

Parte II:
Aportaciones teóricas y prácticas personales.

1. Primeros encuentros con el concepto de la sinestesia.

Mientras estudiaba Artes Plásticas en la Universidad de Las Américas, en Puebla (México), tuve una profesora con puntos de vista extraños. Era la jefa del departamento de Diseño Gráfico. Decía y hacía cosas extrañas; por ejemplo, cuando veía un diseño que no le gustaba, decía cosas como “bájale este verde, que me pican los oídos”. ¿Por qué le picaban los oídos si era un color? Los colores no pican los oídos, se ven.

En esa época oí por primera vez la palabra “sinestesia”. Creía que era algo que les sucedía a las personas bajo la influencia de las drogas o en estados de trance o meditación profunda. Hasta que una noche que estaba acostado, totalmente sobrio y en un estado de tranquilidad absoluta, escuchando un disco de Brian Eno y Robert Fripp con los ojos cerrados, vi colores bailando en el ojo de mi mente. Más tarde descubrí que esto no era algo tan extraño, sino un fenómeno más o menos corriente llamado sinestesia cromática:

“La percepción o sensación del color sugerida por una sensación de diferente naturaleza (auditiva, gustativa, olfativa, táctil, etcétera), como la percepción de una forma o patrón de colores sugeridos por la estimulación de un sonido” (Sanz/Gallego, 2001: 822)

Esto fue exactamente lo que me sucedió. Acostado en mi cama, veía patrones espirales de colores azules neón bailando con la música entre fotones amarillos y rojos que volaban como cometas. La sinestesia se puede percibir como un color manifiesto o latente, pero no por la estimulación del órgano sensorial de la vista, sino por otro órgano sensorial. Es simplemente la traslapación de los sentidos en el cerebro de un ser vivo. Esto no sólo sucede con la visión y el oído, sino con todos los sentidos, de varias maneras: puede ser el sabor del olor del aceite de linaza, la textura del sabor de una buena pasta o el color del sonido de un arpa.

2. Fundamentos filosóficos y teóricos.

Desde mi punto de vista, se puede encontrar sinestesia en cualquier pintura. Ver una pintura es experimentar los diferentes matices de la experiencia sensorial que se da a través de todos los sentidos, no sólo la vista. Como decía Walter Meigs:

"La experiencia, incluso para el pintor, no es únicamente visual."

– Meigs W. (Cameron 1992: 17) *≈tbl*

Como hemos visto, ciertas obras artísticas han sido creadas con la intención de tratar un tema sensorial diferente a la experiencia visual, en favor, con frecuencia, de la experiencia sonora. Esto requiere una sensibilidad especial. Un pintor tiene que tener un amplio conocimiento de lo que es la experiencia visual y de cómo representarla a través de la materia. Para obtener este conocimiento y habilidad es necesario que el artista esté fascinado -hasta podría decirse enamorado- por el acto de observar el mundo visualmente. En el caso de la pintura inspirada en una experiencia no visual, el sentimiento del pintor tiene que ser más fuerte aún. El artista que quiere representar el mundo sonoro a través de la pintura, tiene que obtener conocimiento de éste para poder visualizar y expresarlo a través de la pintura. Debe sentir una fascinación y amor casi igual de poderosos por lo sonoro que por lo visual. Esto no quiere decir que tenga que dominar las artes sonoras de la misma manera que domina las artes visuales, aunque sí ha de alimentar su habilidad de observar con su oído mientras ve el mundo intangible de los sonidos con una visión interna y una sensibilidad sinestésica.

Yo, como muchos pintores que se han interesado por pintar la experiencia sonora, tengo mi propia historia con la música. He tocado varios instrumentos. Aunque ahora estoy dedicado a la pintura, sigo tocando y escuchando música casi a diario, algo que disfruto tan profundamente como disfruto la pintura. Esto influye en cómo pinto, en mis estados anímicos cuando estoy pintando, en la temática de mi obra, en los colores que utilizo y hasta en la manera en que pongo el pincel sobre el lienzo.

A través de experimentos con la pintura, he trabajado varios temas, la mayoría de ellos intangibles, emocionales, inefables, abstractos o sinestésicos. Con el conocimiento que tengo ahora sobre la neurología y la sinestesia, no me diagnosticaría a mí mismo una sinestesia muy pronunciada. Sin embargo, por mi gran interés en la música y la pintura, y mi dedicación a ambas, considero que tengo cierta capacidad para observar el aspecto sinestésico del mundo. Desde que empecé a investigar esta tesis, el tema de la sinestesia ha impregnado más y más mi imaginación y la teoría básica de mi trabajo. Esto se puede ver claramente en los comentarios que escribí para una exposición de mi obra en la galería virtual HypnoticArt, el mes de junio de 2003:

La evolución de las fuerzas naturales viene desde un caos primordial y se organiza enteramente hacia la creación. Con su último esfuerzo fueron creados el hombre y la mujer, a través de los cuales el caos primordial se vuelve consciente de sí mismo. Este concepto introduce la idea del poder del espíritu que ha sido oprimido por la materia; el espíritu se escapa de la materia y la destruye únicamente para volverse hacia ella, exaltado por una fuerza extraña; la materia, finalmente, se suma a lo que la creó: el caos primordial.⁹³

⁹³ Inspirada en la introducción de Lucien Dhuys para *Prometeos* de Aeschylus, 1924 (Andel, J. – Kosinski, D., 1997: 102)

El caos primordial es la primera nota tocada por una orquesta infinita que está compuesta por lo que entendemos como todo lo que hay en el universo. Todo es una gran canción y danza.

El universo está hecho de sonido, así como está hecho de luz. La materia no es más que luz y sonido. Nosotros somos esa luz y sonido que se hacen conscientes de sí mismos. El artista proyecta su conciencia de este caos hacia su obra. Debajo de todo lo que creemos, entendemos, sabemos y conocemos en nuestras mentes y hemos etiquetado con palabras (que se interrelacionan para crear ideas), sólo hay una caja de cartón que contiene todo lo que tiene valor real. Pero la caja no contiene nada: no tiene un televisor, ni instrumentos musicales, ni gatos, ni chicas que bailen, ni ninguna gran obra de arte... no tiene nada dentro, aparentemente. Dentro de la caja hay sentimiento puro, invisible, intangible, maravilloso, ilógico, salvaje... Lo inexplicable e intocable están dentro.

El sentimiento es la energía vital desde donde todos nos alimentamos mientras interactuamos con el mundo de la materia. Esto es lo que hace que el arte sea bello y lo que hace que la reclamación de "no entiendo el arte" sea ilusoria cada vez que alguien la pronuncia. Vale mucho más sentir que entender. Con respecto al arte, muchas veces se pierde el sentido de una obra a través del esfuerzo de entender en lugar de sentir. Desde mi punto de vista, la comprensión es únicamente una llave; una llave de una puerta que abre una inmensa habitación llena de experiencias que esperan verse sentidas. Pero la comprensión no perturba el sitio donde estamos ni lo que pasa a nuestro alrededor.

Es útil cuando en una exposición de arte leemos las tarjetillas que tienen pequeñas explicaciones al lado de las pinturas, para darnos a conocer un poco sobre lo que pasaba con el artista mientras creaba aquella pieza en particular. Sin embargo, si nos alejamos de la obra sin haber sentido algo, o si ignoramos la pieza porque "no la entendemos", entonces la obra en sí es un fracaso, no estamos viendo lo bastante profundo dentro de la caja más allá de la comprensión, no estamos conectando con nuestros sentimientos.

Siempre he amado la música y he encontrado mucha inspiración en ella. La palabra 'sinestesia' es muy importante para hablar sobre la relación entre lo que oímos y lo que vemos. La sinestesia es un fenómeno en el cual se pueden 'ver sonidos' y 'oír colores y formas'. No estoy hablando de estar viendo notas bailando por la habitación o sentir agobio por lo fuerte que suena un cuadro de Jackson Pollock, sino de una visualización real de los sentimientos creados por el sonido o de la audición del sonido interno de una visión.

Una gran pieza musical altera nuestros sentimientos de una manera extrema. Esto es lo que la hace bella; altera nuestro estado de ser, nos lleva a sitios inesperados, sin explicación. La pintura sinestésica que logra transmitir sensaciones similares a las transmitidas por el sonido funciona de una manera similar. Cuando miramos una pintura sinestésica, lo que vemos no está hablando a nuestro intelecto, sino más bien a nuestros sentimientos, al centro emocional y a nuestro espíritu intuitivo.⁹⁴

⁹⁴Para mirar esta exposición en Internet, vaya al sitio www.hypnoticart.com, a exposiciones anteriores.

3. Obra plástica personal inspirada en percepciones sonoras y la sinestesia.

3. 1. *Homenaje a Jimi Hendrix.*

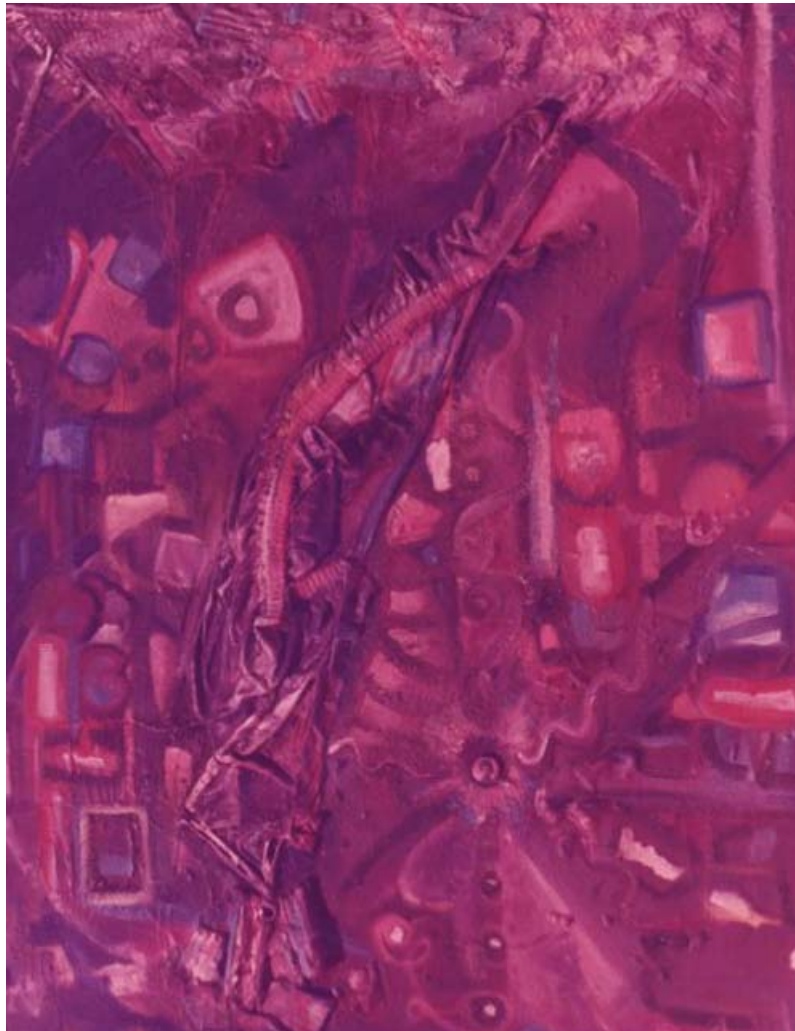


Imagen 101: Timothy B. Layden, *Homenaje a Jimi Hendrix*, 1992
colección privada, Seattle.

Al margen del efecto que esta tesis pueda tener en mi filosofía, técnica y estilo de pintar, la sinestesia y las percepciones sonoras siempre han jugado un papel importante en mi trabajo artístico, como se puede apreciar en una de mis primeras pinturas, *Homenaje a Jimi Hendrix* (1992) (véase imagen 101). En aquella época aún no había oído la palabra sinestesia, pero el concepto de una visión de la música ya existía en mí.

El color púrpura del cuadro fue escogido por la canción de Jimi Hendrix⁹⁵ *Purple Haze*, (*Neblina Púrpura*) (escúchese pista 1 CD II). Las formas abstractas y el ritmo de las pinceladas surgieron al escuchar la música de Jimi Hendrix mientras pintaba el cuadro.

⁹⁵ Poco antes de su muerte en 1970 Jimi Hendrix estaba trabajando sobre un código de música cromática que podía provocar una reacción positiva y natural cercana a los estados infantiles.

3. 2. Loudness.

En 1995, tres años después de haber pintado mi primer cuadro sinestésico, creé *Loudness*⁹⁶ (véase imagen 102). Ese año volví de México a los Estados Unidos, y acudía a conciertos de todo tipo de música muy a menudo. Un aspecto de la música del momento que me causó honda impresión fue la fuerza del sonido. Parecía que la intención del músico era pegarte un golpe tan fuerte que te sacudiera con cada nota (escúchese pista 2 CD II). Esta fuerza del sonido es lo que quise transmitir a través de la pintura *Loudness*. Lo conseguí a través de líneas gruesas con contrastes de color intensos. Amplié este efecto aún más arrugando la tela y pegándole pedazos de vidrio y piedra, para acabar con un ladrillo en el centro. La figura central, muy distorsionada, representa el instrumento que yo tocaba en aquellos momentos, el bajo eléctrico, instrumento que sentía que daba mucha fuerza a la música que se escuchaba en esa época. Alrededor de la figura central, los colores chocan y corren, atándose unos a los otros, creando dos figuras más, también bastante distorsionadas: una, en la parte superior izquierda del cuadro, es un esqueleto de espaldas y, en la parte central derecha, se ve un torso femenino; estas dos figuras representan el tema de esta música que refleja la sensualidad de la vida y lo inexorable de la muerte.



Imagen 102: Timothy B. Layden, *Loudness*, 1995
colección privada, Boston.

⁹⁶ *Loudness* es una palabra Inglesa que no se puede traducir fácilmente al español, pero que significa, más o menos, *estruendo*.

3. 3. *Una decisión profunda.*



En 1996, con un cuadro llamado *Una decisión profunda* (véase imagen 103), traté de nuevo el tema musical. Este cuadro, óleo y esmalte sobre panel, es en sí dos pinturas, una encima de la otra. En el centro hay una pintura en blanco y negro pintada en un panel separado del panel mayor que lo rodea. La imagen en blanco y negro es de una pareja bailando. En el panel grande, en el lado central izquierdo, aparece la imagen de un demonio entre llamas tocando un enorme saxofón. Los cuernos del demonio se entrelazan con el pelo de un ángel femenino en la parte superior. En el lado central derecho el ángel está volando entre nubes y tocando un contrabajo. Este juego de imágenes y símbolos arcaicos representa la batalla psicológica entre la armonía y el caos que sucede en el momento de euforia, mientras una pareja baila al límite de la tensión sexual.

Imagen 103: Timothy B. Layden, *Una decisión Profunda*, 1996 colección privada, Seattle.

3. 4. *Ear buzz.*

En 1997 pinté *Ear buzz* (véase imagen 104), que representa el sonido puro y saturado, como el que crea un grupo musical de fusión entre jazz y rock, improvisado en el clímax de una canción; el momento en que hay tanto sonido y ritmo que no se puede distinguir un sonido de otro (escúchese pista 3 en CD II). A pesar de que en la parte superior del cuadro aparece la figura de una oreja, esta figura es parte del juego de movimientos abstractos: manchas irregulares, espirales, esferas y nubes de colores que se superponen unas a otras, mezclándose y creando la imagen de un momento musical cercano al éxtasis.

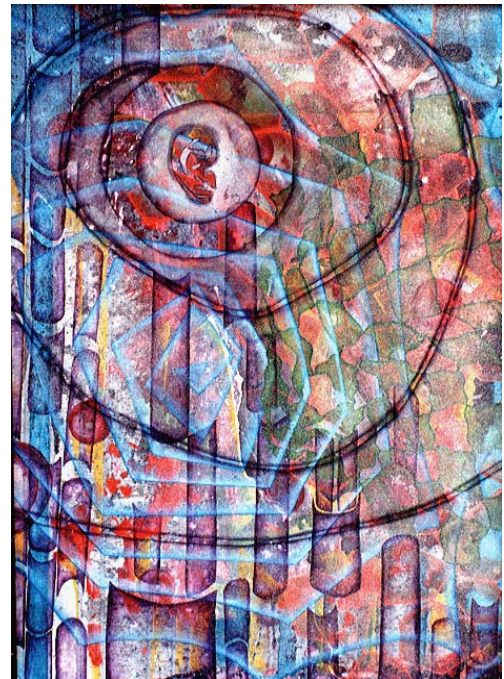


Imagen 104: Timothy B. Layden, *Ear buzz*, 1997

3. 5. *Dionisos.*



Imagen 105: Timothy B. Layden,
Dionisos, 1998

En 1998 fui a Japón, donde estudié dibujo y pasé mucho tiempo retirado en el bosque de Takao⁹⁷. En esta soledad dibujaba, meditaba, leía y tocaba música. Misteriosamente, fue allí, en el bosque japonés, donde encontré al dios griego del vino, la música y la naturaleza: Dionisos⁹⁸. El dios me guió por mi mundo interno a través de la mitología. A resultas de ello, creé mi propia mitología. Por la noche, antes de dormir, escribía prosa sobre personajes que existían en el mundo de mis sueños. Quería entender el mundo onírico, el subconsciente y el mundo interno. Escribía hasta quedarme dormido. Dormía y soñaba sobre cómo mis personajes inventados interactuaban con los personajes que vivían dentro de lo que leía. Durante el día meditaba sobre esto y dibujaba.

Este dibujo del dios Dionisos (véase imagen 105) muestra al héroe de la tragedia con todos sus dones: la música fluye de él, de la piel de su cuerpo crecen plantas y de sus dedos caen gotas de vino.

⁹⁷Takao es un pequeño monte y bosque al pie de la montaña Fuji. La montaña tiene varios caminos sagrados llenos de templos budistas y shintoístas integrados con una bella naturaleza acuática y forestal

⁹⁸ Dionisos fue antecedente de Orfeo y posiblemente la secta órfica fue una evolución de los dionisiacos; a ambos, Dionisos y Orfeo, se les atribuye el origen de la música. - PORFIRIO, (1987), *Vida de Pitágoras, Argonautas Órficos, Himnos Órficos*, Madrid, Editorial Gredos

3. 6. Sopa de Graffiti.



Imagen 106: Timothy B. Layden, *Sopa de Graffiti*, 1997 – 1999
colección privada, Madrid.

Mientras viví en Japón, también intenté representar el ritmo de la vida de varias maneras: a través del Simultaneismo, con una abstracción total que llamaba *abstracción hiperrealista*, y por medio de otra técnica-estilo inventado por mí que llamo *graffiti de palabras perdidas* y que consiste en envolver una palabra con el dibujo rítmico abstracto hasta que la palabra no se reconozca, dejando la esencia del ritmo de la forma de la palabra. Este tríptico, llamado *Sopa de Graffiti* (véase imagen 106), contiene estos tres elementos. El primer dibujo es una abstracción hiperrealista que intenta crear una imagen con un contenido rítmico y profundo de colores y líneas que producen una atmósfera igual de irreal que real. El segundo dibujo es una imagen simultaneista de un cuervo andando por el parque de Kichijoji, cerca de Tokio. Y la tercera es un graffiti de palabras perdidas de la palabra “soup” (sopa).

3. 7. La muerte de la tragedia.



Imagen 107: Timothy B. Layden, *La muerte de la tragedia*, 1999

En 1999 volví a México, donde tenía la intención de estudiar una maestría en Artes Plásticas en la Academia de San Carlos de la Universidad Autónoma Nacional de México. A pesar de haber pasado los exámenes de selección y pagado mis inscripciones, decidí irme del país antes de terminar la maestría debido a que la Academia de San Carlos, junto con el resto de la UNAM, llevaba más de ocho meses clausurada por huelgas y movimientos políticos que no parecían tener fin. De cualquier manera, mientras estaba en México empecé una serie de pinturas basadas en lo que investigué mientras había vivido en Japón. Fueron diez cuadros inspirados en simbologías y mitologías de todo el mundo, además de en personajes encontrados gracias a la meditación y a observaciones de los efectos de mis estados subconscientes, como el ensueño y estados hipnagógicos⁹⁹.

En el cuadro *La muerte de la tragedia* (véase imagen 107), encontramos al dios Dionisos en el bosque, con su música, la vegetación y el vino sangriento. Atrás y a la izquierda hay fuego que consume el bosque amenazando la vida de Dionisos. En el primer plano a la izquierda, arriba y frente a Dionisos y el fuego, vuela el Ángel Azaréela. Azaréela es el ángel de la mitología islámica que lleva el alma al Cielo cuando muere el cuerpo físico. Dionisos, en este momento, no sabiendo si su padre Zeus vendrá por él antes de que el fuego le consuma, mira hacia Azaréela con la esperanza de que ella vendrá por él. Pero Azaréela no ve a Dionisos y aún no sabemos qué pasará. Al fondo arriba y a la derecha, detrás de los árboles del bosque, y en la esquina opuesta entre el bosque y el fuego, hay cuerdas doradas que representan la tela del mundo soñado que creó estos personajes de la mitología.

Además de la música que Dionisos lleva consigo, el tema de este cuadro sugiere que, si las mitologías de las diferentes culturas del mundo no empiezan a interactuar y a esforzarse en salvarse unas a las otras, todo se quemará y se destruirá y nadie se salvará.

3. 8. *Dirge*.

La mayoría de la obra de esta serie que empecé en México en 1999, y que encontré en el mundo de mi subconsciente, trata de la mitología, los sueños, la personalidad humana y la interacción entre lo humano y la naturaleza. Entre ellos, además de *La Muerte de la Tragedia*, otra pintura que contiene algo específicamente musical es una realizada a principios del año 2000, cuando ya había vuelto a EE.UU. El cuadro *Dirge (Canción funeraria)* refleja el sentimiento poético de una canción a la muerte (véase imagen 108). El cuadro en sí no pretende reproducir ninguna música, sino que sustituye a la propia canción funeraria (escúchese pista 4 CD II). Representa el sentimiento de reverencia que emana de toda canción funeraria. En este cuadro, la muerte se representa a través de la interacción entre lo humano y la naturaleza: una avispa que había picado la mano de un hombre - quien a su vez había estorbado a la avispa mientras cazaba abejas en el jardín - ha sido muerta por la mano que picó. En el cuadro podemos observar que toda esta interacción está enmarcada por una franja mayor que el cuadro central, y en ella hay patrones hechos de flores, abejas y ritmos abstractos que representan la atmósfera reverente que se experimenta en una ceremonia de muerte; la misma reverencia que se expresa en una canción que se toca o se oye mientras algo pasa de la vida a la muerte, de lo tangible a lo intangible, de lo conocido a lo desconocido.

⁹⁹ Los estados hipnagógicos son estados en los cuales uno se sume cuando está medio dormido y medio despierto. Es en estos estados cuando uno puede observar mejor sus actividades subconscientes con algo de consciencia y memoria, a fin de analizarlos más tarde, en un estado consciente.



Imagen 108: Timothy B. Layden, *Dirge*, 2000

3. 9. *La primera ecuación.*



Imagen 109: Timothy B. Layden, *La primera ecuación*, 2001

Antes de haber terminado los diez cuadros de esta serie, en la cual encontramos *Dirge* y *La muerte de la tragedia*, ya había llegado a España y había sido admitido en el Departamento de Pintura de la Universidad de Barcelona para hacer el doctorado. En cuanto terminé aquella serie me quedé en blanco. Uno de mis profesores me había dicho: "Ten cuidado con los estudios: pueden ser peligrosos para tu obra". Aquel profesor tenía mucha razón; yo tenía toda la inspiración que necesitaba, pero estaba sufriendo porque todo lo que estaba aprendiendo sobre teoría y técnica en ese momento (en gran parte para saber el cómo y el qué de mi propia obra) confundía mis metas artísticas. Hice varios experimentos que no lograron plasmar lo que mi inspiración quería decir. Trabajé y experimenté mucho, buscando sin encontrar, hasta que un día, en un estado meditativo, me llegó una sensación de lucidez. "Empieza con un punto", dijo una voz desde muy dentro de mí.

Compré un lienzo de más o menos 2.5 metros x 2.5 metros. Lo llevé a casa y lo pegué a la pared. Me quedé contemplándolo durante un buen rato antes de pintar un punto redondo con el diámetro de un milímetro, un poco a la izquierda y debajo del centro del cuadro. Después de haber pintado este punto, me alejé del lienzo de nuevo y me quedé mirándolo, ahora no tan blanco sino con una marca muy pequeña negra a la izquierda y debajo del centro del cuadro. Después de un rato así, me llegó otra sensación de lucidez: "Este punto es el punto de origen de la creación".

En esa época ya había estudiado algo sobre la mitología de Orfeo y la sinestesia, y entonces veía este punto como la primera nota de una canción interpretada por la orquesta del universo, inspirándome en diferentes estilos de la música experimental del siglo XX (escúchese pista 5 CD II). De este punto iba a salir todo, y ya no tenía de qué preocuparme. Fui hasta el lienzo, cogí un pincel y al lado del punto negro puse otro punto de un milímetro de diámetro, justamente tocando su borde, empezando así una pequeña línea. En lugar de seguir la línea dibujé un círculo de dos milímetros de diámetro alrededor de los dos primeros puntos. Luego puse otro círculo del mismo tamaño justamente al lado del primero. Después tracé un círculo de cuatro milímetros de diámetro alrededor de estos dos y así seguí hasta que tenía círculos mayores que el mismo lienzo con sus bordes saliendo fuera. A los círculos los pinté con colores primarios y secundarios que fueron la base de la sinfonía que iba a pintar. Luego seccioné el cuadro en trece cuadros de diferentes tamaños, cada uno representando otro movimiento de la sinfonía. A continuación, desde el primer punto que había pintado, dibujé una espiral que pasaba por los centros de cada círculo en el cuadro grande, y que también pasaba de este modo por cada cuadro pequeño. Luego pinté cada cuadro pequeño con un color diferente para representar diferentes estados emocionales, consiguiendo así diferentes armonías y disonancias. Dentro de cada cuadro pequeño, tracé esferas del mismo color que el fondo y otras esferas con los colores de los cuadros vecinos a éste, pero más cargadas de tinta. Jugué con el fondo creando líneas y manchas que compartían diferentes movimientos dentro de su color único. Cuando había terminado el fondo, dejé que la espiral creciera a través de los movimientos de mi intuición. Esta espiral tenía que crecer dentro del ámbito que había creado sin las justificaciones de mi razonamiento, el cual quería que fuera una representación del crecimiento natural de la vida orgánica.

Creía y sigo creyendo que la acción intuida está mucho más conectada a la naturaleza orgánica que el razonamiento. Tras cuatro meses de trabajo, terminé el cuadro *La primera ecuación* (véase imagen 109) y llegué al principio de una nueva aventura en la pintura.

3. 10. Brujos.

Mis siguientes dos obras fueron *Brujo I* y *Brujo II*, 2001 (véase imagen 110 y 111). Con ellas quise mostrar la transformación del ser a través de la experiencia de lo desconocido. Las esferas representan el conocimiento intuitivo que sobreviene al interactuar con lo inexplicable, el más allá del razonamiento y el mundo intangible de las esencias invisibles. También representan la armonía de las esferas y la música de la creación universal.

En el primer cuadro, *Brujo I*, se puede ver a un hombre mirando hacia las esferas que llegan desde arriba de su cabeza y proyectan rayos de luz y sonido. Su cara se derrite y se transforma por la llegada de estos entes esféricos desconocidos.

En el segundo cuadro, *Brujo II*, el hombre se está introduciendo una de las esferas en la boca y cogiendo otra con la mano; otras esferas proyectan luz hacia sus ojos, pelo y el resto del cuadro, transformando toda la imagen hacia algo que todavía no sabemos qué va a ser, que aún está en proceso de transformación. Cuando estamos yendo hacia lo desconocido, no sabemos cómo nos va a afectar hasta que hayamos llegado a conocerlo.



Imagen 110: Timothy B. Layden, *Brujo I*, 2001. colección privada, Madrid.



Imagen 111: Timothy B. Layden *Brujo II*, 2001

3. 11. La evolución del Caos.

En la primavera del año 2002 estaba muy concentrado en mi primera investigación sobre la sinestesia, dirigida por el Dr. Corbella. Estaba estudiando las teorías de Cytowic, Pitágoras y Newton, además de algunos de los artistas más importantes de vanguardias contemporáneas. La idea de la representación abstracta de la música tentaba mucho a mi imaginación. En abril de ese año, pinté el tríptico *La evolución del caos* (véase imagen 112), inspirado en una canción de fusión del grupo musical *Ota Prota*¹⁰⁰ (escúchese pista 6 CD II). Para empezar, pinté un fondo con franjas horizontales negras y grises, y líneas blancas verticales para representar el sonido grave del bajo en la canción. Luego pinté la parte central con una gruesa franja de azul de Prusia, oscureciéndolo más en el cuadro central; esto

¹⁰⁰ Ota Prota es un grupo cuya música está basada en una fusión entre jazz y rock. A pesar de lo difícil que es encontrar su discografía en tiendas especializadas, se puede oír y conseguir en la dirección web www.otaprota.org

representa la progresión de la fuerza y la profundidad de la saturación de la música. En la parte superior pinté una franja con una progresión prismática de los colores del espectro que pasaba por los tres cuadros, un color desvaneciéndose en otro; esto representa la escala musical a través del espectro de colores según las investigaciones de Newton. Para representar la melodía de la canción, que progresaba de simple a caótica a través del sonido de una trompeta, tracé una línea suelta oscilante amarillo-dorada desde el primer cuadro, suave y casi lineal, hasta el último cuadro, brusco, entrelazado caóticamente.

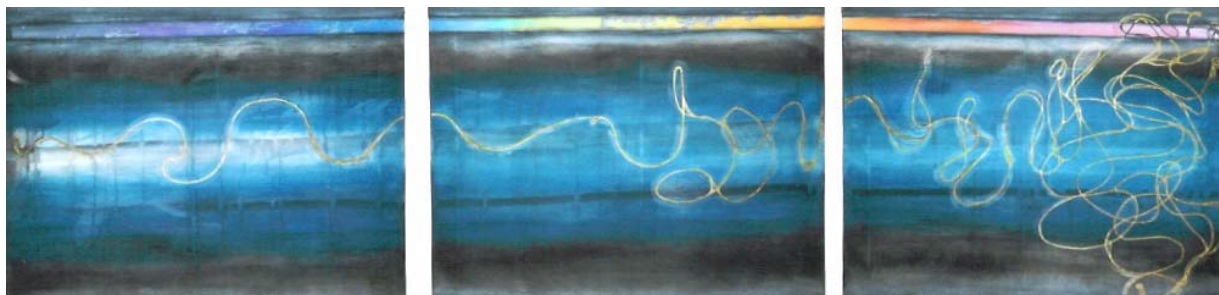


Imagen 112: Timothy B. Layden, *La evolución del caos*, 2002, colección privada, Londres.

3. 12. *Wild is the wind.*



Imagen 113: Timothy B. Layden, *Wild is the Wind*, 2002, colección privada, Madrid

Uno de los músicos que toca una fibra emocional muy profunda en mi ser es la cantante y pianista Nina Simone¹⁰¹. A finales de 2002 decidí pintar un retrato de ella en su ambiente habitual, frente a su piano, envuelta por la atmósfera de su música. Este cuadro, *Wild is The Wind, Salvaje es el viento* (véase imagen 113), se titula como una de sus canciones emblemáticas (escúchese pista 7 CD II). Creé el cuadro contemplando fotos de sus conciertos y escuchando sus grabaciones una y otra vez para entrar en el estado emocional de su música. Pinté el cuadro con un pulso muy suelto, dejando que mi cuerpo se moviera siguiendo los impulsos de mis emociones inspiradas por la música. En una tarde bellamente triste empecé y terminé este homenaje a la gran compositora y cantante, que murió pocos meses después de que yo hubiera terminado su retrato.

¹⁰¹ Nina Simone, que murió a principios del año 2003, fue una de las cantautoras más importantes del jazz-blues americano del siglo XX.

3. 13. *Sonidos santos, sonidos pecadores.*

A finales del 2002 y principios de 2003, estuve trabajando en una exploración de la música negra americana de mediados del siglo XX. A través de esta exploración descubrí una composición maravillosa creada por el compositor, bajista y pianista de jazz Charles Mingus (escúchese pista 8 CD II). *Sonidos santos, sonidos pecadores* (véase imagen 114) fue uno de mis experimentos con la pintura sinestésica más divertidos y hasta el momento más logrados. Para una explicación más detallada de esta pintura, léase la sección 1.4. de la pagina 13 de esta tesis.

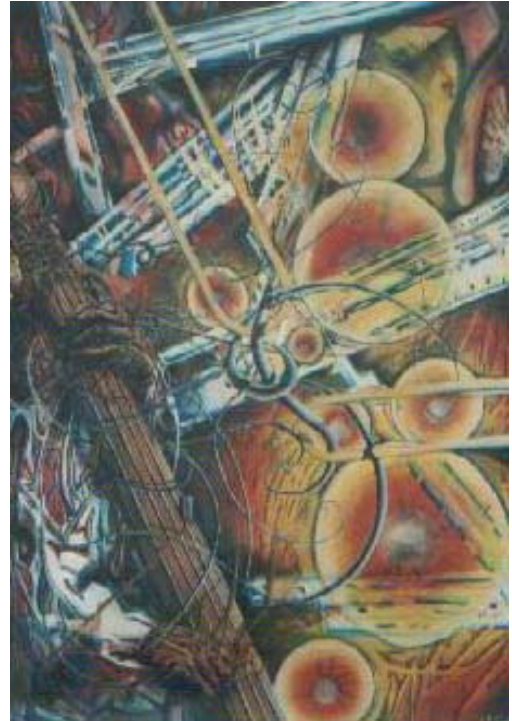


Imagen 114: Timothy B. Layden, *Sonido santos, sonidos pecadores*, 2002 – 2003

3. 14. *Sinestesia.*



Creo que, por haber pasado tanto tiempo estudiando el dibujo y la pintura, y por haber leído tanto sobre la percepción visual, he adquirido el hábito de visualizarlo todo, hasta conceptos intangibles o invisibles que vienen de otros sentidos o del intelecto (como las teorías científicas y filosóficas). El cuadro que pinté en febrero del 2003 era un diagrama de mis procesos mentales al pensar sobre la sinestesia. Esta visualización, hecha a través de la pintura *Sinestesia* (véase imagen 115), es una representación visual de la mecánica biológica del fenómeno de la sinestesia en sí. La idea de la sinestesia implica demasiadas cosas como para poder representarla en una pintura única, así que en esta imagen se encuentran símbolos sencillos para representar los elementos más importantes que se pueden relacionar con la experiencia de la sinestesia:

Imagen 115: Timothy B. Layden, *Sinestesia*, 2003

Los cinco sentidos están representados por sus órganos sensoriales: la oreja – la audición, el ojo – la vista, la boca – el sabor, la nariz – el olor, la mano – el tacto. Luego está el cerebro, donde se encuentra el sistema límbico, la corteza cerebral, el neo-cortex y todo lo demás que sugiere la mente humana. También aparece el corazón para representar las emociones, además de un elemento abstracto de luz: la figura amarilla que representa la intuición, en donde se conectan todos los elementos anteriores. Cuatro colores (el azul, el amarillo, el bermellón y el verde) representan lo que es la sensación, compartida por todos los sentidos. Cabe observar que estos cuatro colores pasan por cada órgano sensorial, conectándose luego, a través del elemento abstracto de luz, al corazón y al cerebro. El elemento de luz es el punto de percepción en que todo es vago, sólo definido por sensaciones. Luego estas sensaciones van al cerebro, desde donde los colores utilizados para representar las sensaciones que pasan por los órganos sensoriales, salen como rayos, representando ideas. En el fondo del cuadro hay una trama plateada que representa el muro entre lo que percibimos y lo que entendemos. La interferencia creada por la sobresaturación de la experiencia sensorial está representada por medio de manchas irregulares de verde y negro mezclado con rojo. La radiación creada por las vibraciones intangibles del universo se representa con las bandas de colores amarillos, rojas, naranjas, azules y púrpuras, en forma de óvulo que se abre desde el centro hacia la orilla del cuadro.

3. 15. *Entangoed*.

Después de haber pintado los cuadros *Sonidos santos* y *sonidos pecadores* y *Sinestesia*, quise crear una obra menos saturada y más limpia, con un ritmo constante y una armonía que se diera a través de toda la obra. Era la primavera de 2003 y asistía a clases de tango. Gracias a esta experiencia, a pesar de que no fuera demasiado diestro en ejecutar los pasos con precisión, aprendí el ritmo fluido del movimiento corporal a través de la música. Entendí mejor lo que era el ritmo de la vida. Veía todos los movimientos de la vida como pasos de baile y cada sonido como una nota de una canción en torno a la que todo bailaba.

Con un lienzo largo, como la línea de un baile, pinté un tango (véase imagen 116) (escúchese pista 9 CD II). Disponiendo la pintura horizontalmente, se ve una pareja abrazada mientras baila; al hacerlo verticalmente se pueden ver los movimientos de los pies desde arriba hasta abajo del cuadro. El ritmo de la música está representado por líneas verdes que se entrelazan con las formas, conectando un paso con otro y éstos con la pareja. Las notas musicales se simbolizan mediante colores verdes, amarillos y rojos que pasan por las líneas rítmicas, saliendo de ellas como burbujas irregulares fuera y dentro de las figuras. Las figuras y el fondo son principalmente de color verde y azul. Decidí utilizar estos colores porque sentí que equilibraban la pasión alegre del rojo y el amarillo con una tranquilidad expectante y fértil como el tango.

Imagen 116: Timothy B. Layden, *Entangoed*, 2003



3. 16. *Escucha.*

La pintura *Listen – Escucha* (véase imagen 117) estuvo inspirada en un poema que escribí en el verano del 2003, mientras vivía en el silencioso pueblo del Puerto de Santa María, Cádiz, en el sur de España. El poema es el siguiente:

Listen
No nothing is.

What sits between two things?
How close can one be to another
without touching?

Breathe brings movement...
deep,
soft,
As soft as feeling can be.

Movement like whispers.
Whispers like movement.

Too clear to not be felt.
So quiet.
The ear that hears it

becomes it

Escucha
No hay ninguna nada.

¿Qué se sienta entre dos cosas?
¿Qué tan cerca puede estar una junto
a la otra sin tocarse?

La respiración trae el movimiento...
profundo,
suave,
Lo más suave que el sentir puede ser.

Movimiento como suspiros.
Suspiros como movimiento.

Demasiado claro para no ser sentido.
Tan callado.
El oído que lo oye

lo será.

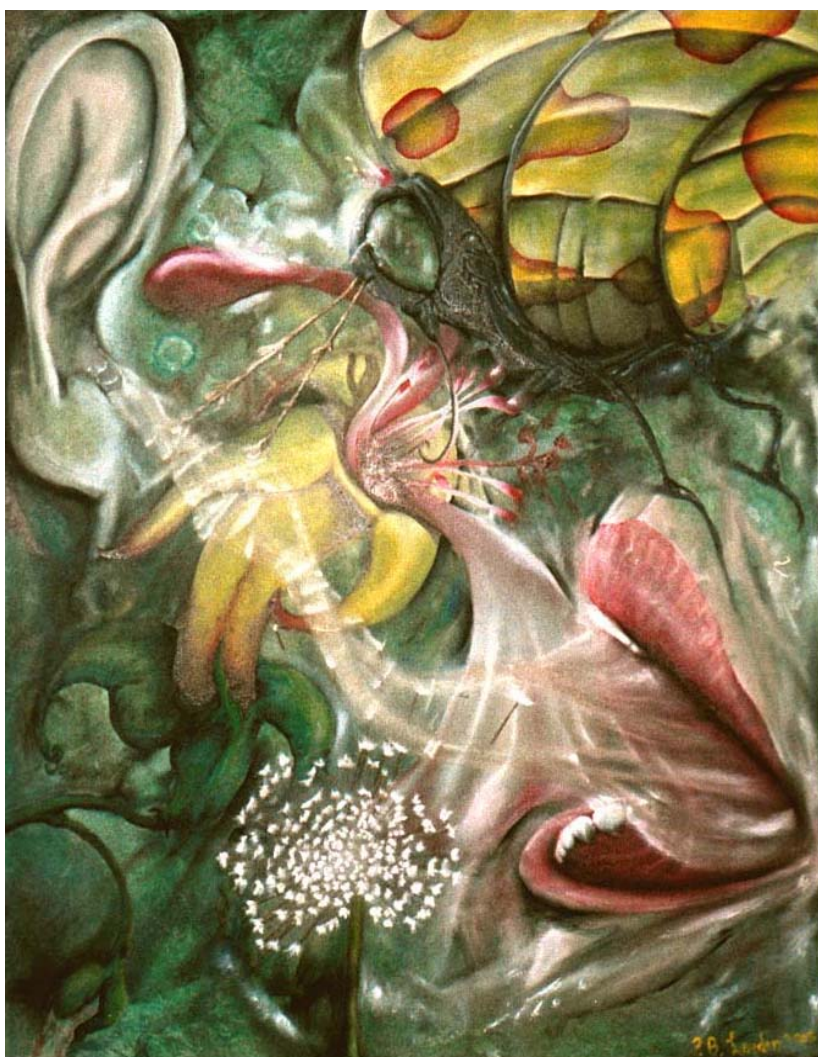


Imagen 117: Timothy B. Layden, *Listen (Escucha)*, 2003

En el centro de esta imagen hay una gran flor amarilla, roja y naranja que sugiere fertilidad. Por encima de la flor hay una bella mariposa, de la cual se aprecia más la negra armadura de su cuerpo que sus detalladas alas, de un color parecido a la flor¹⁰². La lengua de la mariposa acaba de salir de la flor; una gota de néctar asoma de su punta. La mariposa parece estar posada sobre una rama al lado de la flor, pero dicha rama forma parte de una boca robusta de labios rojos, abierta en el momento de pronunciar la palabra "*listen*" ("escucha"). Una exhalación sale de la boca, pasando a través de la flor, hasta una oreja que está en la esquina opuesta del cuadro. En el primer plano del cuadro, en el centro y abajo de todo, hay un diente de león con todas sus semillas desprendidas; algunas se las lleva el aire del susurro que nos exige que escuchemos.

3. 17. *La voz de Orfeo.*

Uno de los personajes más importantes en la historia del arte, la sinestesia y el mito, es Orfeo, que estaba relacionado con Dionisos y de quien se supone que fundó una secta, uno de cuyos discípulos fue Pitágoras. Orfeo fue el gran maestro de la música. Sus canciones penetraban en toda la naturaleza. La idea de una primera nota como origen del universo procede de la teología de sacerdotes Orfistas como Pitágoras, quien inventó la escala musical. Fue con su voz y sus canciones con las que Orfeo convenció a Hades para que dejara a su esposa Eurídice salir del mundo de ultratumba. La voz de Orfeo es el sonido de la armonía natural que todo lo impregna e impulsa hacia la creación. Quizá era mucho pensar que yo pudiera pintar semejante voz; pero nada me gusta más que un reto. Pinté *La voz de Orfeo* (véase imagen 118) escuchando música inspirada en antiguos cantos del pueblo tracio (escúchese pista 10 CD II), de donde se supone que provenía Orfeo. A través de aquella música encontré la primitiva y simple belleza que seguramente tendrá algo en común con la voz que liberó a Eurídice.



Imagen 118: Timothy B. Layden, *La voz de Orfeo*, 2003

Utilicé verdes y amarillos de fondo, que se proyectan desde la parte superior del cuadro hacia abajo, alrededor de la abstracción que representa la voz que los animó. La voz nace desde un huevo cuyo punto central está justo en el centro de la parte superior del cuadro. Dentro de este huevo se ve, entre la niebla, una esfera con el espectro de colores. La voz se

¹⁰² Mientras estaba trabajando sobre qué colores utilizar para este cuadro, vi una película escrita por Michael Kaufman y dirigida por Spike Jones llamada *El ladrón de Orquídeas*. Uno de los personajes es un especialista en orquídeas que dice que cada flor tiene un insecto que se parece a ella, que la fertiliza: los colores y la forma de sus alas se parecen a los pétalos de la flor.

proyecta hacia arriba en rojos y amarillos diluidos entre azules y verdes profundos. En el margen derecho de la pintura se ven formas circulares y esféricas que son el principio de la formación de los planetas.

3. 18. *Tetraktys*.



Al hilo de *La Voz de Orfeo* quise pasar de la sabiduría de la mitología a los hechos reales, con la teoría pitagórica del Tetraktys (para conocer esta teoría con más detalle véase la sección 4.1. de la pagina 21 de esta tesis). Esta pintura es muy sencilla, ya que la base de su forma es matemática¹⁰³. Modifiqué el concepto pitagórico del Tetraktys añadiéndole los colores del espectro. Así que, con los nueve puntos del borde del triángulo del Tetraktys y el décimo punto central creé nueve compartimientos, seis de los cuales contenían los colores del espectro y los tres restantes, tres tonos de la gama de grises. En su punto central destaca el negro, que representa el primer sonido de donde emergen todos los colores. Los compartimientos de las tres gamas de grises están abiertos al ambiente que rodea al Tetraktys. Sus colores salen y se mezclan entre sí y con los colores que irradia cada compartimiento del espectro de colores, creando la atmósfera del fondo del cuadro. De cada punto del triángulo salen dos colores como hilos que bailan por la atmósfera, enredándose con un hilo de su color complementario.

Imagen 119: Timothy B. Layden, *Tetraktys*, 2003
colección privada, Seattle.

3. 19. *Serpentina*.

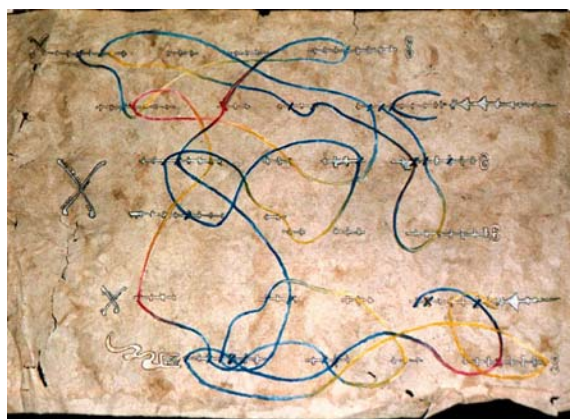


Imagen 120: Timothy B. Layden, *Serpentina*, 2003

¹⁰³ Pitágoras basó gran parte de su filosofía del universo en la armonía de la geometría y la escala musical.

A finales de septiembre de 2003, Jeremy Bass, un amigo y guitarrista de música clásica, vino a Madrid a visitarme. Me enseñó acordes de guitarra y cómo escribir anotaciones musicales para ella¹⁰⁴. Las anotaciones que me enseñó no estaban hechas de una manera académica, para ser leídas por cualquiera, sino que eran más bien un sistema personal; Jeremy me dijo que muchos músicos tenían un sistema basado en la manera académica de escribir música, pero casi siempre lo adaptaban a su propia personalidad. Así como las partituras de John Cage eran como diseños arquitectónicos desde donde luego se podía construir una obra artística, ciertas partituras pueden ser producidas de la misma manera en que el artista crea la obra en sí. Estas ideas inspiraron la pintura *Serpentina* (véase imagen 120), pintada con acuarelas sobre papel amate¹⁰⁵ en octubre de 2003.

3. 20. *Fuzzy Sounds*.

Inspirándome de nuevo en la música experimental más contemporánea, quise representar visualmente la sensación física que experimento al oír los sonidos futuristas de la música de ordenador (escúchese pista 11 CD II). Lo irreal de esta música proviene del hecho de que muchos de los sonidos creados por ordenador son híbridos de sonidos orgánicos, así que se sienten como sonidos naturales, pero realmente no se pueden encontrar en la naturaleza, ni tampoco se pueden crear con un instrumento fabricado con materiales orgánicos.

En la lengua inglesa hay muchas palabras que representan sonidos. A menudo estas onomatopeyas suenan como el sonido que representan, verbigracia, *clanging sounds* ('sonidos metálicos'), *buzzing sounds* ('sonidos zumbantes') o *Fuzzy sounds* ('sonidos borrosos como una pelusa'). En noviembre de 2003 pinté el cuadro *Fuzzy sounds* (véase imagen 121).

Esta pintura tiene tres personajes que miran hacia el espectador y se mezclan con la atmósfera de la pintura como si fueran parte de ella, de manera que ésta les transforma y deforma. En esta obra no quise diferenciar los personajes del fondo en que se enmarcan, porque quería que se notara que la atmósfera es parte de ellos; la atmósfera y ellos son lo mismo. Lo que uno percibe existe de una manera vital por el hecho de ser percibido. Estos tres personajes están en un lugar donde un sonido borroso de pelusa domina toda su percepción; cualquier otro impulso que pueden experimentar (un olor, visión, movimiento...) se subordina a esta sensación principal del sonido. Así que este mismo sonido es lo que domina la imagen y fusiona el estado físico de cada personaje con su contorno y el contorno con ellos.

¹⁰⁴Yo ya sabía algo de teoría musical y cómo escribir anotaciones musicales para la trompeta, así que más o meno entendía lo que Jeremy Bass me decía.

¹⁰⁵ México: papel fabricado del árbol amate.



Imagen 121: Timothy B. Layden, *Fuzzy Sounds*, 2003



Imagen 122: Timothy B. Layden, *Sonido Soñiçka*, 2003 – 2004

3. 21. *Sonido Soñicka.*

Cuando describimos a una persona, normalmente hablamos de su aspecto físico y su comportamiento. A los otros aspectos, como su olor, la forma en que se mueve o los sonidos que, hace no siempre son ignorados, pero, en general, les damos menos importancia¹⁰⁶. Sin embargo, aunque les prestemos menos atención, estos aspectos menos tangibles de una persona, no dejan de afectarnos con la misma profundidad que los aspectos físicos y la conducta de esa persona. El olor de alguien nos puede repeler o atraer. A veces, acabamos en la compañía de alguien sin saber por qué. Nos quedamos pensando: "¿Qué será lo que veo en esta persona?" Es muy posible que no veamos nada. Olemos y/u oímos algo de esta persona que nos atrae más que cualquier aspecto visual.

En el año 2003 pinté un cuadro inspirado en algo más personal, un retrato de Sonya (Soñicka) Kennedy, que es una persona muy importante para mí. No es sólo una pintura de su cara, algo que sería suficientemente bello por sí mismo, sino también de un aspecto de su ser que toca una nota sublimemente más profunda en mí: su voz. La voz de Sonya tiene muchos matices; a veces hace que se me pongan los pelos de punta, como los de la cola de un gato cuando se espanta; y otras veces me paraliza y deja mi mente en blanco. Pinté el aspecto de su voz que hace surgir calurosos escalofríos desde la base de mi espina dorsal hasta las puntas de mis cabellos. Esta cualidad de su voz tiene matices de bermellón, marrón y bronce, y se mueve como un viento ligero y fresco a través de un desierto dorado y soleado en un largo día de verano.

En la pintura *Sonido Soñicka* se puede ver nebulosamente la cara de Sonya a través de un suave movimiento de vientos naranjas, marrones y bronce. La cara que se ve a través del sonido de su voz y su misma voz nacen de la misma esencia. Como la teoría de Goethe de que cada parte de una flor es una proyección de la esencia de la flor, así es la voz de Sonya (escúchese pista 12 CD II). Herman Hesse explica, a través del personaje creativo y apasionado Goldmund, en su libro *Narziss y Goldmund*, cómo los diferentes aspectos de una persona contienen la esencia de esa persona:

"He visto muchas caras y figuras y pensado en ellas, y algunos de estos pensamientos me han atormentado y desasosegado. Me he dado cuenta de que algunas líneas se repiten en la estructura de una persona, como la frente corresponde a la rodilla, un hombro a una cadera, y cómo esta repetición corresponde profundamente a la naturaleza y al temperamento de la persona que posee aquella rodilla, hombro, frente..."
(Hesse, 1971: 150) ≈tbi

3. 22. *Grito Vital.*

Así, en relación con el concepto de que la humanidad es la conciencia del caos primordial y la energía vital del universo, pinté el cuadro *Grito Vital* (Véase imagen 123). En el fondo del cuadro, sobre el horizonte, a través de un bosque lleno de árboles con hojas nuevas de primavera, se ve una gran boca en el lugar donde deberíamos encontrar el Sol. De la boca salen rayos de luz que son, a la vez, los rayos de la energía vital y el sonido del primer sonido universal que anima toda la vida. De la boca salen bolas de diferentes colores que van rodando entre los árboles. Detrás de cada bola hay una persona que corresponde a esta bola; la bola representa su alma, su estado anímico, su personalidad. El color de cada bola es el color del

¹⁰⁶ A menos que tenga un atributo especial que se deba hacer notar, como el movimiento de alguien que baila bien, la melodiosa voz de un cantante o el olor de alguien de higiene dudosa.

sonido interior de la persona que le corresponde, además de ser una nota en la gran sinfonía del universo. La energía vital del grito primordial pasa entre los árboles y sobre los personajes irradiando una luz blanco-amarillenta que contrasta con una sombra marrón oscuro, creando un ritmo visual que significa el crecimiento de la naturaleza en relación con la energía que le impulsa.

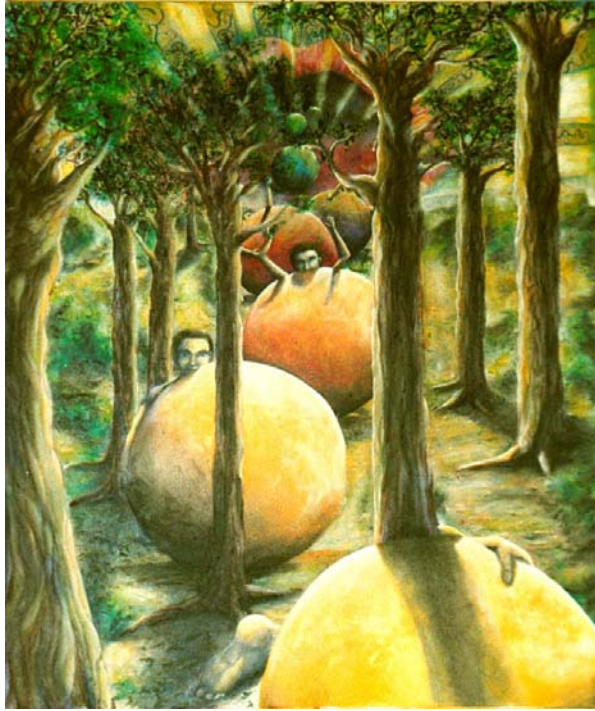


Imagen 123: Timothy B. Layden, *Grito Vital*, 2004, colección privada, Barcelona

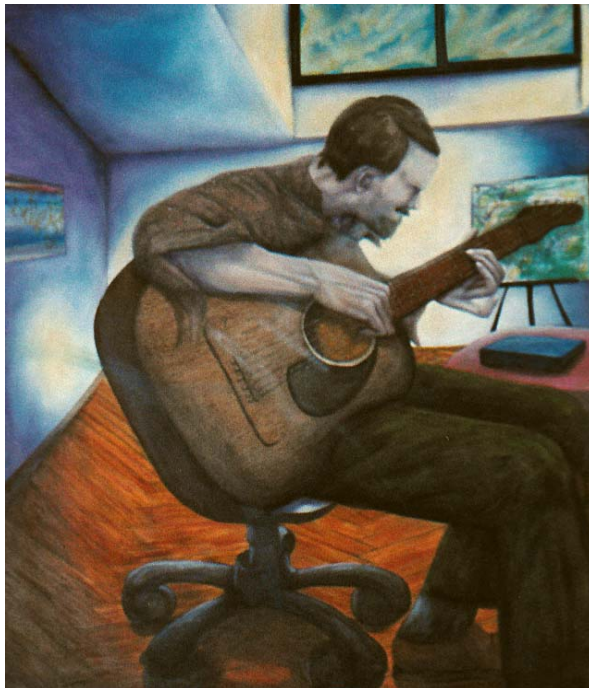


Imagen 124: Timothy B. Layden, *Tocando*, 2004

3. 23. *Tocando.*

En mi primer autorretrato, *Tocando* (véase imagen 124), traté el tema de mi pasión por la música a través de la pintura, pintándome a mí mismo tocando la guitarra. En el cuadro aparezco sentado en la sala de mi piso, en la misma silla en que me siento muchas veces para pintar o tocar música. Se nota, por la tensión en los músculos de mi cara y de mi brazo, que estoy en un momento intenso de una canción. La expresión de la cara también transmite una sensación de placer en el acto de creación. Además de mí, se ven dos pinturas: el panel derecho del tríptico *La Evolución del Caos* y una pintura encima de un caballete; se trata de un cuadro que realmente no existe, pero que está basado en el concepto espiral de *La Primera Ecuación*. Entre yo y el cuadro hay una banqueta sobre la que reposa un libro. Las pinturas representan el caos y la armonía, y el libro la teoría y el pensamiento poético. Los colores del fondo (azul, violeta, morado oscuro y amarillo) representan el tono de la canción que toco, que es a la vez melancólica y solemne con notas graves y lentas, que es viva con tonos agudos y alegres.

3. 24. *Fuga Sensual.*



Imagen 125: Timothy B. Layden, *Fuga sensual*, 2004

Basado en el concepto pitagórico del Tetraktys, la teoría del caos y las fugas musicales, pinté una serie de pequeños cuadros. La serie consta de diez pinturas, cada una de las cuales representa un punto del Tetraktys y un aspecto diferente de las relaciones humanas. Cada relación está pintada como una fuga con dos variaciones sobre el mismo tema que se

entrelazan. La pintura del punto central es abstracta y representa la esencia creativa y natural del universo. Alrededor de esta pintura central hay otras nueve pinturas, cada una situada en un punto del contorno del Tetraktys, representando un aspecto diferente de la interacción humana a través de la relación entre diferentes partes del cuerpo humano: dos cerebros que representan el intelecto, dos manos que representan el tacto físico compasivo, dos pies que representan el movimiento, dos corazones que representan las emociones y la intuición, dos ojos que representan la visión, dos pechos que representan la interacción defensiva y ofensiva, dos órganos sexuales que representan el tacto sexual, dos orejas que representan la percepción auditiva y la interacción entre el mundo tangible y el mundo intangible, y dos bocas y narices que representan el habla, la sensualidad del beso, el sabor y el olor. Estos diez cuadros luego fueron integrados en un cuadro de un tamaño mayor, y en el que un caos que expande alrededor de ellos.

Este conjunto, *Fuga sensual*, (véase imagen 125) es una representación de la organización del caos perfecto e incomprensible de las relaciones humanas, que siempre son como la canción y el baile.

3. 25. La serie de Sylvian.

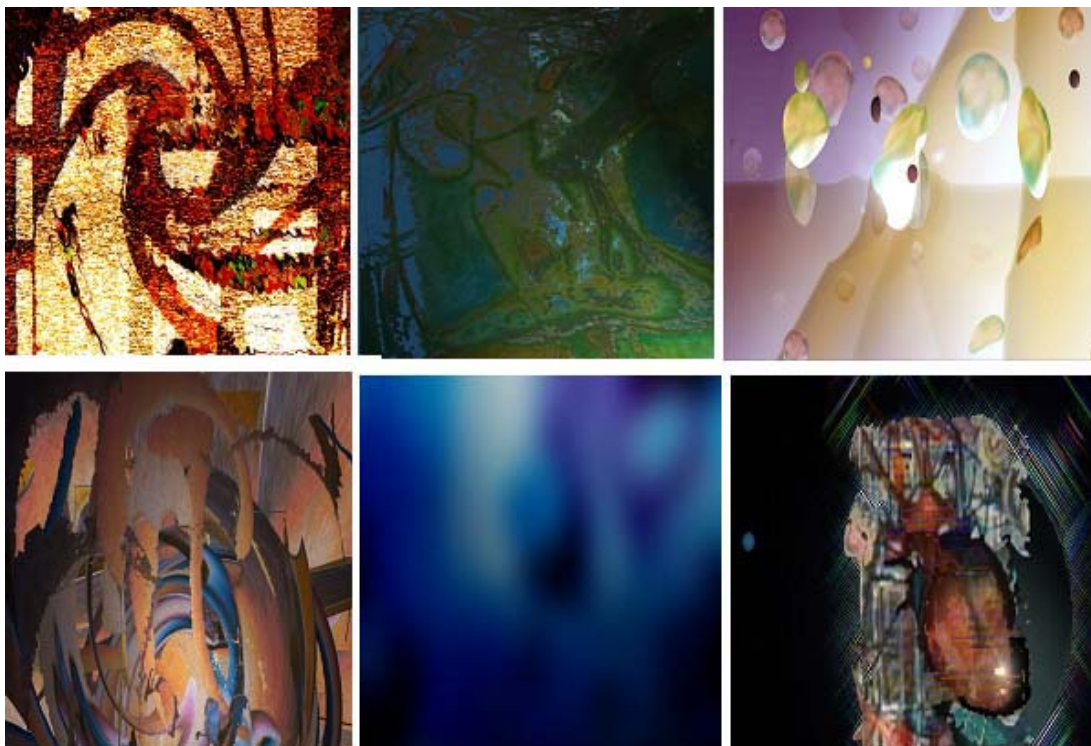


Imagen 126, Timothy B. Layden, *La serie de Sylvian*, 2005

La serie de Sylvian fue un experimento realizado a través de fotos, pinturas y dibujos escaneados y luego manipulados por ordenador. La manipulación de la imagen de cada obra fue hecha mientras escuchaba la música de David Sylvian (escúchese pista 13 CD II). Cada obra se basó originalmente en una imagen real que abstraje a través de mi interacción musical con la imagen. Quise utilizar el ordenador como otro instrumento musical, acompañando las composiciones musicales de David Sylvian con las imágenes. De esta manera creé un sonido visible de la música atmosférica e intangible de este artista (Véase imagen 126).