ego”, son otro tipo de máscara que llevaremos toda la vida y que empezamos a construir desde pequeños.

Ego, personalidad, y “rostro social” son a grandes rasgos la misma cosa: mecanismos que nos permiten satisfacer una de nuestras necesidades básicas como humanos: crear vínculos y sentir que pertenecemos a un grupo. Según el principio de realidad de Freud, éste *ego* es el encargado de mediar las necesidades del *ello* (nuestras pulsiones y deseos) de forma realista y socialmente adecuada.

Esta necesidad nos incita a crear una serie de personajes (máscaras) que nos ayuden a adaptarnos y sobrevivir en cada contexto. Por ello, ya desde la infancia y hasta la adolescencia nos moldeamos nuestras máscaras sociales con unas características psicofísicas “personales” que en su totalidad definirán nuestra personalidad y nos permitirán desenvolvemos individual y socialmente como individuos.

Estas máscaras llegan a ser tan profundas e inconscientes que acabamos por fusionarnos con ellas, creyendo que forman parte de nuestra esencia. Por ello, algunos psicólogos advierten que lo que creemos que nos está protegiendo, en realidad nos debilita. Pues tras ellas ocultamos parte de nuestro ser y por ello nuestro contacto con los demás y nuestra percepción de nosotros mismos es limitada.

La teoría sobre la formación de dichas máscaras la podemos encontrar en la técnica del Eneagrama, la cual investiga además sus características y las clasifica en nueve Eneatipos, que a su vez se dividen cada uno en tres. Los Eneatipos están basados en distintos estudios psicológicos y parten de nuestros patrones de conducta, pautas infantiles, apegos, traumas, y otros componentes personales que conforman el avatar con que nos presentamos al mundo. El perfeccionista, el orgulloso, el diferente, el dominante y el indolente son cinco de los nueve egos principales descritos por el Eneagrama. Estos disfraces se convierten en nuestra identidad, autoimagen y máscara social.

En este punto quiero retomar el concepto de rostro social del que nos hablan psicólogos como Teresa Baró, puesto que de esta idea podemos interpretar que incluso nuestra cara es un tipo de máscara que modificamos consiente e inconscientemente en función de la actividad social que nos espera. Esta modificación no debemos imaginarla a un nivel físico, sino expresivo, pues lo que cambiamos es la expresión en nuestro rostro y no su fisonomía en sí. Del mismo modo

que nos maquillamos según la ocasión y las personas que vayamos a ver, también escogemos los emoticonos según nuestro estado de ánimo, nuestras emociones y el destinatario de nuestros mensajes.

Son muchos los factores en juego que nos hacen decidirnos por una máscara social u otra, pero lo que sí está claro es que están tan arraigadas en nuestro día a día que casi ni las percibimos y las utilizamos como una herramienta más de comunicación y de expresión de nosotros mismos.

No obstante, dichos tipos de máscaras (cosméticos, *emojis*, mascarillas sanitarias) no tienen identidad, no nos permiten jugar a ser dioses, espíritus, personajes de historias u otras personas. Su uso no nos hace más libres ni transgresores, ni tampoco nos libera de nosotros mismos como hacían las máscaras venecianas hace siglos, ni como hacen actualmente las máscaras de Guy Fawkes de Anonymus o las de gorila de las Guerrilla Girls.

Podemos decir entonces, que existen tres tipos de máscaras: el ego, es decir, la identidad que nosotros mismos nos creamos; máscaras tradicionales (físicas, body painting y estilo kabuki) con identidad independiente cuya finalidad puede ser la de mantenernos en el anonimato o bien en la piel de otra persona/ser (al ponérselas nos convertimos en el personaje que representan); Y las máscaras desprovistas de personalidad (mascarillas sanitarias, filtros de Instagram, emoticonos, maquillaje, etc.) que de algún modo gracias o

culpa de su carácter universal democratizan la expresión de uno mismo hasta el punto de que todos las empleamos del mismo modo y con los mismos fines.

Las redes sociales y el arte en muchos casos entrarían dentro del primer y último grupo, pues al igual que el ego, son una construcción a través de la cual nos mostramos al mundo del modo en que queremos. Y sin embargo, todo cuanto hacemos es aplicar una barrera más (como la barrera del lenguaje y las palabras), un filtro que selecciona aquello que queremos que los demás vean o no de nuestro ser. Y del mismo modo que el humano utiliza el arte como máscara, la pintura se vale del color para el mismo fin.

4.3.- El color de la máscara

Empecemos por la estricta relación existente entre las máscaras tradicionales y los colores, como en el caso de la cultura china, donde simbolizan aspectos de la personalidad de cada personaje a través de las máscaras o la pintura facial.

Vemos pues que el rojo y el púrpura representan valores positivos como la lealtad, el heroísmo y el coraje, atribuyéndole además al último, la sofisticación y la justicia. El negro se reserva para los personajes con integridad, imparciales y neutrales, el azul para los sabios, los tercos y feroces, y el verde para aquellos que carecen de autocontrol, que son violentos e impulsivos, mientras que el amarillo y el

blanco denotan crueldad y maldad. Los actores que representan seres sobrenaturales como demonios, dioses o espíritus, utilizan máscaras doradas o plateadas que simbolizan el misterio.

A pesar de que otros tipos de máscaras tradicionales como las africanas o precolombinas no fuesen originalmente coloreadas, podemos entender cuál era la interpretación que estas civilizaciones hacían del color a través de la simbología que le asignaban en el arte del body painting.

Sobre ello nos habla la doctora Sandra Martínez Rossi en su tesis *La piel como superficie simbólica: Procesos de transculturación en el arte contemporáneo* (2008), donde profundiza en la cultura del body painting y el tatuaje así como en su simbología y usos:

“Esta apreciación refuerza el sentido de la piel como espacio donde la memoria fija un sinfín de acontecimientos; situación que da lugar a la emergencia de otra piel que a manera de vestimenta protege el cuerpo –como ocurre también con la piel pintada-, de esta manera, la piel no se percibe ni desnuda ni expuesta. Así, la piel se convierte en “una página a doble cara” donde lo escrito a nivel de la superficie representa lo inscrito en el interior del cuerpo.” (Martínez Rossi, 2008, p.68)

Esta segunda piel a la que Rossi se refiere es la máscara que la pintura y la tinta crean sobre la primera, protegiéndola y escondiéndola de la mirada de otros y de posibles peligros externos. El arte de la pintura corporal y el tatuaje se convierten por lo tanto en una pantalla donde plasmar aquello que hay en nuestro interior, o en un escudo o prenda de vestir que guarda nuestro cuerpo, conservando el carácter íntimo de su piel e impidiendo que ésta se vea expuesta.

La razón de ser de los colores que artificialmente conforman la segunda piel, encuentra su origen en su simbología más arcaica, según la cual existen cuatro colores principales: rojo, negro, blanco y amarillo.

El rojo es desde tiempos remotos, el color de la sangre, y por ende, de la vida y la muerte, por ello los amerindios pintaban de rojo a sus fallecidos en un intento desesperado de reanimación. Creían que al cubrir el cuerpo del color de la sabia de la vida, su sangre volvería a fluir y la persona reviviría. También se pintaban de rojo antes de ir a la guerra, con la intención de invocar la muerte de sus enemigos.

El negro jugaba un papel importante en la representación de la muerte y durante rituales funerarios, pero también era concebido como un color intimidatorio y protector:

“...los Caduveo, habitantes de la región selvática de Paraguay, en la ejecución de tatuajes alrededor de ciertos orificios del cuerpo como los ojos, la nariz, la boca y las orejas, usaban una tonalidad negruzca, pues

creían que a través de los orificios corporales podrían penetrar los espíritus malignos del mundo de los muertos.” (Martínez Rossi, 2008, pág.75)

En África, el blanco en la pintura corporal simbolizaba en los rituales la conexión con los espíritus ancestrales y/o seres sobrenaturales. En función del grupo étnico el blanco podía invocar espíritus malignos o bondadosos. Y la mezcla de blanco con otros colores evidenciaba la inestabilidad espiritual y emocional.

Por último, el amarillo (obtenido a veces del polen) simbolizaba para la mayoría de las culturas indígenas, (como los Cubeo-Tucano del Amazonas) el sol y su energía cósmica.

Rossi también relaciona la coloración de la piel con el camuflaje y la metamorfosis, “ya que el color tiene la propiedad de transformar el aspecto exterior del cuerpo y mimetizarlo en la imagen de un paisaje o un animal”. Así pues, la pintura da a la piel otros significados y provee al individuo de “la posibilidad simbólica de anular su propia existencia.” (Rossi, pág.77) Por eso los selk’nam (pueblo amerindio originalmente nómada que en la actualidad habita en tierras de Argentina y Chile) antes de salir a cazar guanacos, pintaban sus cuerpos y también sus arcos y aljabas, de color rojo, amarillo o blanco, según la estación del año, para confundirse con la vegetación.

4.4.- Lecturas subjetivas del público

Para completar el bloque teórico de este proyecto consideré importante ver con qué frecuencia relacionamos los colores a los valores y las emociones (y cuales son dichas asociaciones) en la actualidad. Para ello creé una encuesta y la difundí a través de redes sociales, amigos, familia, y finalmente, en la calle, llegando a obtener cerca de 500 respuestas.

En la encuesta les pregunté en primer lugar, por su edad, nacionalidad, género y color favorito. El resultado fue un margen de edades comprendidas entre los 12 y los 71 años (de los cuales, el 20% tienen, 21, 22 y 23 años), un 92,8% de encuestados de nacionalidad española y el otro 7,2% de países como Francia, Italia, Inglaterra, Alemania, Países Bajos, China, Japón, Argentina, Uruguay, Colombia, Brasil y Bolivia. En cuanto al género y color favorito de los participantes, el resultado fue el siguiente:

Género (gender)

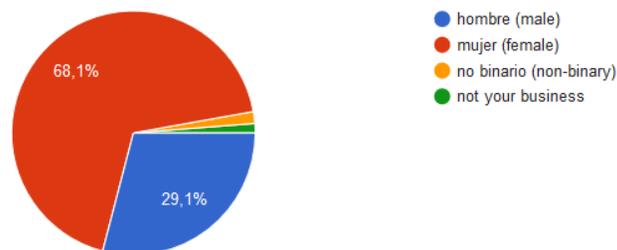


Fig. 15

El color con más afines sigue siendo el azul (desde la encuesta realizada por Heller a principios de los 2000 para su libro *Psicología del color: Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, 2004), con un 32,1% y entre todos los tonos de azul, destaca el turquesa. Un 15% prefiere el verde, mientras que, sorprendentemente, al 10,6% les gusta más el lila y el violeta. El cuarto color favorito es el negro, con un 8,4% de afines, y el quinto, el rojo, con un 8%. El amarillo solo fue escogido por el 6,9%, mientras que el blanco, el rosa y el naranja suman un total del 15%, sin rebasar ninguno el 6% individualmente.

Un dato curioso que relaciona género, color y edad, es el aumento de afines al violeta, pues entre los encuestados, todos los que lo escogieron como color favorito fueron mujeres, y la mayoría de ellas de edades entre los 18 y los 30 (aprox.). Una posible explicación es el incremento de activismo y concienciación feminista (cuyo color emblemático es el violeta) de los últimos años, especialmente, entre los más jóvenes.

Otros colores preferidos principalmente por sujetos jóvenes fueron el negro y el azul, hechos que coinciden también con las deducciones de Heller (2004, pp. 54 y 239). Entre los adultos no se observa ningún patrón reconocible aparte de que muchos alegan no tener ningún color favorito, o que les gustan todos los colores por igual.

El segundo apartado de la encuesta consistía en pedir a los participantes que asignaran un color (de entre los once que se les ofrecía, u otros) a una serie de conceptos planteados: miedo (rojo 62,8%), esperanza (verde, 64,4%), felicidad (amarillo 31,9%), tristeza (gris 57,2%), envidia (rojo 26,4%), tranquilidad (azul 39,7%, blanco 35,6%), amor (rojo 54,4%, rosa 27,8%), infancia (azul 19,1%, amarillo 18,4%, rosa 17,2%), adolescencia (rojo 18,8%, violeta 18,4%, naranja 15,6%), madurez (marrón 21,9%), juventud (naranja 23,4%), vejez (gris 40,3%), inteligencia (azul 30,9%), avaricia (rojo 21,9%), violencia (rojo 58,8%, negro 25%) y amabilidad (verde 25,9%, azul 18,8%, amarillo y blanco 17,8%).

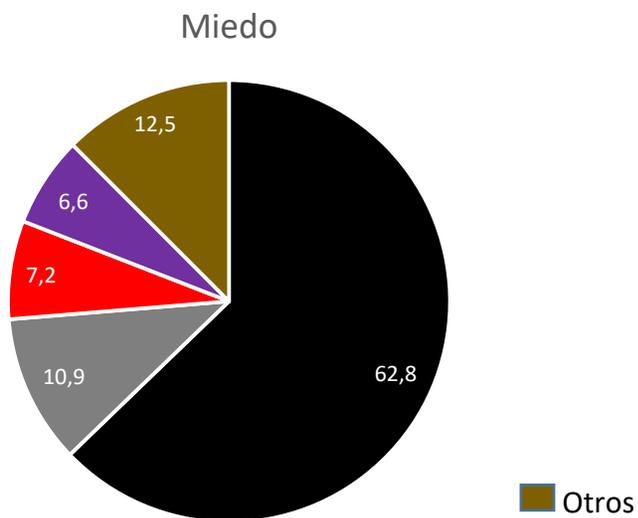


Fig. 16

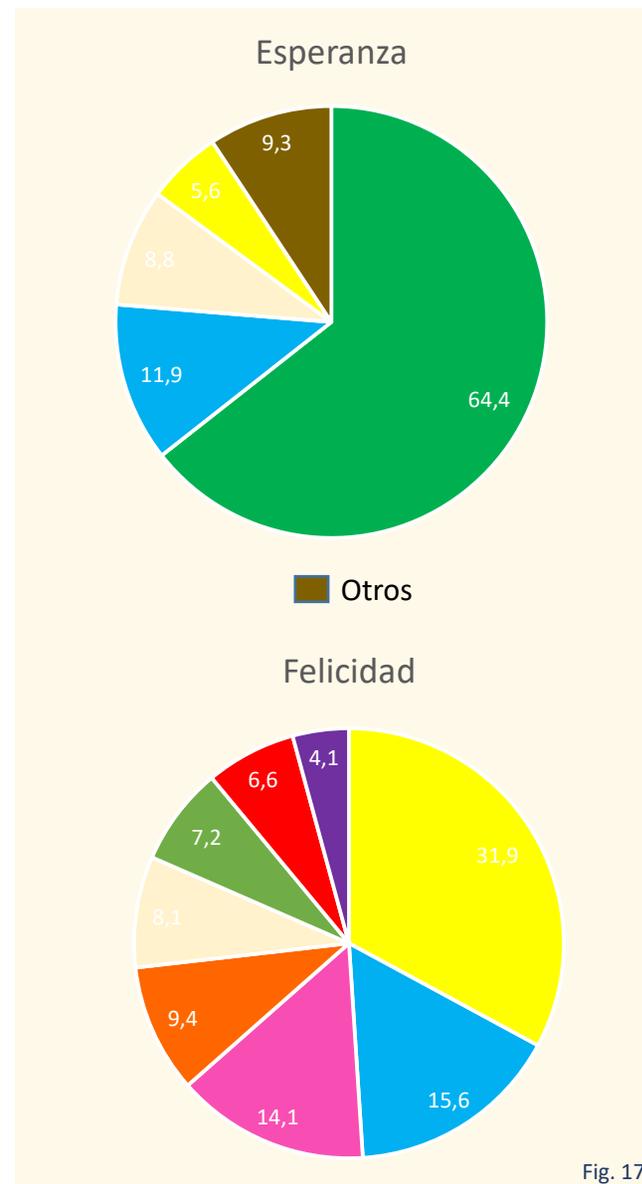


Fig. 17

Como podemos observar, las asociaciones psicológicas resultantes de esta encuesta no difieren de aquellos comentados anteriormente en el punto 4.1.1.- Teorías de la psicología del color. Lamentablemente, el porcentaje de encuestados con una nacionalidad distinta a la española es demasiado bajo como para sacar conclusiones acerca de la relación cultural entre el color y su simbología.

El último apartado de la encuesta consistía en atribuir emociones o sensaciones a 5 de las 170 imágenes del proyecto *Diario*. De este modo no solo pude descubrir qué sentimientos generan mis obras en otras personas, sino también en qué coincide o difiere mi percepción simbólica del color.

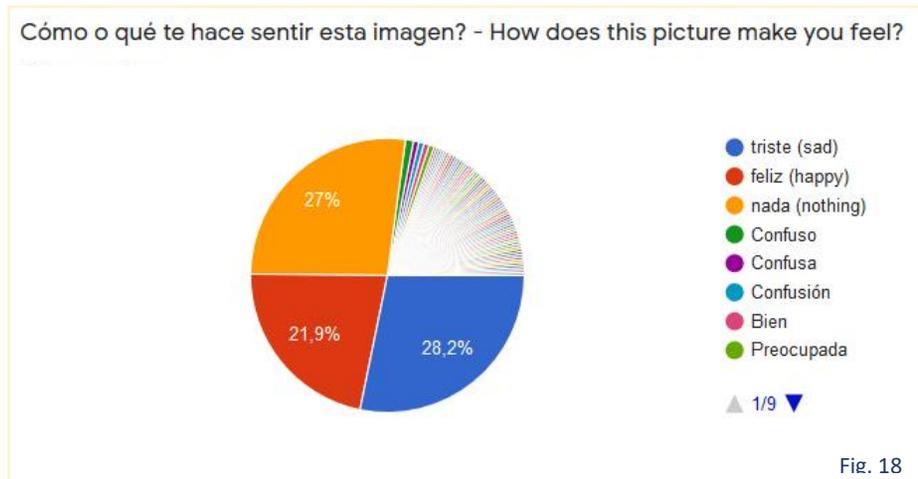




Fig. 20

Figs. 15 - 20 A. M. MARTÍN, *Encuesta: simbología y psicología de los colores*, agosto 2020.

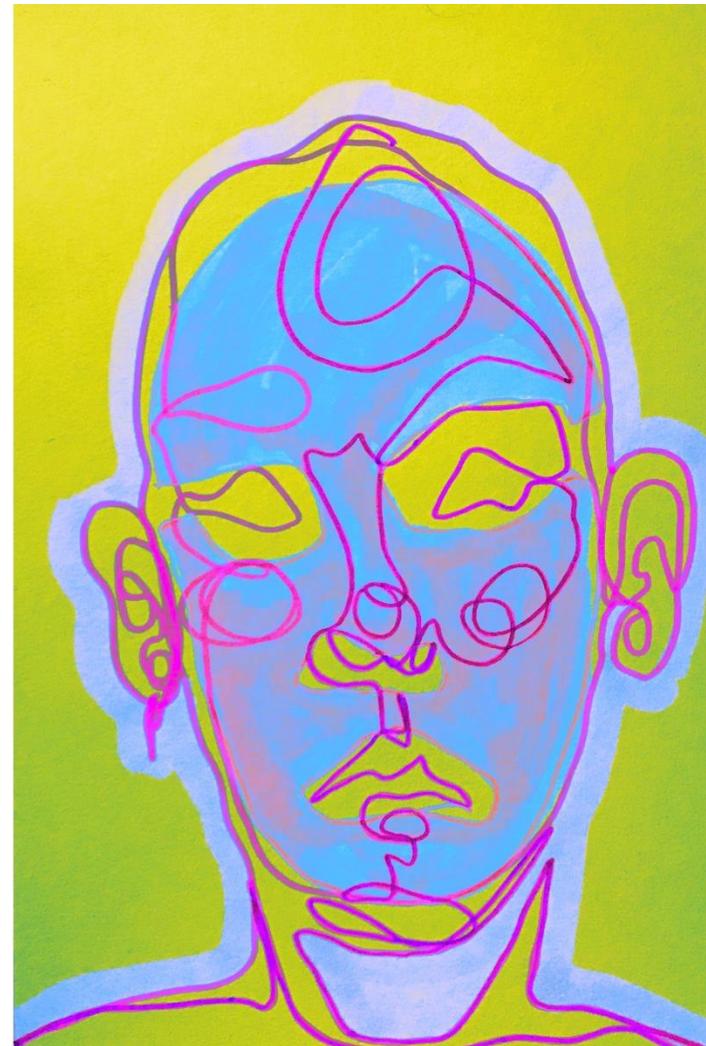


Fig. 21 A. M. MARTÍN, *Me duele la cabeza*, Martes 21 de julio. Rotulador y anilina sobre papel, edición digital, 42 x 29,7 cm.

5.- Referentes

Vincent Willem van Gogh (1853 – 1890)

Van Gogh pintó para expresar sus emociones y aliviar su mente constantemente atormentada. La carga emocional de sus colores, de sus turbulentas formas y motivos, y de su pincelada matérica; su obra, pero sobretodo su constante y enorme producción (más de dos mil obras que pueden ser vistas como un diario personal donde el color, la forma, la pincelada y la materia sustituyen las palabras), han inspirado tanto temática como procesualmente este trabajo.

Durante los últimos meses del confinamiento no he podido evitar el empatizar con los colores de las obras que pintó en el sanatorio de Saint-Rémy-de-Provence.

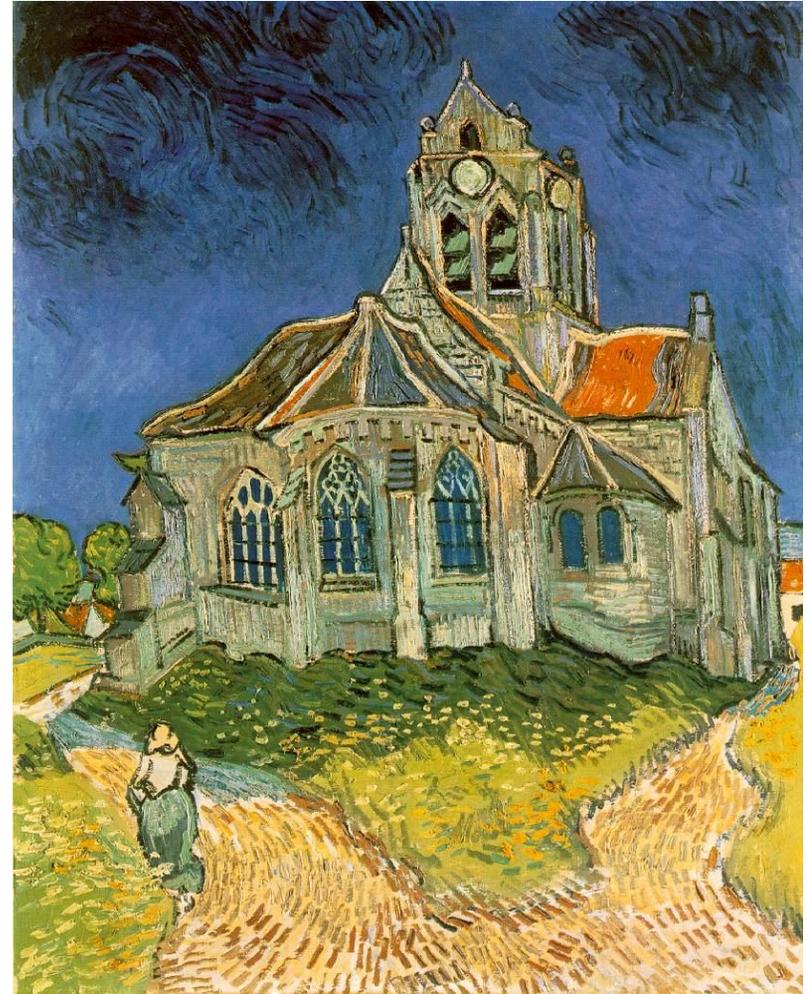


Fig. 22 V. VAN GOGH, *L'Église d'Auvers-sur-Oise*, 1890. Óleo sobre lienzo, 93 x 74,5 cm. Musée d'Orsay.

James Ensor (1860 – 1949)

La constante aparición de máscaras, esqueletos y demonios en la obra de Ensor es un fiel reflejo de la tragicomedia humana, y los colores que emplea son un ejemplo de la variedad de personajes que podemos llegar a ser y poseer en nuestro interior.

Siento pues, que existe cierto paralelismo entre sus obras y éste proyecto: nuestro interés por las formas, los colores brillantes, y el potencial del impacto psicológico de las máscaras; todo ello culminado en la que es mi obra favorita de éste artista:

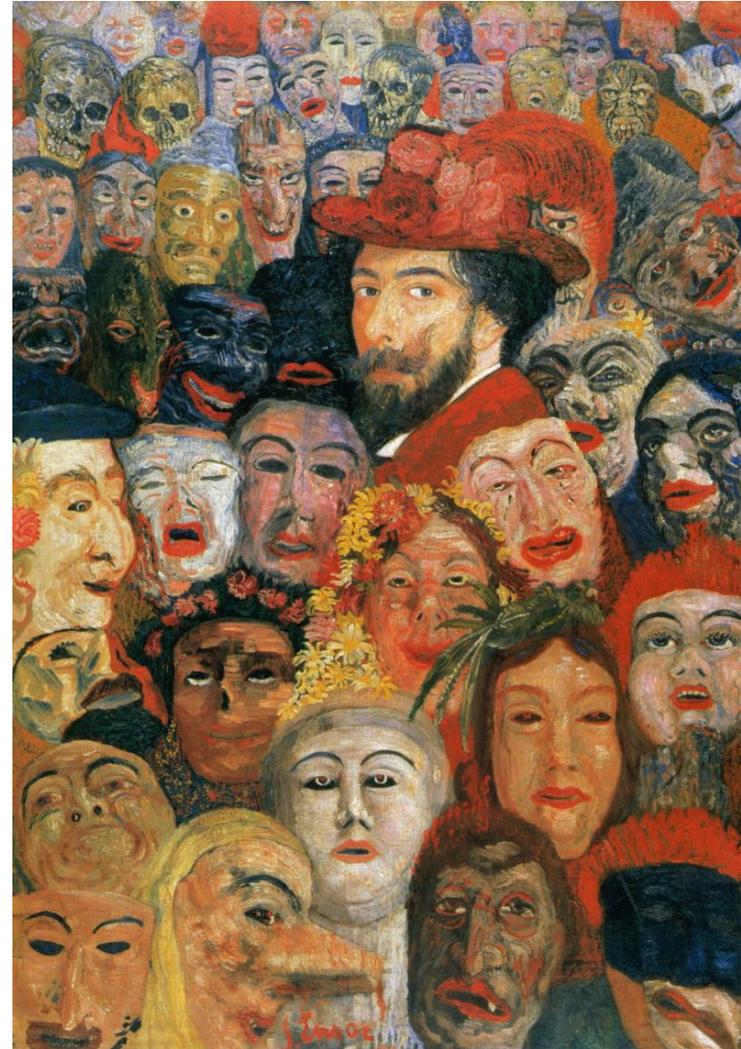


Fig. 23 JAMES ENSOR, *Ensor aux masques*, 1889. Óleo sobre lienzo, 117 x 82 cm.

Menard Art Museum, Komaki, Japón.

Vasili Vasílievich Kandinsky (1866 – 1944)

No hay ninguna etapa en la obra de Kandinsky que no me inspire enormemente. Desde el tratamiento del color en sus primeras pinturas de paisaje, hasta la sinestesia de tonos y formas durante su periodo de abstracción.

Su sensibilidad hacia el color resulta fascinante. Su creatividad, originalidad de formas y sus subjetivas asociaciones entre el color, la música, la geometría, las emociones, e incluso los sabores, fueron los responsables de mi incipiente interés por el color durante mi primer año de carrera.

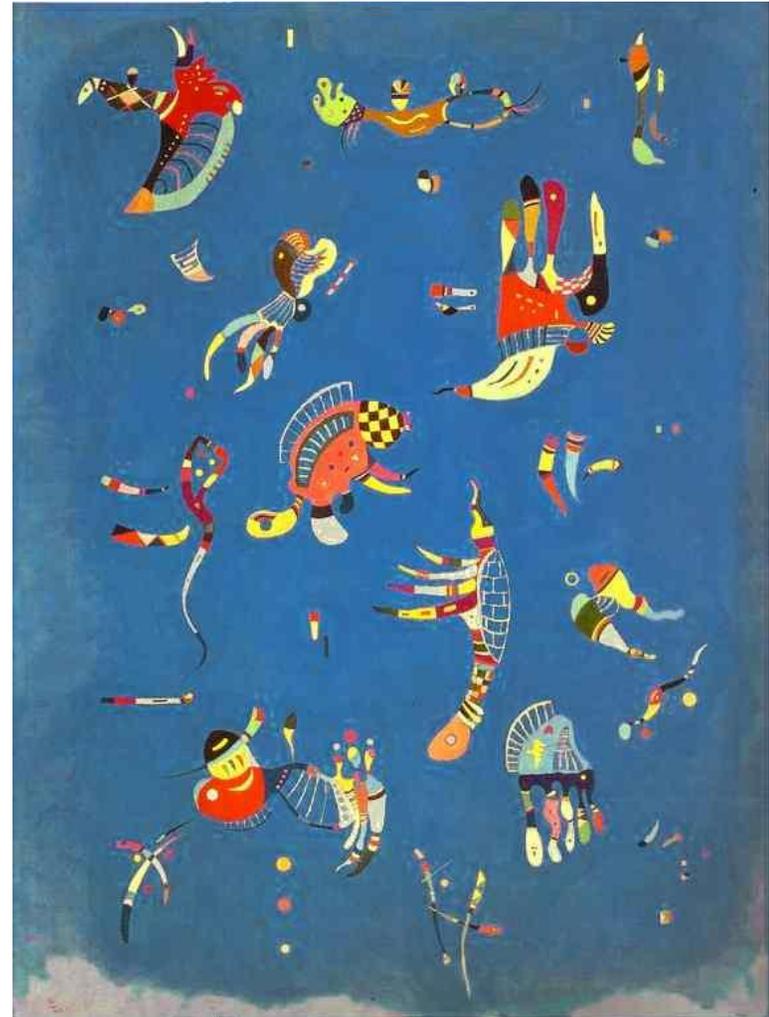


Fig. 24 WASSILY KANDINSKY, *Cielo azul*, 1940. Óleo sobre lienzo, 100 x 73 cm.
Museo Nacional de Arte Moderno, Georges Pompidou, París, Francia

Henri Émile Benoît Matisse (1869 – 1954)

Son los colores vibrantes, salvajes, contrastados, artificiales y meticulosamente empleados de Matisse, el motivo por el cual su obra siempre tendrá un lugar especial en mi corazón.

Matisse quiso (y lo consiguió), liberar el color de su referente, para lograr así su máxima expresión. Es en parte gracias a él, que en la actualidad podemos experimentar con el color sin importar cuál sea su motivo.

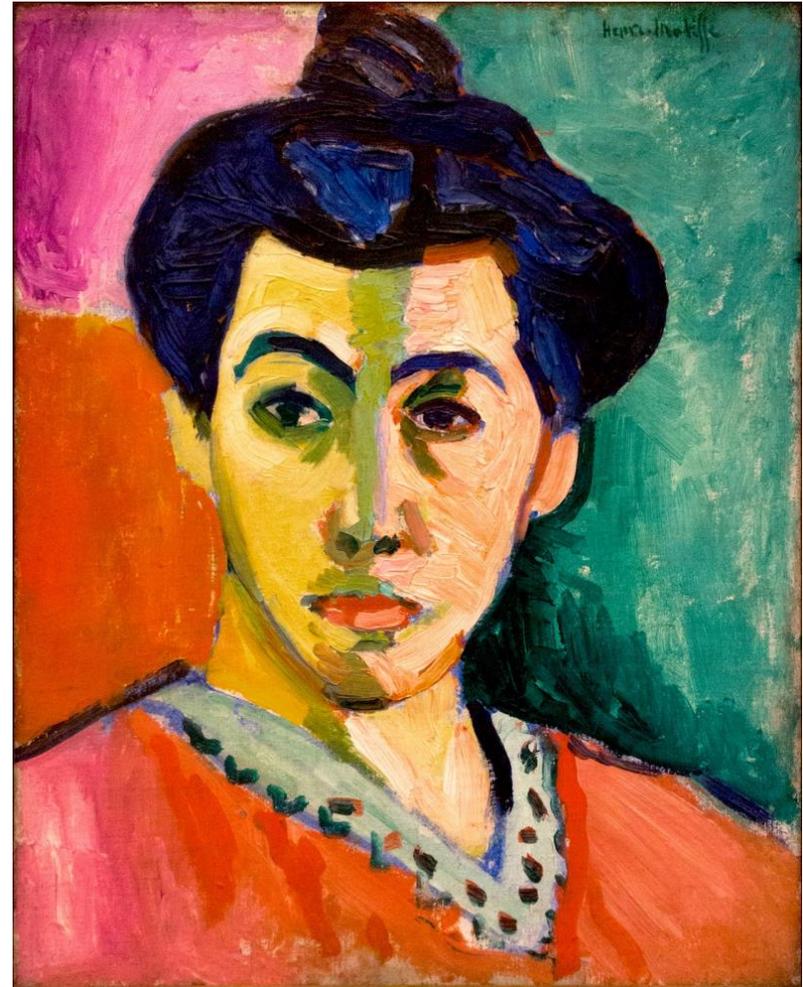


Fig. 25 HENRI MATISSE, *La Raie Verte*, 1905. Óleo sobre lienzo, 42,5 x 32,5 cm.
Galería Nacional de Dinamarca, Copenhague, Dinamarca

Jean-Michel Basquiat

La obra de Basquiat está llena de mensajes. Todo en ellas tiene un porqué: las palabras, las rallas, los colores, los personajes dibujados; todos tienen una gran expresividad. Sus cuadros funcionan como mapas mentales de sus ideas y sentimientos. Son como páginas de su diario donde en su día plasmó sus opiniones sobre los temas más recurrentes e importantes en su corta vida.



Fig. 26 JEAN-MICHEL BASQUIAT, *In Italian*, 1983. Acrílico, barra de aceite y rotulador, lienzo sobre díptico de madera, 224.8 × 203.2 cm. The Brant Foundation Art Study Center, Greenwich, Connecticut (EEUU)

Rafael Güerri Martín (1955 - 2020)

Güerri para sus alumnos, Rafi para los amigos, fue pintor y profesor de pintura además de tutor de instituto de muchos estudiantes que lo recordarán como un modelo de vida a seguir. Viejo amigo de mi familia, enseñó, primero a mi padre y luego a mi, a sujetar correctamente un lápiz.

Entre sus enseñanzas destaca su visión especial y expresiva del color, la importancia del pigmento y sus extravagantes teorías sobre energías cósmicas y conspiraciones alienígenas.

Aunque subestimado, Rafa siempre creyó en su trabajo y dio lo mejor de sí mismo y de su mundo interior a través de la pintura.

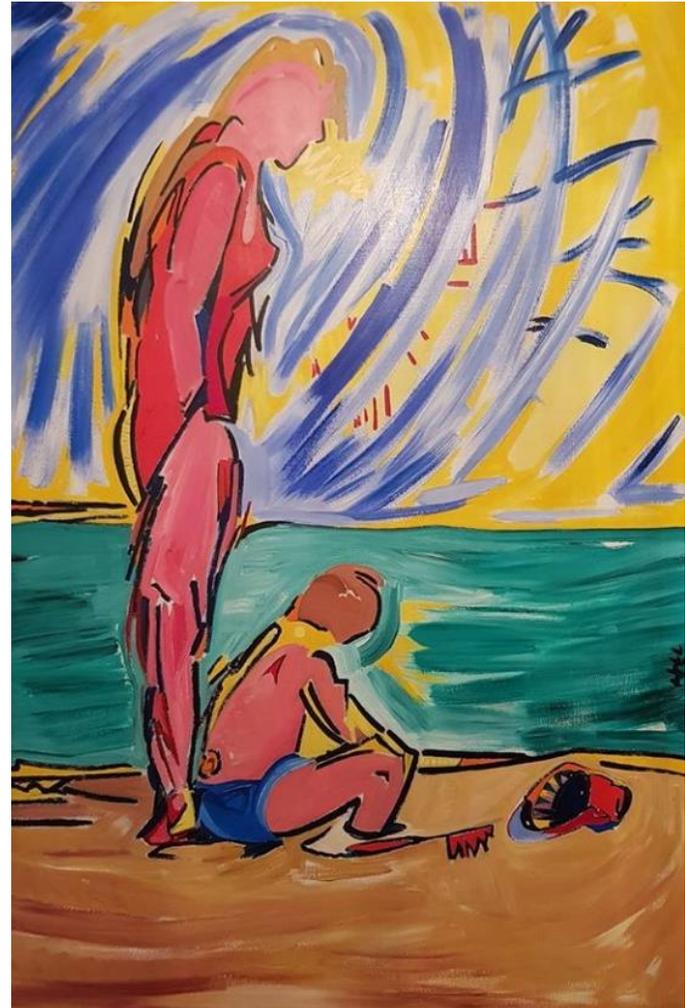


Fig. 27 RAFAEL GÜERRI MARTÍN, Título desconocido, 2017. Óleo sobre madera, 127 x 80 cm.

Otros referentes estilísticos y conceptuales:

Joseph Albers (1888 – 1976), *Interaction of colour*, 1963.

Andy Warhol (1928 – 1987)

Robert Delaunay (1885 – 1941)

Sonia Delaunay (1885 – 1979)

Piet Mondrian (1872 – 1944)

Edvard Munch (1863 – 1944)

Hilma af Klint (1862 – 1944)

Raoul Dufy (1877 – 1953)

Marcus Rothkowitz (1903 – 1970)

Gabriele Münter (1877 – 1962)

Hans Hofmann (1880 – 1966)

Pablo Picasso (1881 – 1973)

Kazimir Malévich (1879 – 1935)

Lucio Fontana (1899 – 1968)

Francis Bacon (1909 – 1992)

Yves Klein (1928 – 1962)

Keith Haring (1958 – 1990)

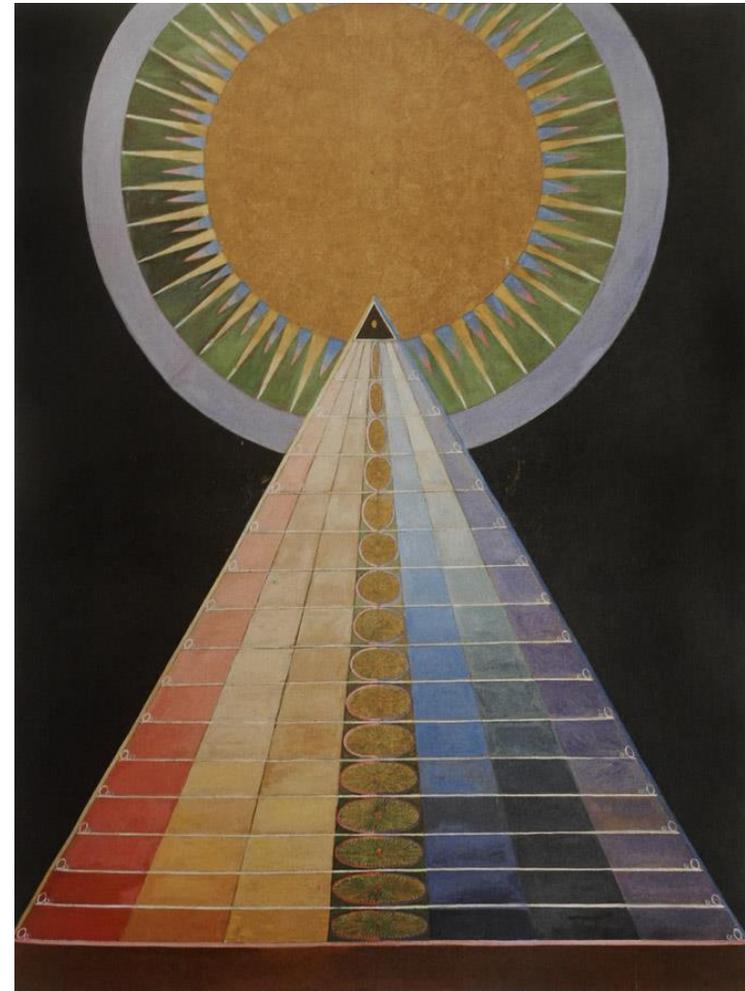


Fig. 28 HILMA AF KLINT, *Group X, No. 1, Altarpiece (Altarbild)*, 1915. Óleo y láminas de metal sobre lienzo, 237.5 x 179.5 cm. The Hilma af Klint Foundation, Stockholm, HaK 187–89

6. Metodología

6.1.- Diario

El proceso creativo de este diario ha consistido en pintar cada noche una máscara con los colores que, basándome en la información del punto 4.1.- La expresividad del color, reflejan cómo me he sentido durante el día o cómo me habría gustado sentirme.

En algunas ocasiones en que las jornadas se hacían monótonas y cada día me hacía sentir igual, sin ninguna novedad ni nada digno de expresar, son los pequeños detalles los que se ven plasmados. Desde el cielo azul en un día soleado pero frío, que he pintado con tonos celestes, blancos y amarillos, pues si bien el azul es frío ya de por sí, ni el blanco de las nubes, ni el amarillo del sol son los mismos en invierno y en verano. El florecer de una nueva flor en el jardín, pintada de su mismo color y de verde, pues todos sabemos que la primavera es verde. La ira provocada por los centenares de mosquitos que hay en casa, en tonos rojos y negros pues roja es la sangre, y negro es el mosquito cuando lo aplastas. Los colores pastel cuando me visitaba mi sobrina, pues aunque a ella no le gusten, para mí son los colores de la infancia. El marrón en los días que me sentaba mal el café y el amarillo limón cuando me dolía la cabeza, pues ningún color es más

turbio que el primero, ni molesta tanto a la vista como el segundo.

También se han hecho evidentes las pocas ganas de coger un pincel o un lápiz. Forzarse a hacer cosas que a una no le apetecen puede traducirse en una amplia gama de rojos y verdes, pues de algún modo al unir colores complementarios (es decir contrarios en el círculo cromático) provocamos una sensación de colisión, contrariedad e incluso rechazo.

La complejidad de cada día es paralela a la complejidad de las formas de cada dibujo. La saturación de los colores equivale en la mayoría de los casos, a la intensidad de las emociones. La simpleza de la composición puede deberse o bien a la tranquilidad de ese día, o a las pocas ganas de dibujar en la noche. La luminosidad de los colores durante los dos primeros meses está en sintonía con la meteorología, pero, entrada la primavera, esta luminosidad pasa a simbolizar la paz y la alegría. A los negros no siempre se les puede hacer una lectura occidental, a veces se trata de su simbología china, y los colores protagonistas pueden serlo, no por su significado, sino porque en su día estaba leyendo sobre ellos en el libro de Heller (2004), como es el caso del naranja el sábado 6 de junio, o el azul el 12 de julio.

Finalmente, debido al carácter diario, experimental e introspectivo de este proyecto -cuya intención es además explorar la diversidad de expresión que los diferentes colores y técnicas proporcionan-, no he considerado importante la

uniformidad estilística. Ésta no tiene motivo de ser en el contexto de éste trabajo, pues el estilo o apariencia es algo variable, igual que el estado de ánimo y las emociones. Cada jornada es por innumerables motivos, diferente a la anterior, y a pesar del confinamiento, y aunque nos desborde su monotonía, he querido dejar constancia de la divergencia entre los días, las semanas y los meses.

No obstante, la repetición de la máscara como motivo proporciona unidad formal y temática, estableciendo un vínculo entre el marco conceptual y la obra final fácilmente reconocible.

Encontraréis a continuación 170 obras ordenadas cronológicamente desde la puesta en marcha del proyecto e inicio de la cuarentena (15 de marzo), hasta el 31 de Agosto. Todas ellas dispuestas a modo de calendario para reforzar la idea de diario personal y dar una visión general del avance emocional de cada mes.

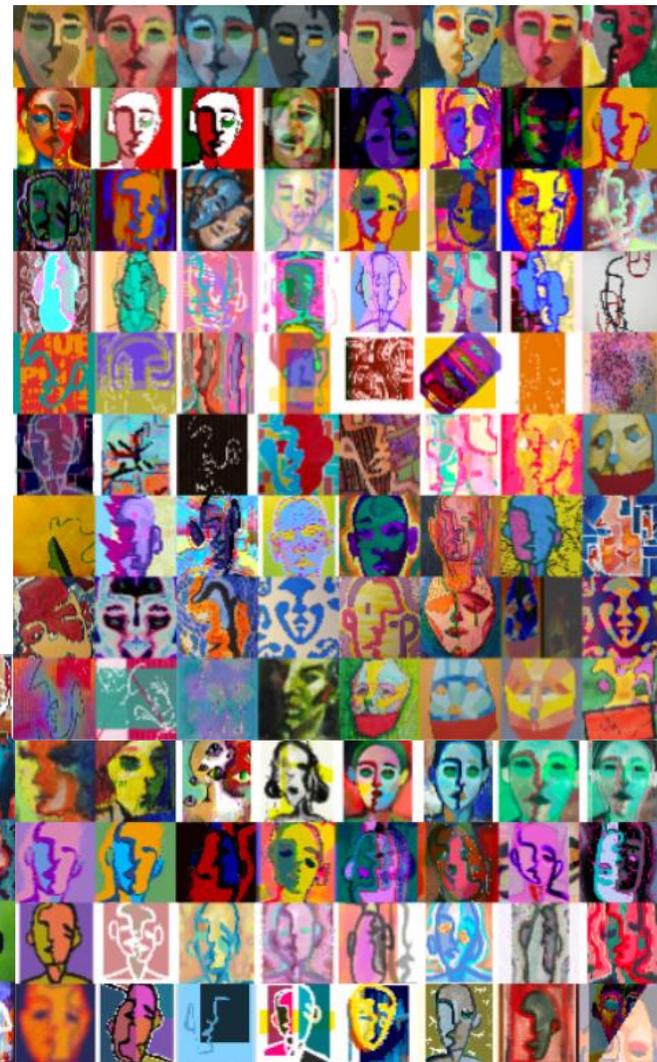


Fig. 29 A. M. MARTÍN, *Collage*
144, 2020. Digital

DOMINGO	LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SÁBADO
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
 15	 16	 17	 18	 19	 20	 21
 22	 23	 24	 25	 26	 27	 28
 29	 30	 31				

Fig. 30 ALICIA MASCARÓ MARTÍN, *Marzo*, 2020

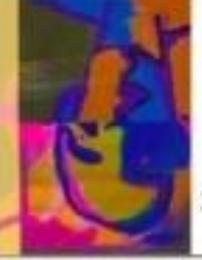
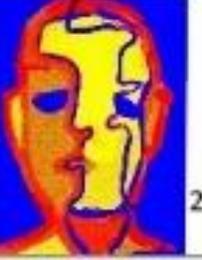
DOMINGO	LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SÁBADO
			 1	 2	 3	 4
 5	 6	 7	 8	 9	 10	 11
 12	 13	 14	 15	 16	 17	 18
 19	 20	 21	 22	 23	 24	 25
 26	 27	 28	 29	 30		

Fig. 31 ALICIA MASCARÓ MARTÍN, *Abril*, 2020.

DOMINGO	LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SÁBADO
					 1	 2
 3	 4	 5	 6	 7	 8	 9
 10	 11	 12	 13	 14	 15	 16
 17	 18	 19	 20	 21	 22	 23
 24	 25	 26	 27	 28	 29	 30
 31						

Fig. 32 ALICIA MASCARÓ MARTÍN, *Mayo*, 2020

DOMINGO	LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SÁBADO
	 1	 2	 3	 4	 5	 6
 7	 8	 9	 10	 11	 12	 13
 14	 15	 16	 17	 18	 19	 20
 21	 22	 23	 24	 25	 26	 27
 28	 29	 30				

Fig. 33 ALICIA MASCARÓ MARTÍN, *Junio*, 2020.

DOMINGO	LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SÁBADO
			 1	 2	 3	 4
 5	 6	 7	 8	 9	 10	 11
 12	 13	 14	 15	 16	 17	 18
 19	 20	 21	 22	 23	 24	 25
 26	 27	 28	 29	 30	 31	

Fig. 34 ALICIA MASCARÓ MARTÍN, *Julio*, 2020.

DOMINGO	LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SÁBADO
						 1
 2	 3	 4	 5	 6	 7	 8
 9	 10	 11	 12	 13	 14	 15
 16	 17	 18	 19	 20	 21	 22
 23	 24	 25	 26	 27	 28	 29
 30	 31					

Fig. 35 ALICIA MASCARÓ MARTÍN, Agosto, 2020.

6.1.1- Días destacables

A continuación encontrareis una selección de las pinturas realizadas en los días más significativos de estos seis últimos meses y que mejor expresan las emociones y sensaciones vividas.



Fig. 36 A. M. MARTÍN, *Quiero volver a casa*,
Viernes 20 de marzo. Óleo sobre papel, 42 x
29,7 cm.



Fig. 37 A. M. MARTÍN, *Dilema*,
Domingo 12 de abril. Digital,
1668 x 2224 px.

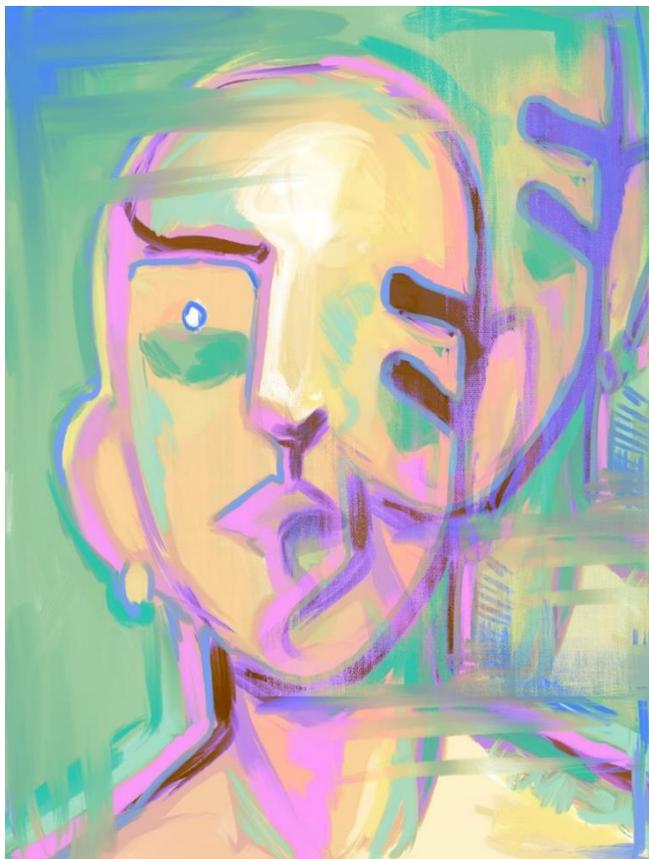


Fig. 38 A. M. MARTÍN, *Me aburro*, Viernes 24 de abril.
Digital, 1668 x 2224 px.



Fig. 39 A. M. MARTÍN, *Día turbio*, Viernes 1 de mayo.
Digital, 1668 x 2224 px.



Fig. 40 A. M. MARTÍN, *Día de introspección*, Domingo 10 de mayo. Digital, 1668 x 2224 px.

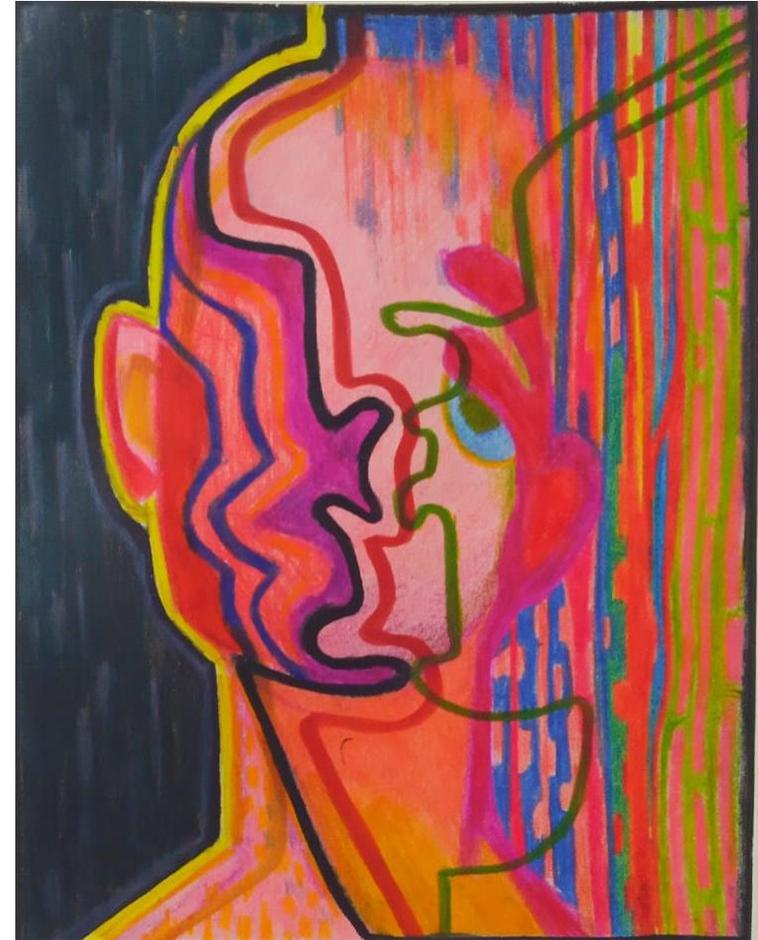


Fig. 41 A. M. MARTÍN, *Convivir con una misma es difícil*, Viernes 22 de mayo. Lápiz y rotulador sobre papel, 18 x 14 cm.



Fig. 42 A. M. MARTÍN, *Hablar en sueños*
- *dormir la siesta me sienta mal*,
Domingo 31 de mayo. Digital, 1668 x
2224 px.

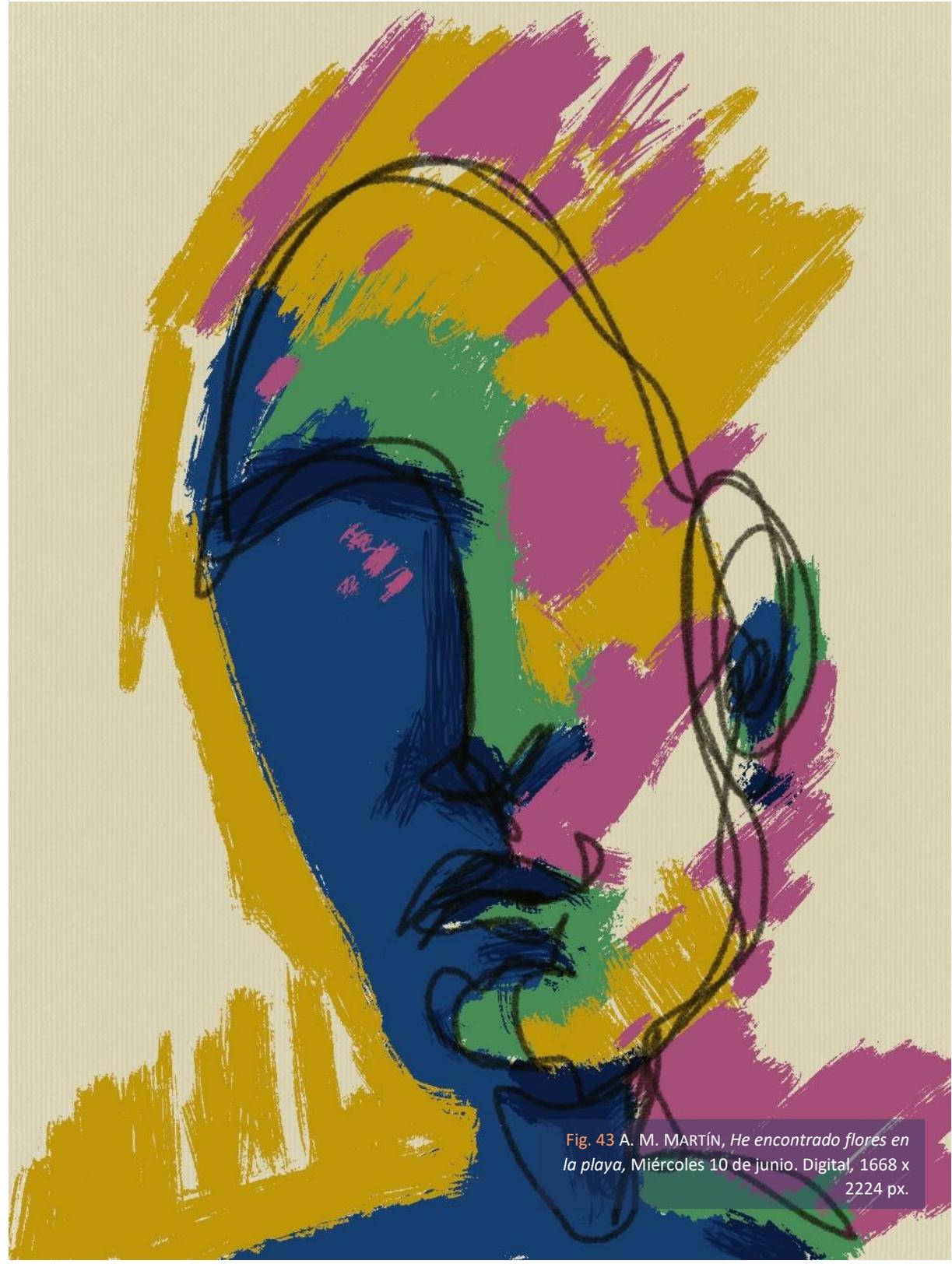


Fig. 43 A. M. MARTÍN, *He encontrado flores en
la playa*, Miércoles 10 de junio. Digital, 1668 x
2224 px.



Fig. 44 A. M. MARTÍN, *¿Salir... o no salir?*, Martes 16 de junio. Acuarela sobre papel y digital, 29,7 x 21 cm.

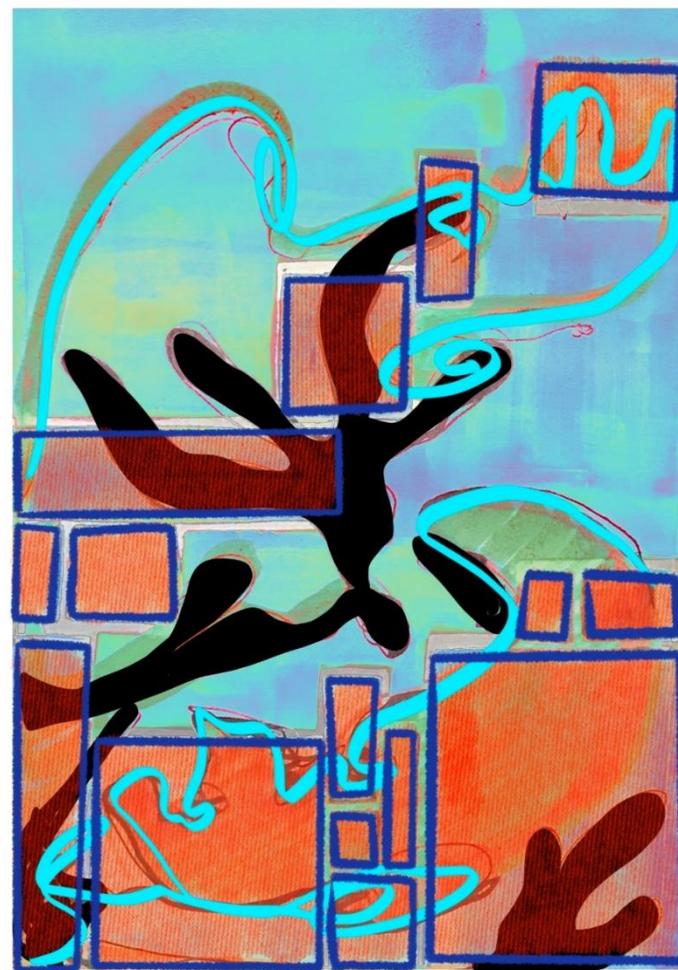


Fig. 45 A. M. MARTÍN, *No entiendo nada*, Lunes 22 de junio. Acuarela sobre papel y digital, 29,7 x 21 cm.



Fig. 46 A. M. MARTÍN, *Máscaras y mascarillas – give me a break pls*, Martes 30 de junio. Óleo sobre papel, 29,7 x 21 cm

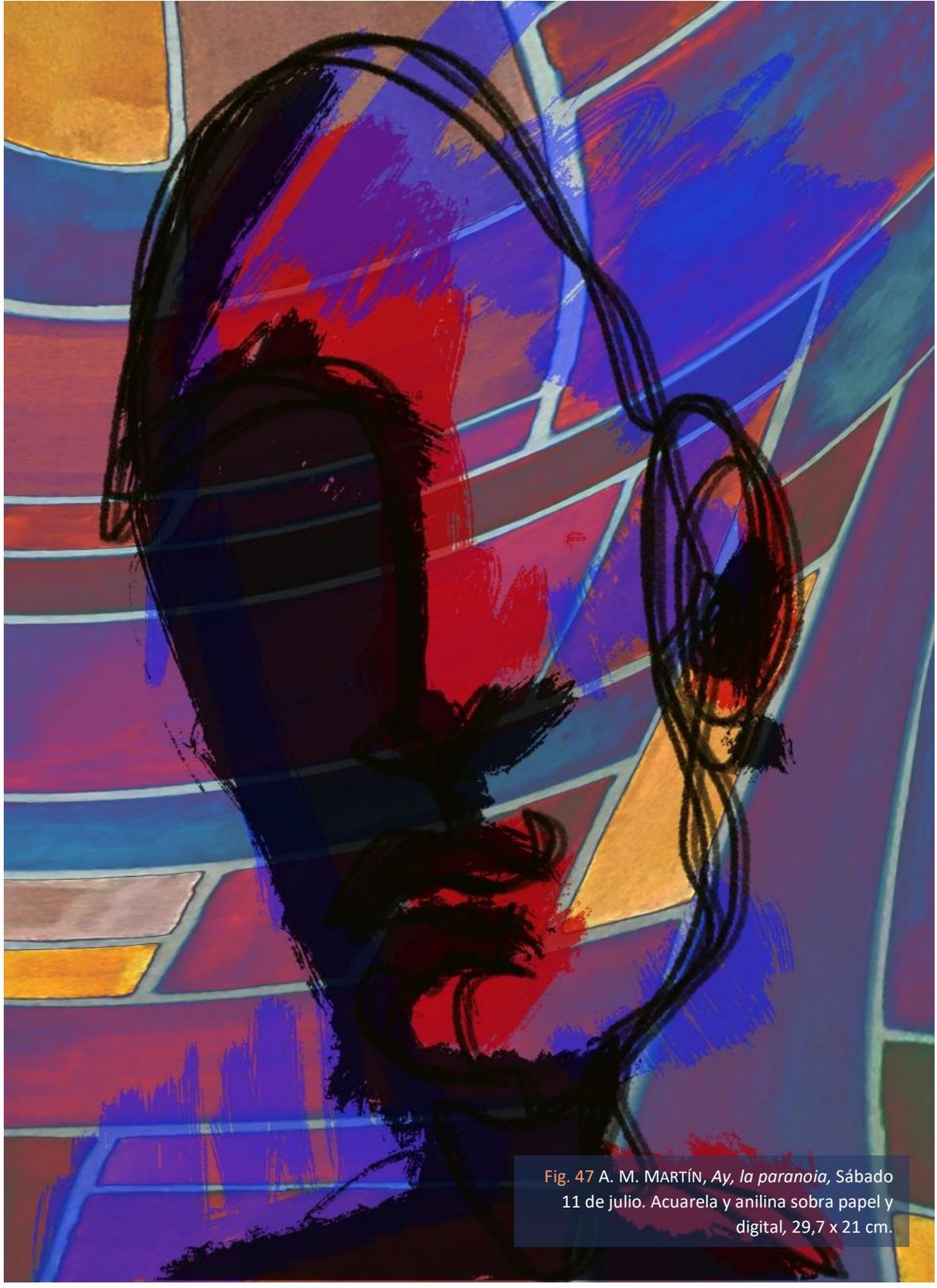


Fig. 47 A. M. MARTÍN, *Ay, la paranoia*, Sábado 11 de julio. Acuarela y anilina sobre papel y digital, 29,7 x 21 cm.



Fig. 48 A. M. MARTÍN, *Rafa cadmio*,
Jueves 16 de julio. Óleo sobre papel, 42
x 29,7 cm.



Fig. 49 A. M. MARTÍN, *I ain't cold*,
Martes 28 de julio. Óleo sobre papel
y edición digital, 29,7 x 21 cm.



Fig. 50 A. M. MARTÍN, *La intensidad agobia*,
Miércoles 22 de julio. Acrílico y anilinas sobre
papel, 29,7 x 21 cm.



Fig. 51 A. M. MARTÍN, *Muchas caras*, Domingo 2 de agosto. Acrílico, anilinas sobre papel y edición digital, 29,7 x 21 cm.



Fig. 52 A. M. MARTÍN, *Pensamientos autodestructivos*, Miércoles 12 de agosto. Acrílico sobre papel, 29,7 x 21 cm.



Fig. 53 A. M. MARTÍN, *Pensamientos autodestructivos II*, Sábado 15 de agosto. Acrílico sobre papel, 29,7 x 21 cm.



Fig. 54 A. M. MARTÍN, *Tántrum*, Domingo 16 de agosto. Acrílico y anilinas sobre papel, 29,7 x 21 cm.



Fig. 55 A. M. MARTÍN, *Expectativa*, Sábado 22 de agosto. Acuarela y lápiz sobre papel, 29,7 x 21 cm.



Fig. 56 A. M. MARTÍN, *The end is near*, Sábado 29 de agosto. Acrílico sobre papel, 29,7 x 21 cm.

6.2.- Máscaras



Fig. 57 A. M. MARTÍN, Confinamiento –
Convivir con una misma (marzo – mayo).
Óleo sobre tela, hilo de algodón y
alambre, 116.5 x 89.5 cm.

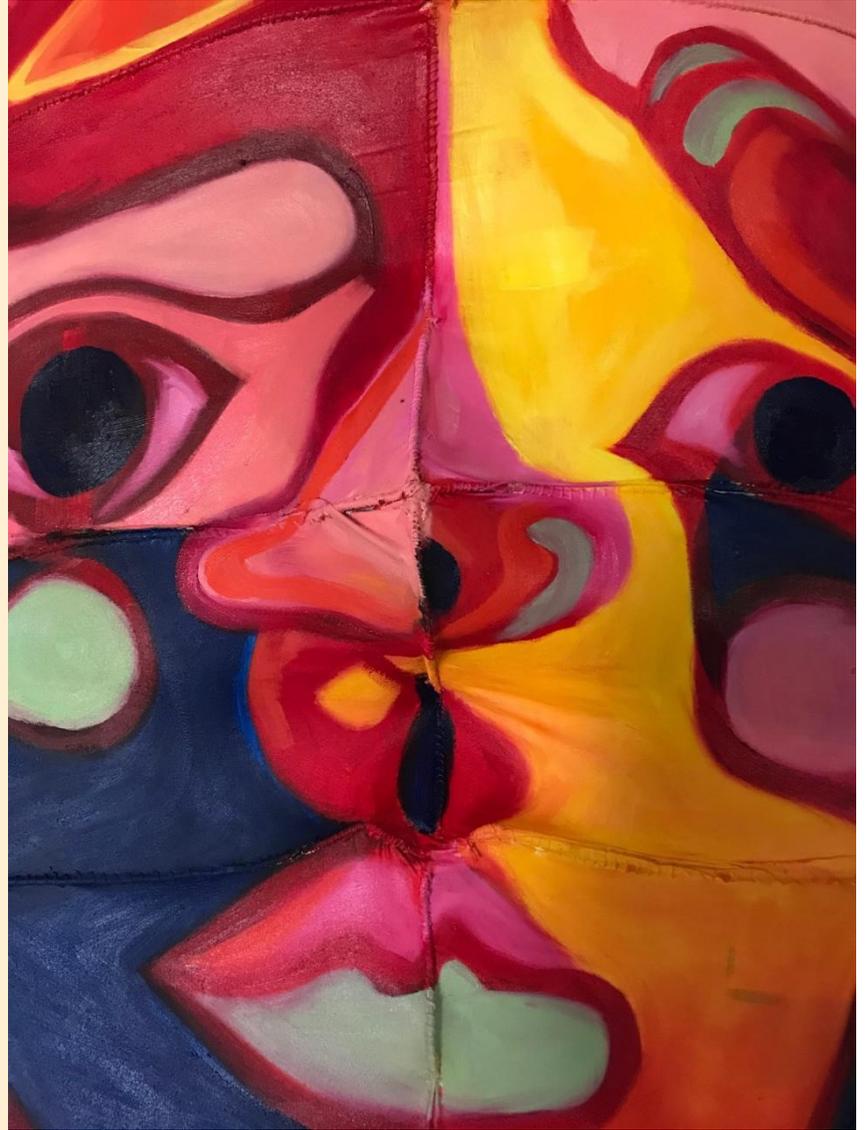
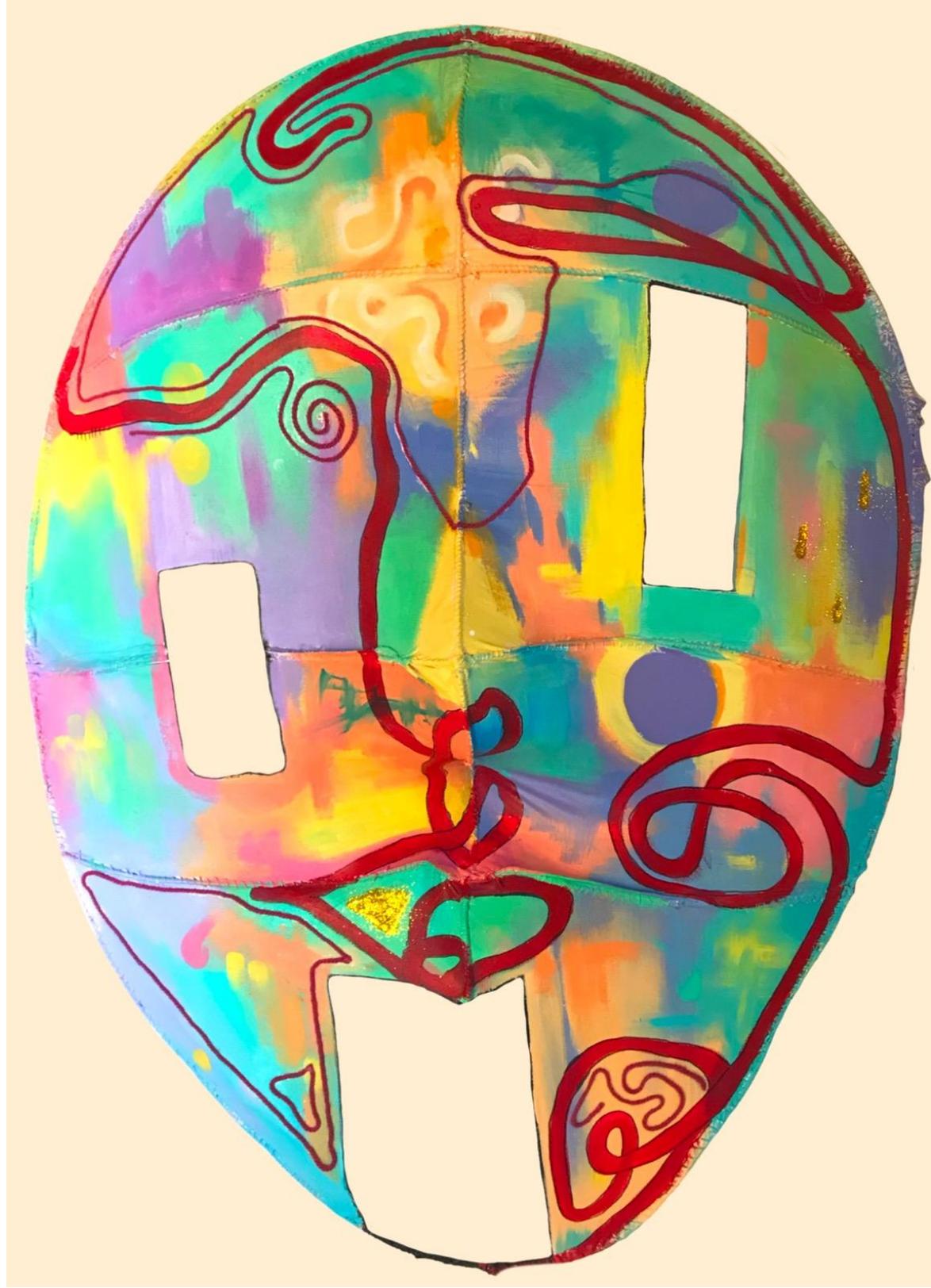


Fig. 58 A. M. MARTÍN, Post-confinamiento
– *Estiu* (junio – agosto). Acrílico sobre
tela, rotulador, alambre, hilo de algodón
y lana, 120.5 x 93 cm.





7.- Conclusiones

Uno de los propósitos iniciales de este trabajo era dar una visión general sobre la historia, la psicología y la percepción cultural del color que apoyase y me permitiese explicar y ejemplificar por qué considero que el color es, en el arte y en nuestra vida, un organismo vivo (en sentido metafórico) y altamente expresivo. De este modo, a partir del análisis expuesto se reafirma tal concepción, pues como hemos visto, el concepto de color, su percepción e interpretación, no solo han evolucionado a lo largo de la historia, sino que también la han influenciado, llegando a convertirse en un elemento más de toda cultura y tradición. Podría decirse pues, que el color ha visto crecer a los de nuestra especie, y que nuestra especie ha hecho crecer al color, expandiéndolo hacia territorios en su día inexplorados como el del arte, la ciencia, la creatividad, la expresión, la psicología y la cultura. No es posible comprender la percepción simbólica actual del color sin conocer antes su pasado. Pasado que, frente a la evidencia recaudada, debemos remontar a la prehistoria, cuando nuestros antepasados vivían en cuevas y dibujaban en sus paredes. El color está pues, vivo y en constante cambio, al igual que la naturaleza y la raza humana.

¿A qué se debe entonces, su poder expresivo?

La respuesta a esta pregunta se haya en las cualidades físicas, químicas, fisiológicas y accidentales del color como fenómeno y como elemento en la naturaleza. Así como en la política, la economía, el comercio, la religión y el acceso a pigmentos naturales de cada civilización. Los motivos de su capacidad para transmitir emociones y generarlas son casi infinitos y los tenemos tan interiorizados y asumidos que ya a nadie sorprende el hecho de que, por ejemplo, el verde sea el color de la esperanza y el rojo el de la violencia. Y sin embargo, al hacer tales asociaciones, estamos reviviendo y conectando acontecimientos y creencias del pasado con nuestro presente, sin ser siquiera conscientes de ello.

Por este motivo, considero que el proceso artístico e intelectual que he llevado a cabo en este proyecto, no sólo me han permitido expresar como me sentía, sino también conocer el porqué de la elección de cada color, y la historia latente detrás de su simbología.

En cuanto a la máscara como medio y pretexto para aplicar tales símbolos, he reafirmado mi concepción de ella como intermediaria y mensajera entre las necesidades humanas de cada individuo (o el *ello* de Freud) y la realidad exterior (como receptora del mensaje). En este sentido, cada máscara dibujada es el recipiente en el cual depositaba todos los días mis más profundos sentimientos y pulsiones a través del color.

8.- Fuentes

8.1.- Bibliografía

- Albers, J. (1979). *La Interacción del color*. (2da ed.) Madrid: Alianza, ISBN: 8420670014
- Birren, F. (1965). *History of color in painting*, Nueva York: Van Nostrand Reinhold. ISBN: 0442111185
- Bomford, D., Ashok R. (2000). *Colour*, (1ra ed.) Londres: National Gallery, ISBN: 1857092481
- Fox–Davies, Arthur C. (1909). *A Complete Guide to Heraldry* (Ed. Digital 2009) Londres: T.C & E.C JACK.
- Gage, J. (1993) *Color y cultura: la práctica y el significado del color de la antigüedad a la abstracción*. Madrid: Siruela, ISBN: 8478441611
- Gage, J. (1999) *Color and Meaning: Art, Science, and Symbolism*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, ISBN: 9780520226111
- Gage, J. (2006) *Color in Art*. (1ra ed.) Nueva York: Thames & Hudson, ISBN: 9780500203941
- Gallego, R., Sanz, J. C. (2001). *Diccionario Akal del color*. Madrid: Ediciones Akal. ISBN: 8446010836
- Heller, Eva (2004) *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, (Ed. Digital 2007) Barcelona: GG, ISBN: 9788425229145
- Levi-Strauss, C. (1979) *La vía de las máscaras*, (2da ed.) México: Siglo XXI ISBN: 9789682310683
- Lüscher, M. (1993). *El Test de los Colores: Para el análisis de la personalidad y la solución de los conflictos*. (1ra ed.) Barcelona: Apóstrofe, ISBN: 8445500503
- Martínez Rossi, S. (2008). *La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturación en el arte contemporáneo*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada, ISBN: 9788469164457
- Pastoureau, M. (2000). *Black: the history of a color*. (Ed. 2008) Nueva Jersey: Princeton University Press. ISBN: 9780691139302
- Sharamon, S., J. Baginski, B. (1995). *El gran libro de los Chakras: Conocimiento y técnicas para despertar la energía interior*. (12ª ed., 2008). Madrid: EDAF. ISBN: 9788476409770
- W. V. Goethe, J. (1810) *Teoría de los colores*. (Ed. 1999) Madrid: Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, ISBN: 8489882088

8.2.- Webgrafía

- Anónimo (2020). Historia de las máscaras. [Publicado en blog] Recuperado de <https://tiposdemascaras.com/>
- Aura (parapsicología), (2020, marzo 27) en Wikipedia. Recuperado el 15 de agosto de [https://es.wikipedia.org/wiki/Aura_\(parapsicolog%C3%A1a\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Aura_(parapsicolog%C3%A1a))
- Cubells, E. (2020) Máscaras indígenas. [Publicado en blog] Recuperado de <https://www.mascarasindigenas.com/>
- Chakra, (2020, julio 29) en Wikipedia. Recuperado el 1 de agosto de <https://es.wikipedia.org/wiki/Chakra>
- Cromoterapia (2020, junio 21) en Wikipedia. Recuperado el 5 de julio de <https://es.wikipedia.org/wiki/Cromoterapia>
- Dini Llobet, C. (2 noviembre, 2015) Maldito ego. Cómo descubrirlo y manejarlo. *Psicopedia.org*. Recuperado de <https://psicopedia.org/5433/maldito-ego-como-descubrirlo-y-manejarlo/>
- Dini Llobet, C. (6 febrero, 2017) Y tú ¿qué máscaras llevas? *Psicopedia.org*. Recuperado de <https://psicopedia.org/6994/y-tu-que-mascaras-llevas/>
- Esmalte (heráldica), (2020, abril 5) en Wikipedia. Recuperado el 10 de julio de [https://es.wikipedia.org/wiki/Esmalte_\(her%C3%A1ldica\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Esmalte_(her%C3%A1ldica))
- Guzmán Martínez, G. (14 agosto, 2018) El Test de Lüscher: qué es y cómo utiliza los colores. *Psicología y mente*. Recuperado de <https://psicologiaymente.com/personalidad/test-luscher>
- Iglesias, E. (29 septiembre, 2019) Los Colores del Aura Humana y su Significado [Publicado en blog] Recuperado de <https://www.colorpsychology.org/es/los-colores-del-aura/>
- Máscaras africanas (2020, junio 24) en Wikipedia. Recuperado el 4 de agosto de https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1scaras_africanas
- Pintura corporal (2020, agosto 10) en Wikipedia. Recuperado el 8 de agosto de https://es.wikipedia.org/wiki/Pintura_corporal

- Subirats, F. (3 julio, 2014) El color, los chakras y sus correspondencias simbólicas [Publicado en blog]
Recuperado de
<https://sobrecolores.blogspot.com/2014/07/el-color-los-chakras-y-sus.html>
- Vonne, L. (29 de abril, 2015) La teoría del color de Goethe y su relación con la personalidad del ser humano.
[Publicado en blog] Recuperado de
<https://hipertextual.com/2015/04/teoria-del-color-goethe>
- Zamarro, E. (22 mayo, 2019). Goethe y Schiller, Rosa de los temperamentos, Psicología del color. [Publicado en blog] Recuperado de
<https://www.eduardozamarro.com/blog/?p=1755>

9.- Agradecimientos

En primer lugar quisiera agradecer a mis padres por su apoyo constante e incondicional, por animarme a seguir el camino del arte por incierto que sea, por sus críticas constructivas y por su inagotable paciencia.

A mi tutora Gal-la Uriol, por haberme guiado por el buen camino sin imponer en ningún momento sus preferencias. Por los buenos consejos y por su constante optimismo.

También a mis compañeras de taller, con quienes no he tenido la suerte de compartir estos últimos meses, pero si los últimos cuatro años: gracias por el apoyo moral, las frustraciones compartidas y las risas.

Gracias a todos los que habéis hecho posible que mi encuesta llegase a tanta gente, y que os habéis interesado por los resultados así como en el proyecto en general.

Y por último a Rafa, por enseñarme a coger bien un lápiz. Por insistir tantísimo en la importancia del color. Me habría gustado poder discutir contigo todo lo que he aprendido haciendo este trabajo.

