

La ilustración en la industria discográfica

Tesis presentada por Claudia Torán Tortajada

Dirigida por Dra. Nuria Rodríguez Calatayud

Universitat Politècnica de València, Junio 2018



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

La ilustración en la industria discográfica

Tesis presentada por Claudia Torán Tortajada

Dirigida por Dra. Nuria Rodríguez Calatayud

Programa de Doctorado en Arte: Producción en Investigación

Universitat Politècnica de València, Junio 2018



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Quisiera agradecer a mis familiares y amigos su cariño y apoyo incondicional a lo largo de esta investigación; y a mi tutora Nuria Rodríguez por su dedicación y experiencia de la que tanto he podido aprender.

También a los compañeros y a todas las personas que de algún modo han formado parte de la presente tesis. Gracias a Gabriela Ruiz-Ocaña, Nuria Rianza, Maria Rodilla, Luis Galbis, Joe Crepúsculo, Ana Funes, Luis Armand, Burger Records, Lucía Cordero, Clay Hickson, Don Rogelio J., Mik Baro y Zack Goulet.

Gracias a los artistas y músicos que han inspirado este trabajo e inspiran mi vida a diario.

Y por último y especialmente me gustaría agradecer y dedicar el proyecto a mis padres y a mi hermano Jorge, por guiarme, acompañarme, enseñarme todo y estar siempre.

Gracias.



Fig 1.

Sinopsis

La introducción de la imagen en las cubiertas de discos nos sirve como premisa para el inicio de un análisis y reflexión acerca de la fusión de dos lenguajes, el musical y el visual; a los cuales a menudo cabría sumar también el de tipo verbal.

Una fusión artística que queda plasmada en un producto de masas como lo es el disco de vinilo, con una evolución que ha ido desarrollándose como consecuencia de diversas transformaciones tanto históricas, como técnicas y sociológicas.

Partiendo de un estudio analítico en el que revisaremos la conjunción del sonido y la imagen tanto en la percepción humana, a través de la sinestesia, como en la historia del arte moderno; comenzaremos a trazar equivalencias adentrándonos en el terreno de la industria musical. Y es que, remontándonos a los primeros diseños discográficos, observaremos cómo la ilustración fue la herramienta artística empleada por los artistas y creativos pioneros. Una herramienta vigente aún en la actualidad como resultado del reciente renacimiento del disco de vinilo.

Tal observación se convertirá pues en nuestro foco de estudio, de tipo histórico-documental, que girará en torno al desarrollo de la ilustración aplicada al disco, a través de artistas y ejemplos concretos, con los que trataremos aspectos estilísticos, técnicos, tipográficos o relativos al packaging del producto.

El análisis en profundidad de tales propuestas, generado a partir de una amplia recopilación de discos musicales ilustrados, nos conducirá pues, no únicamente a una investigación evolutiva, sino también a planteamientos de hipótesis diversas y a una consecuente extracción de conclusiones en las que trataremos temas como los procesos creativos, las estrategias de marketing, la comparativa de los discos con los álbumes ilustrados y la relación en definitiva, entre la ilustración y la musicología a través del disco.

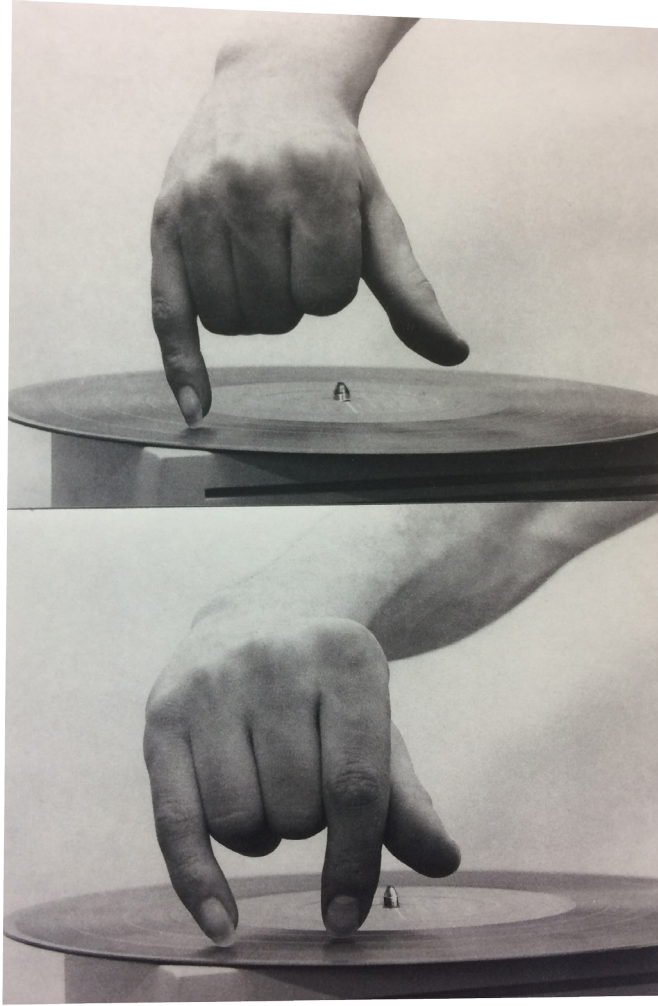


Fig 2.

Sinopsi

La introducció de la imatge en les cobertes de discos ens serveix com a premissa per a l'inici d'un anàlisi i reflexió a prop de la fusió de dos llenguatges, el musical i el visual; als quals sovint caldria sumar també el de tipus verbal.

Una fusió artística que queda plasmada en un producte de masses com ho és el disc de vinil, amb una evolució que ha anat desenvolupant-se com a conseqüència de diverses transformacions tant històriques, com tècniques i sociològiques.

Partint d'un estudi analític en el qual revisarem la conjunció del so i la imatge tant en la percepció humana, a través de la sinestèsia, com en la història de l'art modern; començarem a traçar equivalències endinsant-nos en el terreny de la indústria musical. I és que, remuntant-nos a els primers dissenys discogràfics, observarem com la il·lustració va ser l'eina artística emprada pels artistes i creatius pioners. Una eina vigent encara en l'actualitat com a resultat del recent renaixement del disc de vinil.

Tal observació es convertirà doncs en el nostre focus d'estudi, de tipus històric-documental, que girarà al voltant del desenvolupament de la il·lustració aplicada al disc, a través d'artistes i exemples concrets, amb els quals tractarem aspectes estilístics, tècnics, tipogràfics o relatius al packaging del producte.

L'anàlisi en profunditat d'aquestes propostes, generat a partir d'un ampli recull de discos musicals il·lustrats, ens conduirà doncs, no únicament a una investigació evolutiva, sinó també a plantejaments d'hipòtesi diverses, i a una conseqüent extracció de conclusions en les que tractarem temes com els processos creatius, les estratègies de marketing , la comparativa dels discos amb els àlbums il·lustrats, i la relació en definitiva, entre la il·lustració i la musicologia a través del disc.

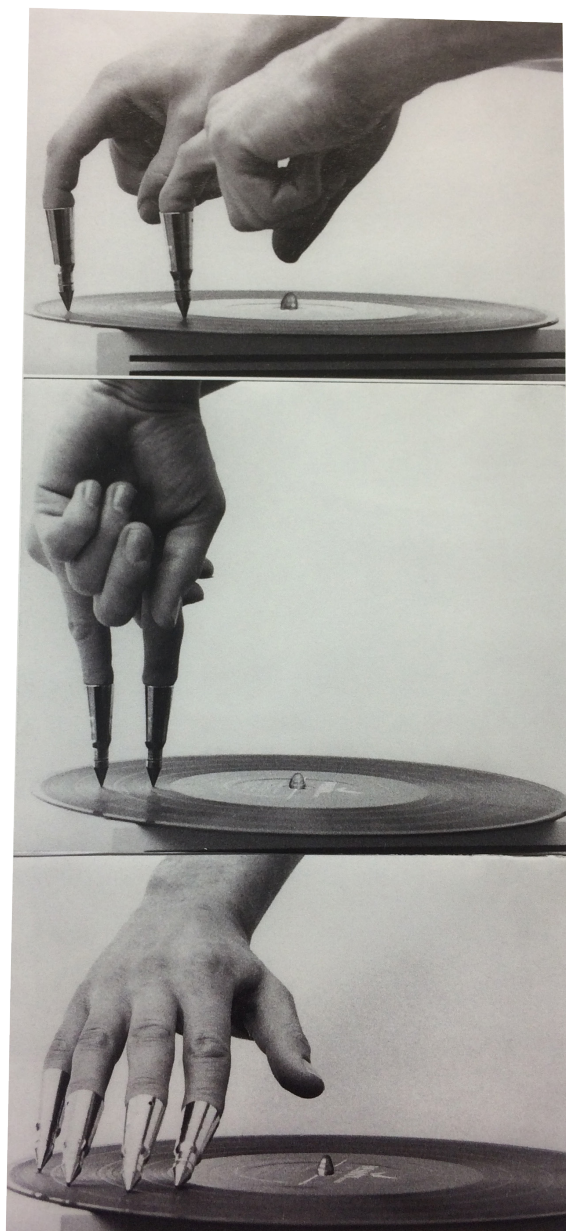


Fig 3.

Abstract

The introduction of image on record covers becomes the premise for the beginning of an analysis and reflection on the fusion of two languages, musical and visual; to which we could often add the verbal language.

This is the artistic fusion that is embodied in a mass product such as vinyl record, with an evolution that has developed as a consequence of historical, technical and sociological transformations.

We will start with an analytical study, in which we will review the conjunction of sound and image in human perception, through synesthesia, and also in the history of modern art; we will begin to draw equivalences going into the field of music industry.

Looking at the first discographic designs, we are able to ascertain how illustration was the artistic tool used by pioneering artists and creatives. A tool still in use today, as a result of the recent vinyl revival.

This observation will be the focus of our historical-documentary study, which will revolve around the development of illustration applied to records, going through artists and concrete examples, with which we will study some aspects related to style, techniques, typography or the packaging of the product.

The in-depth analysis of those artworks, generated from a big compilation of illustrated records, will lead us not only to an evolutionary investigation, but also to raise diverse hypotheses, and to extract conclusions about topics such as creative processes, marketing strategies, the comparison of records with picture books, and definitely, the relationship between illustration and musicology through the record.

Fig. 1, Fig. 2, Fig. 3. Mauricio Kagel, *Der Umweg zur Höheren SubFidelität*, *Interfunktionen*, n°4, Colonia, pp.104-120. Fotografías: Candida Höfer / Mauricio Kagel. Una nueva versión realizada por E.Struvay y Jean-Yves Bosseur se publicó en la revista *VH 101*, n°4, París, 1970-71, pp. 56-65.

Índice

PARTE I

17

1- Introducción	21
1.1. Descripción de la tesis doctoral y planteamiento de las hipótesis	23
1.2. Motivaciones y objetivos	29
1.3. Contexto y límites de la investigación	31
1.3.1. Contexto académico	31
1.3.2. Acotación del área de estudio	32
1.3.3. Acotación bibliográfica	32
1.4. Metodología	33
2- Consideraciones previas: el arte y la música	35
2.1. Reflexión sobre la música y el arte	37
2.2. Sonido e imagen	41
2.2.1. El sonido y el color	45
2.2.2. Introducción a la Sinestesia	45
2.2.3. Wassily Kandinsky	49
2.3. Arte sonoro	55
2.4. El sonido en el arte vanguardista	61
2.4.1. Introducción a las vanguardias artísticas	61
2.4.2. Futurismo	64
2.4.3. Dadaísmo	68
2.4.4. Fluxus	74
2.4.5. Expresionismo abstracto	81
3- Diálogos artísticos	89
3.1. El lenguaje musical	93
3.1.1. La ilustración musical	98
3.2. La palabra ilustrada	101
3.2.1. La imagen a partir de la palabra	101

3.2.2. Búsqueda de analogías entre el álbum ilustrado y el álbum musical	109
3.3. Músicos-ilustradores y viceversa. Reflexiones entorno al proceso creativo multidisciplinar	115
4. La industria discográfica	125
4.1. Primeros sistemas de grabación	129
4.2. Evolución del producto musical	135
4.2.1. El LP y el EP	135
4.2.2. El casete y el disco compacto	138
4.2.3. La descarga musical y la experiencia <i>In streaming</i> : el origen de la música invisible	142
4.2.4. Nuevas dimensiones: los formatos del formato discográfico	145
4.2.4.1. El <i>packaging</i> alternativo	153
4.3. La resurrección del disco de vinilo	165
4.4. El por qué del vinilo: justificación del formato	169
PARTE II	173
<hr/>	
5- Origen de la música ilustrada: el jazz	177
5.1. Columbia Records	179
5.2. Alex Steinweiss y el desarrollo de la idea	181
5.2.1. Análisis de la gráfica de Alex steinweiss	185
5.3. Neil Fujita	193
5.3.1. Ben Shahn	196
5.4. Jim Flora	201
5.5. David Stone Martin	209
5.5.1. Análisis de la obra de DSM	210
5.6. Blue Note Records	217
5.6.1. Francis Wolf	219
5.6.2. Paul Bacon	220
5.6.3. Reid Miles	223
5.6.3.1. Análisis de la obra de Reid Miles	226
5.6.4. Gil Mellé	234
5.7. <i>Jazz</i> y plástica	237

5.7.1. El <i>jazz</i>	238
5.8. La gráfica reivindicativa del <i>free jazz</i>	241
6- Revolución plástica: la psicodélica	251
6.1. Introducción a la psicodelia	253
6.2. Características del arte psicodélico	261
6.2.1. Movimiento / op art	264
6.2.2. Temática / surrealismo	267
6.2.3. Tipografía / art nouveau	276
6.3. Artistas destacados	281
6.3.1. Victor Moscoso	281
6.3.2. Martin Sharp	284
6.3.3. Alton Kelley	288
7- Ilustración contemporánea a través de la música <i>indie</i>	297
7.1. Música <i>indie</i>	299
7.2. El punk y la ética DIY	303
7.2.1. Barney Bubbles: experimentación y marketing posmoderno	312
7.2.2. La producción en masa de Steve Keene	320
7.3. Ilustración contemporánea aplicada al disco	325
7.3.1. Ilustradoras de discos en la actualidad: el papel de la mujer artista en la industria discográfica	329
7.4. La ilustración en los sellos independientes actuales	349
CONCLUSIONES	356
8. Conclusiones	359
ANEXOS	373
9. Entrevistas	375
9.1. Clay Hickson	377
9.2. Zack Goulet	381
9.3. Lee Rickard	387
9.4. Joe Crepúsculo	391
9.5. Lucía Cordero	395
9.6. Mik Baro	397

9.7. Nuria Riaza	401
9.8. Don Rogelio J.	405
10. Fichas	407
10.1. <i>Jazz</i> (años cuarenta - años sesenta)	411
10.2. Psicodelia (años sesenta - años setenta)	489
10.3. Música independiente (años ochenta - actualidad)	511

BIBLIOGRAFÍA

11. Libros	565
12. Publicaciones digitales	581
13. Recursos web	589

FIGURAS

PARTE I

La primera parte de nuestro estudio quedará dividida en cuatro capítulos, con los cuales pretendemos ofrecer una visión general de la presente investigación.

Comenzaremos con un capítulo introductorio en el cual presentaremos la estructura de la tesis y haremos referencia a las motivaciones, objetivos y metodologías empleadas para el desarrollo de la misma.

Una vez expuestas dichas premisas, iniciaremos la investigación indagando en los conceptos de arte y música; a partir de los cuales versará nuestro objeto de estudio.

Y es que, como paso previo a la aproximación de la ilustración aplicada al disco, consideramos interesante la contextualización y reflexión acerca de la imagen y el sonido; así como el empleo de éste último en el arte vanguardista.

Como consecuencia a tales ejemplos de arte híbrido, se iniciará entonces un análisis de los diálogos artísticos que convergen en el producto musical; lo cual nos conducirá a una búsqueda de paralelismos entre el álbum musical y el álbum ilustrado, y a una serie de reflexiones entorno a la multidisciplinaridad creativa.

Una vez tratadas las cuestiones conceptuales principales en el terreno artístico; concluiremos la primera parte con un capítulo dedicado a la música, concretamente a la industria de la misma. El cual además de definir conceptos y realizar un itinerario temporal, actuará como nexo de unión entre la primera y la segunda parte de la investigación, que quedará focalizada en el estudio concreto de la ilustración aplicada al disco.

1. Introducción



1.1. Descripción de la tesis doctoral y planteamiento de las hipótesis

Inmersos en un marco cultural actualmente invadido por estímulos visuales, reconocemos el poder de la imagen plenamente integrada al producto musical; un producto cuyo contenido gráfico asumimos de forma natural, traducido en una simbiosis entre sonido e imagen capaz de condicionarnos como consumidores, así como capaz de generar un desarrollo estético, que hemos ido comprobando a lo largo de la historia de la imagen aplicada al disco.

En la presente investigación nos remontaremos al inicio de aquellas propuestas artísticas, las cuales fueron desarrolladas a través de la ilustración; contextualizando su origen, con el objeto de analizar los aspectos más relevantes de su desarrollo.

Fragmentaremos el marco teórico en dos partes, los cuales explicaremos brevemente a continuación.

Tras la introducción general, iniciaremos la primera parte con el capítulo “Consideraciones previas: el arte y la música”; en el cual reflexionaremos acerca de ambos conceptos; identificando sus analogías desde un punto de vista sensorial, así como relativas a la percepción y su relación en el ámbito artístico.

Nos referiremos a las experiencias sinestésicas y a la obra de Wassily Kandinsky; y en relación, estudiaremos brevemente los aspectos definitorios del arte sonoro, lo cual nos servirá como premisa para realizar un recorrido por el arte vanguardista y la introducción del sonido en sus obras tanto plásticas como escultóricas, literarias o performativas. Haciendo énfasis en el futurismo, el dadaísmo, fluxus y el expresionismo abstracto, por tratarse éstos de los movimientos artísticos en los que el sonido tuvo una mayor presencia.

Extraeremos conclusiones y plantearemos hipótesis en relación a la inclusión de material auditivo en piezas artísticas, comprobando así mismo el impacto que el arte de vanguardia tuvo en el desarrollo de las primeras cubiertas de discos ilustradas, como bien estudiaremos con posterioridad.

A continuación daremos paso a los apartados “Diálogos artísticos” y “La industria discográfica”, con los cuales concretaremos los principales términos relativos al ámbito de la ilustración, el lenguaje y los procesos creativos, así como a la industria musical; tratándose éstos de los puntos de partida de nuestra investigación.

Y es que con el objeto de lograr un mayor entendimiento de la temática en cuestión; consideramos relevante referirnos a los conceptos básicos, lo cual nos conducirá desde el lenguaje hasta la ilustración musical.

Así mismo reflexionaremos a cerca de la palabra ilustrada, planteando similitudes identificadas a lo largo de la investigación entorno al disco gramofónico y el álbum ilustrado.

Cuestiones tanto técnicas como conceptuales y relativas a los procesos artísticos, con las que poner de manifiesto la labor del ilustrador frente a proyectos tanto musicales como literarios; así como el valor del producto final y sus características plásticas y simbólicas tanto en el ámbito editorial como en la industria discográfica.

Llegados a este punto, iniciaremos la segunda parte de la investigación; que se dividirá en tres franjas temporales, asociadas con tres géneros musicales. Éstos serán el *jazz* (años cuarenta - años sesenta), la psicodelia (años sesenta - años setenta) y la música *indie* (años ochenta - actualidad), por tratarse de los puntos de inflexión más notables e influyentes en relación a la imagen aplicada al disco, tal y como hemos podido identificar a partir de estudios previos.

Es cierto que si indagamos en la gráfica discográfica a nivel global, tanto temporal como geográficamente, la mayoría de los géneros musicales han contado con ilustración en algún momento de su historia. Lo mismo, podríamos señalar en relación a la música folklórica y tradicional, donde cabría incluir una heterogénea amplitud cultural, que consideramos de profundo interés para futuras investigaciones.

Sin embargo en la presente tesis, acotaremos nuestro ámbito de estudio a los géneros musicales anteriormente citados, así como a los puntos geográficos en los cuales su impacto fue mayor, ya sea por la repercusión de sus artistas en el terreno de la musicología o la innovación de sus propuestas plásticas, influyentes incluso en el desarrollo de la historia del arte.

Siendo conscientes de la infinita diversidad que ofrece la industria musical desde sus orígenes así como de la presencia de propuestas interesantes en géneros musicales minoritarios, recurriremos a la anteriormente citada acotación con el fin de lograr una extracción de conclusiones específicas, así como una mayor profundización relativa a artistas visuales, estilos gráficos e incluso discos concretos.

Por otra parte, tratándose éste de un rasgo característico de la musicología, observamos como resulta igualmente compleja la clasificación de géneros musicales, los cuales en ocasiones presentan ambigüedad en su nomenclatura, siendo incluso sometidos a cierto grado de subjetividad, debido a su constante interrelación y fusión.

Es por ello por lo que en el primer apartado relativo a la gráfica jazzística, incluiremos también sub-géneros musicales como el *swing* y el *bebop*, refiriéndonos brevemente a la música clásica y ópera por tratarse éstas de las primeras propuestas musicales grabadas en el formato discográfico.

En el segundo apartado, en el cual focalizaremos nuestro estudio en la estética y música psicodélica, cabe señalar que incluiremos también algunos ejemplos pertenecientes al género rock y rock progresivo; del mismo modo que en el último de los apartados, incluiremos el punk, el *grunge* e incluso la electrónica, como géneros relativos a la música *underground* e independiente.

Por otra parte, consideramos oportuno mencionar, la frecuente presencia de la ilustración en otros géneros como el *heavy metal* y la música gótica, los cuales no profundizaremos en la presente tesis por alejarse de los parámetros establecidos a los que nos referíamos con anterioridad; como ocurrirá también con géneros como el *blues*, el pop, el soul o el *funk*; los cuales mencionaremos puntualmente con ejemplos determinados, ya que como podremos comprobar, en ellos predomina la fotografía. Del mismo modo que el *hip-hop* o el rap, en cuyas cubiertas generalmente fotográficas se sustituye igualmente la ilustración por interesantes juegos tipográficos con estilos definidos y características comunes en cada uno de los géneros.

Retomando la estructura de la investigación, comenzaremos pues remontándonos a los orígenes del álbum musical ilustrado, comprendiendo a través de la idea que Alex Steinweiss desarrolló en Columbia Records; cómo, en efecto, supuso el nacimiento de un nuevo formato comunicativo, que se presentaría como una auténtica revolución tanto plástica como comercial; tratándose de un lienzo en blanco para artistas de ámbitos creativos diversos.

En este apartado pretendemos así mismo relacionar tales propuestas gráficas con el arte de vanguardia y buscar paralelismos estilísticos a partir del análisis de la obra de Neil Fujita y algunos de los ilustradores y artistas más destacados de la discográfica Columbia; planteando paralelamente diversas hipótesis como por ejemplo la consideración del vinilo como nuevo medio para la expresión artística.

Una vez contextualizado el objeto de estudio y el origen de la idea, pasaremos a estudiar el legado de Jim Flora y David Stone Martin, dos de las figuras más representativas de la ilustración discográfica. Tratándose Flora de un claro ejemplo de la libertad creativa con la que contó el diseño discográfico musical en aquella etapa inicial; y siendo David Stone Martin uno de los ilustradores más influyentes en torno a la gráfica del formato.

En contraposición a las propuestas de la pionera Columbia Records, consideramos oportuno hacer referencia a la discográfica Blue Note; un sello especializado en *jazz* que a través de sus diseños discográficos, cambiaría los estándares del diseño gráfico anterior, gracias a los innovadores trabajos de artistas como Paul Bacon, Reid Miles o Gil Mellé, que nos servirán a su vez para plantear cuestiones en relación a la estética jazzística y constatar los argumentos por los cuales se entiende tal periodo como la edad de oro de los discos ilustrados.

Y es que el *jazz*, como comentaremos en este apartado, se trató no únicamente de

una revolución en el ámbito musical, sino también en el sentido sociológico y artístico; dando lugar a una gráfica muy particular y rica en recursos tanto plásticos como compositivos y conceptuales.

Proponemos igualmente un breve inciso en el que hacer referencia al *free jazz*, el cual a pesar de empezar a desarrollarse una década más tarde, nos servirá como premisa para tratar la gráfica reivindicativa de los derechos civiles que también se vería plasmada en el formato discográfico por medio de transgresoras propuestas a modo de pancartas para la igualdad y el compromiso social. Propondremos aquí nuevas hipótesis en relación al poder comunicativo del formato y a la repercusión de la imagen ilustrada y utilizada como herramienta reivindicativa.

Avanzando en el tiempo, identificamos la gráfica asociada al movimiento psicodélico desarrollado a lo largo de los años sesenta y setenta, la cual estudiaremos en el apartado próximo.

Una revolución colorista y libertaria iniciada en la década de 1960, que daría lugar a algunas de las propuestas más emblemáticas e impactantes referentes tanto al diseño gráfico aplicado al disco, como al diseño de cartelería, moda o la aparición de nuevos géneros musicales.

En este apartado, originado como parte y consecuencia del movimiento hippie, proponemos un paralelismo entre las características definitorias de la estética como lo fueron la temática, la tipografía y el movi-

miento generado por la música psicodélica y las drogas alucinógenas; relacionando estos puntos con el surrealismo, el art nouveau y el op art, respectivamente. Unas equivalencias que consideramos interesantes debido a las similitudes estéticas y procesuales entre los movimientos artísticos y las claves plásticas de los diseños psicodélicos, que en suma nos proporcionarán pistas acerca de las influencias estéticas sobre las que se asentaron dichas propuestas

Por otra parte, continuando con la organización temática del apartado anterior, y con el objeto de recurrir a ejemplos concretos; pasaremos a estudiar la obra de los más representativos artistas adscritos a tal corriente: Victor Moscoso, Martin Sharp y Alton Kelley.

Por último, el tercer bloque temporal lo ubicaremos desde la década de 1980 hasta la actualidad, relacionándolo en este caso con el *indie*; por tratarse éste del género musical más representativo de las nuevas cubiertas surgidas a partir de la resurrección del disco gramofónico, a la cual nos referíamos con anterioridad. Y es que a pesar de que en la actualidad la ilustración se mantiene presente en otros géneros musicales como puede ser el heavy metal o la ya comentada música *jazz*; resulta el indie el género donde más ampliamente queda plasmada la ilustración.

Discográficas alternativas que apuestan por el valor artístico del formato, devolviendo a la plástica aquel papel protagonista que bien le caracterizó en sus orígenes comerciales.

Sumergidos en la época presente consideramos oportuno referirnos a cuestiones tales como el papel desempeñado por la ilustración actual aplicada al disco gramofónico, el desarrollo de las técnicas utilizadas y el análisis de tales propuestas a través de ejemplos contemporáneos con los que aproximarnos a la obra de diseñadores influyentes y artistas noveles.

A partir de un previo estudio de campo, continuaremos de nuevo con la búsqueda de la estética del disco y analizaremos el papel desempeñado por las mujeres ilustradoras en la actual industria musical; un aspecto que consideramos de vital importancia a la hora de afrontar un estudio artístico de carácter interdisciplinar, con historia pasada, presente y proyección de futura.

Reflexiones que igualmente nos conducirán a estudiar las claves de la popular práctica DIY (do it yourself) también extrapolada al formato gramofónico; así como las interferencias generadas entre la figura del músico y el ilustrador, identificadas igualmente en bloques anteriores.

En el último apartado “Conclusiones”, realizaremos una recopilación de la información más relevante y las hipótesis planteadas a lo largo de la tesis; finalizando así

con una organización de los conceptos abordados, que nos conducirá a una síntesis de la investigación y un sentido global de la misma.

1.2. Motivaciones y objetivos

La tesis doctoral acerca de la ilustración en la industria discográfica, surge a partir del interés por el binomio conformado por la música y el arte plástico. Un estímulo originado en la pasión por éstas dos áreas creativas, cuya relación consideramos un sugestivo punto de partida con el que abordar cuestiones artísticas relativas al desarrollo de la imagen aplicada a producto, la música como premisa gráfica o la relación entre ambas en un mismo medio de expresión.

Comenzamos así con una primera toma de contacto a través de la recopilación de información general y la lectura relativa a estudios previos relacionados con el tema.

En primera instancia comprobamos como en efecto existen investigaciones entorno a la temática, en su mayoría relacionadas con la cartelería musical.

Encontramos numerosas recopilaciones de carteles, información y curiosidades acerca de los mismos; catalogados en relación a periodos temporales, características tipográficas, temáticas, diseño gráfico o artistas. Lo cual nos lleva a comprobar que se trata de un tema abundantemente afrontado en estudios académicos.

Fue así, planteandonos otros frentes que resultaran menos populares en relación a la imagen y la música, como comenzamos a reflexionar acerca de las cubiertas de los discos.

Una vez escogido el formato, iniciamos nuevamente un proceso de investigación, con el que pudimos aproximarnos a una menos abundante información al respecto y una segunda extracción de conclusiones.

Comprobamos como existen escritos sobre el tema, en su mayoría referentes a un diseño gráfico general o clasificados en torno a temáticas o discográficas concretas. Sin embargo a partir de este acercamiento tanto bibliográfico como empírico, nos fue posible identificar un vacío que resultaría interesante abordar, referente a la ilustración aplicada al disco.

Una acotación del foco de estudio, basada en la técnica de la ilustración más allá de la fotografía u otras propuestas, que nos conduciría a un nuevo proceso de recopilación de información y análisis, con la que fuimos definiendo los parámetros de nuestra investigación.

Nos interesó el comportamiento de la imagen ilustrada en el disco; por tratarse de un recurso clave en el diseño gráfico aplicado a tal formato, así como por la repercusión que ésta ha generado en el arte plástico posterior y sigue desarrollando en la actualidad.

Lo que comenzó como una recopilación personal de vinilos cuyo diseño gráfico nos resultaba atractivo, se convertiría en una fuente de información imprescindible a partir de la cual plantearnos hipótesis relevantes en el campo artístico.

Y es que, tal y como hemos comentado con anterioridad, uno de los principales objetivos del presente estudio es recopilar y catalogar cuidadosamente tales obras generadas a partir de la ilustración, así como

dar visibilidad a sus artistas. Cuyo anonimato resulta frecuente tal y como ocurre con otros medios de expresión orientados al consumo o al ámbito publicitario.

Pretendemos igualmente cubrir la carencia de información acerca de la ilustración aplicada al disco, en el cual encontramos una serie de claves con un gran valor artístico con el que poder definir y comprender el proceso evolutivo de la propia ilustración. Y es que, partiendo del ámbito musical, pretendemos aproximarnos también a las similitudes que tales imágenes puedan tener en el ámbito editorial y literario, proponiendo paralelismos entre el lenguaje musical y el escrito.

En definitiva, por medio de una búsqueda de información ramificada entre el mundo del arte y de la música, así como de un amplio banco de imágenes y de ejemplos concretos, buscamos esclarecer cuestiones acerca de la dualidad artístico-musical y extraer conclusiones a partir de hipótesis que iremos proponiendo a lo largo de la tesis, logrando así cubrir la falta de información al respecto y dar paso a nuevas investigaciones vinculadas a la temática en cuestión.

1.3. Contexto y límites de la investigación

1.3.1. Contexto académico

La presente tesis adscrita al programa de Doctorado en Arte: Producción e Investigación, surge a partir de una titulación obtenida a través de la licenciatura en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia en el año 2015; habiendo cursado un año en Leeds University (Reino Unido) como parte del programa Erasmus en 2013.

Una licenciatura complementada tras su finalización por medio del Máster de Diseño e Ilustración, impartido de nuevo en la Universidad Politécnica de Valencia.

Como trabajo final de dicho máster se presentó un estudio titulado “Introducción a la ilustración en la industria discográfica”, que serviría de punto de partida a la actual tesis, ambas investigaciones dirigidas por la doctora en Bellas Artes Nuria Rodríguez Calatayud.

1.3.2. Acotación del área de estudio

La investigación que nos ocupa, tal y como hemos señalado con anterioridad, queda enmarcada en el papel desempeñado por la ilustración en el formato discográfico. Una acotación artística surgida como consecuencia de la limitada información al respecto de la imagen ilustrada en relación a la fotografía o el diseño gráfico generalizado, ambos temas ampliamente tratados en exposiciones y bibliografía específica.

Por otra parte, cabe señalar que hemos considerado oportuno organizar nuestro estudio entorno a tres periodos temporales, por tratarse de los contextos históricos más relevantes a lo largo del desarrollo estético del disco gramofónico por medio de la ilustración.

Consideramos oportuno limitarnos a tales períodos, debido a su contribución tanto en el plano plástico como en el musical e incluso sociológico; lo cual en suma, nos permitiría focalizar la investigación y proceder con un estudio más exhaustivo y detallado de la temática.

Tales acotaciones relativas a la investigación, la dotan pues de un interés particular; convirtiéndola así mismo en una tesis singular que pretende contribuir a modo de aportación en el ámbito académico y popular de la ilustración, la música y la dualidad conformada entre ambas.

1.3.3. Acotación bibliográfica

Para el desarrollo de la tesis hemos recurrido a una amplia bibliografía, relacionada tanto con el ámbito artístico como con el musical e histórico; incluyendo además medios digitales, catálogos de exposiciones, entrevistas, artículos y material sonoro, con el que igualmente hemos podido ampliar o complementar algunos de nuestros apartados.

Cabría apuntar que la escasa información al respecto de la gráfica de la industria musical, así como el anonimato generalizado de muchos de los diseñadores precursores de la misma, se ha visto repercutido en un arduo y apasionante trabajo de recopilación de ejemplos concretos y estudio de campo, el cual nos ha permitido la extracción de conclusiones y el descubrimiento de diversos artistas, formas estilísticas, influencias o modos de desarrollar tales diseños.

1.4. Metodología

Nos encontramos frente a una tesis de tipo teórico-documental; una investigación realizada a partir de una recopilación de datos bibliográficos y una imagería que nos sirven de punto de partida para analizar el valor y el comportamiento de la plástica aplicada al disco gramofónico.

Tal y como podemos comprobar, presentamos una temática multidisciplinar, desarrollada a partir de estudios correlacionales entre la música y la ilustración; entendiéndose éstas variables como puntos de partida y de encuentro a lo largo de la investigación.

En relación a la metodología empleada, cabría señalar también el corte historicista del presente estudio; generado a partir de una amplia recopilación de información, para la cual puntualmente también recurrimos a la referencia textual.

Y es que el método transcriptivo, a partir del cual citamos textualmente fragmentos de entrevistas o textos, siempre señalando las fuentes referenciales a pie de página; nos servirá en este caso para aproximarnos a las consideraciones y aportes realizados por artistas y teóricos en referencia a nuestro tema de investigación, así como para constatar una rigurosidad relativa a la transmisión de información histórica.

En cuanto a la temporalidad de la tesis, como bien adelantábamos, se trata ésta de una investigación de tipo diacrónica, que encuentra su inicio en la década de los años cuarenta, viéndose extendida hasta la actualidad, y planteando incluso un próximo porvenir.

Tal planteamiento histórico, generará a su vez un estudio exploratorio o estudio piloto; a partir del cual nos aproximaremos a una temática concreta poco investigada, tal y como comentábamos en apartados anteriores.

2. Consideraciones previas: el arte y la música



2.1. Reflexiones sobre la música y el arte

Con el objeto de adentrarnos en el campo de estudio artístico-musical que nos ocupa, proponemos comenzar con una reflexión en torno a la música y el arte; a modo de introducción del presente apartado en el cual estudiaremos aspectos relacionados con la percepción, el arte sonoro o el desarrollo del mismo en diversos formatos vanguardistas.

Resulta oportuno afirmar que en efecto existe una dualidad entre la imagen y el sonido; una conjunción entre el sentido visual y el sonoro a la que el ser humano puede acceder por medio de la experiencia sinestésica, tratándose éste del caso más extremo; o bien a través del lenguaje artístico representado por medio de obras tanto musicales como plásticas.

Se tratan ambos de dos caminos perceptivos que nos llevan a cuestionarnos el traslado de una forma abstracta como el sonido a un objeto tangible como pueda ser una obra pictórica, escultórica o la cubierta de un disco gramofónico.

¿Cuáles serían entonces las herramientas para plasmar tal pieza auditiva de naturaleza abstracta en un objeto físico? ¿acaso no perderíamos sus matices durante el proceso e intervendría inevitablemente la subjetividad individual?

Veremos pues, cómo el lenguaje es capaz de desdoblarse en numerosas formas de expresión, lo cual nos lleva a pensar en el proceso artístico y en su poder comunicativo.

Tal y como examinaremos más adelante a través de ejemplos concretos, el desarrollo de las vanguardias artísticas resultó un periodo clave en el desarrollo de lo visual y lo sonoro,

así como en la búsqueda de su confluencia conceptual y sus puntos de encuentro propiamente matéricos.

No únicamente se ha dado el caso de artistas, músicos y teóricos que en el campo semántico se han referido a términos como el color, el ritmo o la sintonía.¹ Conceptos con una equivalencia descriptiva en el ámbito musical y plástico que bien han actuado como nexo unificador entre ambos.

A lo largo de la Historia del arte, principalmente a partir del desarrollo de las vanguardias, también hemos escuchado hablar de términos como el arte sonoro, la música gráfica, las obras sonoro-visuales o la poesía pentagramada, por nombrar tan solo una selección de ellos. Tratándose éstos de vías de expresión que han logrado acercarse a una materialización de la música y a una abstracción del arte, con el objeto de expandir las fronteras de ambos y lograr así una experiencia artística, cuya naturaleza bien podríamos vincular al concepto de *Gesamtkunstwerk* u “obra de arte total”; sobre el cual habían reflexionado teóricos como Wagner y Nietzsche, herederos de planteamientos que cuestionaron la cultura europea ya desde la época renacentista.²



Fig. 6. *Gesamtkunstwerk* neón.

1 El compositor y teórico Josef Matthias Hauer (1935-1955), escribió *Sobre el color del sonido (Über die Klangfarbe)* en 1918, donde señala que “los sonidos en sí mismos (como puntos) no se pueden comparar con los colores, pero sí los intervalos, los acordes y los tonos”.

2 La fórmula de la obra de arte total o integral no es invención de Wagner, ni de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, sino que proviene de una dura lucha dentro de la cultura alemana y de la cultura europea, desde el Renacimiento. Leonardo da Vinci planteó el tema de la obra de arte total en el *Tratado de pintura*, y en los sonetos de Miguel Ángel el tema fue abordado desde el punto de vista de la escultura. Es decir, desde entonces la cultura europea ha planteado la idealidad de conseguir un arte de las artes que integre lo visual, pictórico o plástico, la palabra, la música...Y el referente para todos ellos ha sido la tragedia.

La influencia de la música en artistas visuales y el impacto que el trabajo de éstos últimos ha tenido en músicos y compositores, ha resultado una constante determinante en los procesos creativos de ambos.

Encontramos músicos que fascinados por el acelerado desarrollo del arte plástico han tratado de nutrir sus composiciones de matices propios del arte visual, a través de la música gráfica o las propuestas experimentales de música conceptual.

Del mismo modo numerosos artistas, utilizando la música como herramienta o punto de partida en sus procesos creativos, han sabido incluir el sonido en sus obras por medio de la instalación, el *happening* o el arte de acción; así como la re-contextualización de instrumentos o de la propia música, dando lugar a esculturas o arte pictórico.

Retomando nuestras hipótesis referentes al disco musical nos planteamos las siguientes cuestiones: ¿podrían ser considerados los discos como objetos escultóricos o piezas artísticas?, ¿podríamos relacionarlos con el concepto de “obra total” al que numerosos artistas se han referido a lo largo de la Historia?

Y es que se han propuesto diversas reflexiones al respecto de un arte absoluto como resultado de la conjunción entre ámbitos creativos.

Observamos pues como en el caso del disco gramofónico tal fusión resulta evidente, ya que el disco con diseño gráfico aplicado a su cubierta, podría entenderse como una pieza musical envuelta en una obra plástica. No obstante, considerando argumentos contrarios, tal vez sea el ámbito comercial en el que a menudo se encuentra tal formato el que frene su condición artística conforme a los parámetros establecidos. ¿Haría falta una desvinculación de sus premisas comerciales para poder elevar el disco gramofónico al concepto de obra de arte, o más ambiciosamente al de “obra total”? ¿bastaría pues con una re-contextualización del formato musical?

Nos encontraremos con pensamientos opuestos y consideraciones diversas, de lo que no hay duda es de la existencia de un valor artístico en tal producto; una analogía entre música e imagen que en suma puede dar lugar a una relación próxima con el lenguaje escrito. Si nos referimos más concretamente a los libretos que acompañan a menudo a los discos, podríamos vislumbrar pues una similitud con el concepto de libro ilustrado; en cuyo caso nos encontraríamos ante un punto de encuentro para el sonido, la imagen y el texto; o dicho de otro modo, el lenguaje musical, el lenguaje plástico y el lenguaje escrito.

Diversas hipótesis y planteamientos irán surgiendo a lo largo de nuestra investigación, para los cuales resultarán interesantes las cuestiones generales en torno a los conceptos involucrados.

¿Qué es arte? o ¿qué es música? serían algunas de estas consideraciones previas, cuyas respuestas y reflexiones han sido muy dispares a lo largo de la Historia del Arte.

Los artistas adscritos al dadaísmo y a fluxus, construyeron la idea de la cotidianidad y democratización absoluta del arte; “todos somos artistas porque el arte está en todas partes. Todo es arte”.

También los futuristas por su parte plantearían las disonancias o la ausencia de ellas en relación al sonido ¿cuál es la diferencia entre ruido y música? tal vez los convencionalismos previos delimitaran sus estándares. Unas cuestiones también relativas a la temporalidad y espacialidad específica de cada manifestación artística que nos conducirán a una evolución hasta un presente en el que las fronteras de los diferentes ámbitos artísticos van ampliándose y relacionándose, poniendo a prueba sus límites y generando planteamientos renovados.

Así, como consideraciones previas, recorreremos a continuación algunas teorías y reflexiones al respecto.

El porqué de la imagen y el sonido, de la música y el arte ¿dónde encontramos su representación simultánea?, ¿dónde sus límites?, ¿cómo confluyen?, ¿cómo intervienen? son solo algunos de los planteamientos propuestos en este inicio de nuestro estudio relativo al arte y el formato discográfico.



Fig. 7. *Dream House 78'17"* (Young y Zazeela, 1974).

2.2. Sonido e imagen

2.2.1. El sonido y el color

Partiendo de la idea de que la percepción es algo subjetivo e involuntario y la sensorialidad de las personas varía, entendemos pues que puedan existir numerosas y heterogéneas teorías al respecto del sonido y el color; dos elementos que percibimos desde el sentido del oído y el sentido de la vista, pudiendo éstos llegar a fusionarse a través de la sinestesia, cuyos fundamentos formuló el pintor y poeta alemán Philip Otto Runge (1777-1810).³

A lo largo de la historia, la correlación entre sonido y color ha resultado un asunto de gran interés para el ser humano, donde apreciar la diversidad de reflexiones propuestas por teóricos, artistas y músicos.

Para comprender su trayectoria cabe remontarnos a la Antigüedad; y es que Aristóteles y Pitágoras ya comenzaron a plantearse tales conexiones músico-visuales.

Durante los siglos XVIII y XIX pensadores y creativos como Bernardo Luini, Athanasius Kircher, Leonardo Schüller, Giuseppe Arcimboldo o Frederick Kartner también teorizaron sobre tal cuestión.

³ La música, después de todo, es siempre lo que llamamos armonía en las tres artes (la poesía, la arquitectura y la pintura). Tiene que verse música a través de la letra de un poema de igual modo que tiene que verse la música en una pintura bella y en todo edificio bello.

Rousseau por su parte, explicaba lo siguiente acerca de la escala cromática:

“La escala cromática está en medio de la diatónica y la enarmónica, así como el color está entre el blanco y el negro.

O bien porque el cromatismo embellece al diatónico con sus semitonos, que logran, en música, el mismo efecto que la variedad de los colores tienen en la pintura”.

Lo cual complementaba con la idea de que los sonidos no pueden identificarse por unidad, aislados unos de otros, como por el contrario sucede con los colores.

Tales vinculaciones entre los conceptos sonoros y cromáticos también se plantearían a partir de la lingüística, la cual ha jugado un papel primordial en el asunto.

Los músicos recurren a un lenguaje relativo al color para definir sus conceptos sonoros, del mismo modo que los artistas se refieren a términos musicales en relación a su pintura.

Expresiones como color, timbre, tono, armonía o composición han ido definiendo conceptos abstractos del ámbito de estas dos artes, creando conexiones entre ambas también en el campo semántico.

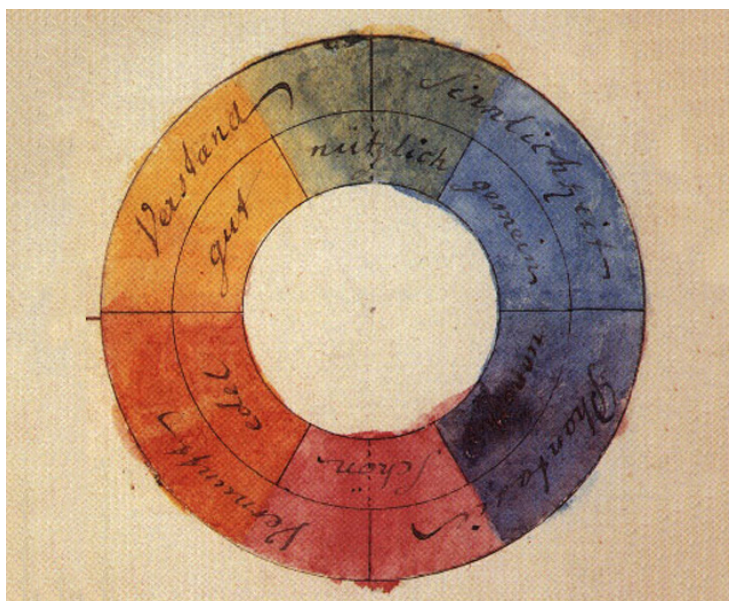
No obstante posiblemente las relaciones más reveladoras entre color y sonido, hayan sido las propuestas por artistas, músicos y científicos que a partir de experiencias personales y experimentos empíricos han teorizado sobre la “música de color”.

Algunos inventos como los órganos de color, trataron de transformar el sonido en luces de colores; conceptos heredados del sistema de correspondencia entre notas y colores que presentó Isaac Newton en 1704 a través de su *Opticks*.⁴

Otros más posteriores, como el ambicioso proyecto de Henri Lagresille, llamado Método de Lagresille, logró traducir a partir de espectros sonoros, obras maestras de la música clásica a cuadros de color. Consiguiendo trasladar una composición de Bach a una imagen multicolor, a partir de la asignación de acordes y movimientos a los diferentes tonos cromáticos, considerando así mismo, sus diversos grados de brillantez y opacidad.

No obstante, sin duda, uno de los grandes teóricos sobre el color y el sonido fue Wassily Kandinsky; quien en su manual *De lo espiritual en el arte* hace referencia a las reacciones que las pinturas presentan en el ser humano. Una concepción psicológica, en la cual el artista se refiere a las reacciones físicas y psíquicas de los colores.

⁴ *Opticks: or, a treatise of the reflexions, refractions, inflexions and colours of light. Also two treatises of the species and magnitude of curvilinear figures* (Óptica: o un tratado de las reflexiones, refracciones, inflexiones y colores de la luz. También dos tratados de la especie y magnitud de figuras curvilíneas) es un libro de Isaac Newton, datado de 1704, en el cual se estudian aspectos relacionados con la óptica a partir de métodos lumínicos experimentales.



Rimsky-Korsakov



Scriabin



De arriba a abajo.

Fig. 8. Círculo cromático de Goethe

Fig. 9. Relaciones sonoro-cromáticas de Rimsky Korsakov y Scriabin.

Las físicas, serían las determinadas por el registro de un color por parte de la retina, y los consecuentes estímulos producidos. Y de forma paralela, se presentarían las reacciones psíquicas, siendo éstas las relativas a la sensorialidad y al efecto emocional, que evocarían a la parte más “espiritual” del espectador.

Creando un vínculo entre las obras de arte y las dimensiones espirituales, Kandinsky también se refiere a las cualidades sensoriales del color, las cuales nos permitirían encontrar paralelismos entre sonidos y colores, sistematizados a partir del círculo cromático de Goethe.

Así el color amarillo, indicador de excitación, podría compararse con el sonido de una trompeta.

El azul claro, de naturaleza más distante e indiferente, sería equiparable al sonido de una flauta.

La calidez y vitalidad del rojo podría definirse con el sonido de una tuba.

El púrpura, de naturaleza compleja e inestable, sería comparable al sonido de la gaita y el fagot.

El naranja expresa energía y movimiento por lo que sería relacionado con una campana.

El color verde y el gris se consideran tonos estáticos y tranquilos, siendo el verde algo más enérgico debido a su cercanía con el color amarillo.

Por su parte el blanco y el negro harían referencia al silencio. El blanco que se trata de la suma de colores del arcoiris, indicaría un no-sonido; un silencio como pausa o preludio a otros sonidos.

Mientras que la ausencia de luz del negro, convertiría a tal color en un no-color; un silencio rotundo que podría marcar una pausa final.

Son estas algunas de las consideraciones a cerca de la gramática pictórica, a las que se refiere Kandinsky, quien entendía una pintura como una sinfonía de sentidos y colores que debían crearse a partir de acordes cromáticos.

Unas ideas que, tal y como iremos comprobando a lo largo de nuestra investigación, numerosos artistas, a través de formatos diversos, pondrían de manifiesto en sus representaciones gráficas de la música.

“El color es un medio que ejerce una influencia directa sobre el alma. El color es el teclado. Los ojos son los martillos. El alma es el piano, con sus muchas cuerdas. La mano del artista toca una tecla detrás de otra para causar vibraciones en el alma”.

Wassily Kandinsky.
De lo espiritual en el arte, 1911.

2.2.2. La sinestesia

Tal y como hemos señalado en la introducción de nuestro campo de estudio, nos encontramos estudiando la del disco, un objeto en el que se fusionan dos artes: el arte plástico y la música; quedando pues involucrados de forma directa el sentido del oído y el de la vista, una correlación entre lo visual y lo sonoro que nos hace pensar en el proceso creativo de ambas partes, así como en su percepción.

Consideramos pues pertinente hacer referencia a la sinestesia, un fenómeno que resultó ser revelador para el desarrollo de los principios del arte abstracto, una tendencia artística que se extendería por Europa y Estados Unidos a partir de la Segunda Guerra Mundial, quedando a su vez retratado en las cubiertas de discos de la época así como en su posterior tradición.

Comenzando por la definición del término, entendemos por sinestesia una distorsión reconocida por las técnicas de neuroimagen, que deriva en una simultaneidad sensitiva en la percepción que involucra como mínimo a dos sentidos.

Uno de los tipos de sinestesia más habituales es la que pone en relación al sentido de la vista y el oído, cuyo estudio consideramos relevante en nuestra investigación.

El tipo de interferencia creada por tal anomalía sensorial permitirá pues ver sonidos o escuchar colores, siendo éste último uno de los propósitos frecuentes en muchos artistas vinculados al diseño gráfico del álbum musical.



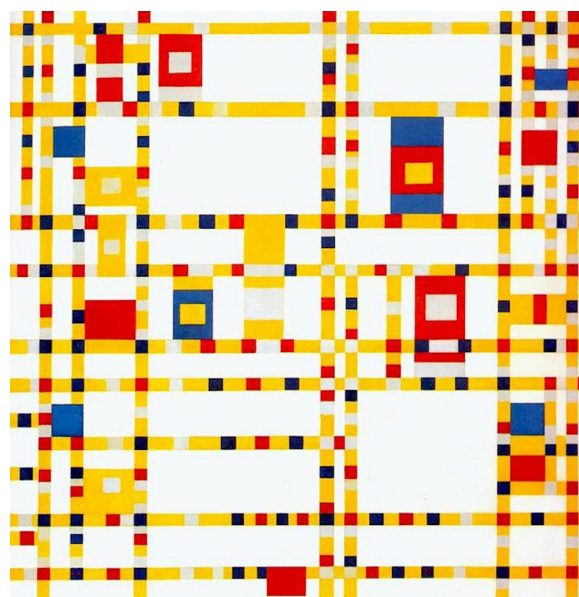
Y es que fueron muchos los creativos que experimentaron los efectos de tal fenómeno perceptivo, el cual numerosos estudios han asociado a personas con sensibilidad artística debido a su capacidad de liberación de determinados procesos psíquicos, que da lugar a una estimulación del sistema perceptivo.⁵

Un ejemplo de ello fue el compositor ruso Alexander Scriabin (Moscú, 1872–1915), cuya pretensión fue trasladar a su público las experiencias multi-sensoriales que percibía, asociando tonos cromáticos a acordes musicales, lo cual le llevaría incluso a crear su propio piano con las teclas pintadas de colores con sus respectivos tonos, dando lugar así a la “audición coloreada”.⁶

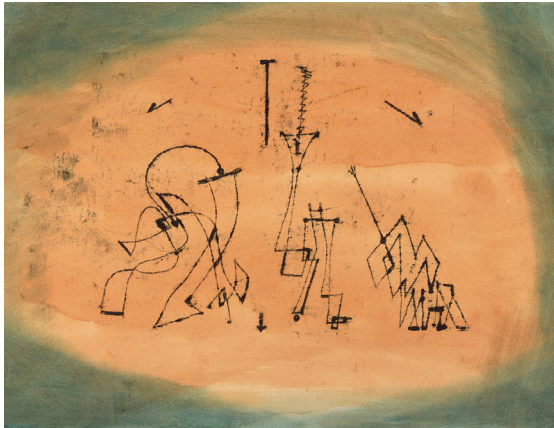
Nikolái Rimski-Kórsakov, fue también otro músico vinculado a la sinestesia, quien así mismo asociaba colores a las notas musicales en su composiciones.

En el ámbito de la pintura, existieron del mismo modo numerosos ejemplos, la mayoría de los cuales encontraron en el arte abstracto su vía de expresión.

Paul Klee, Georgia O’Keefe, Maurice Denis o Piet Mondrian son algunos de los artistas plásticos que se interesaron por las asonancias existentes entre la música y la pintura.



De derecha a izquierda.
Fig. 10. *Blue and Green Music* (O’Keefe, 1919).
Fig. 11. *Broadway Boogie-Woogie* (Mondrian, 1942).



De arriba a abajo.
 Fig. 12. *Intérieur au phonographe* (Matisse, 1924).
 Fig. 13. *L'Assassin menacé* (Magritte, 1919).

Considerándose Marianne von Werefkin y Wassily Kandinsky los máximos exponentes de la sinestesia en la pintura, así como precursor éste último de la abstracción pictórica. La sensorialidad expuesta en las reflexiones y en la obra plástica de Kandinsky resultan una materialización perfecta de las analogías entre sonido e imagen; representaciones silenciosas de la música capaces de transmitir una sensorialidad abrumadora sirviendo a su vez como punto confluyente del universo sonoro y el visual.⁷

5 El catedrático de la Universidad de Munich (T.Lipps), coincidiendo con los especialistas en el campo de la sinestesia, partía de los procesos físicos ondulatorios que subyacerían a la transmisión y percepción de fenómenos acústicos y visuales. Determinadas vibraciones, explicaba, estimulan nuestro sistema de recepción y, a través de los canales receptores y de un modo todavía desconocido, alcanzan el alma, "resonando", ejerciendo un efecto sobre ella y desatando determinados procesos psíquicos. (López García, 2001, p.47).

6 Dentro del campo de la asociación, la psicología experimental investigó sistemáticamente la vinculación entre sonidos y colores, lo que acabaría por ser denominado también sinestesia. Experimentos sobre estas correspondencias se llevaron a cabo en el laboratorio de Wilhelm Wundt en la década de 1890, lo que los franceses denominaron "audición coloreada" (audition colorée). (López García, 2001, p.46).

7 Existe una respuesta metafísica a la pregunta de por qué los diversos mundos sensoriales se funden en uno solo, este único mundo sensible en el que vivimos, que es la réplica exacta de la unidad de nuestra sensibilidad, de la subjetividad de nuestro cuerpo. Ahora bien, esta respuesta contiene la solución al problema estético de la síntesis de las artes y especialmente de la relación entre la música y la pintura. Si el universo sonoro y el universo visual pueden, en efecto, ser el mismo, es por que hay en lo sonoro como tal y en lo visual como tal, y a pesar de la especificidad de sus cualidades irreducibles, un elemento común, presente en uno y en otro, susceptible por tanto de ponerlos en relación y, en última instancia de hacerlos coincidir. (Henry, 2008, p.134).

2.2.3. Wassily Kandinsky

Tratando el tema de la percepción híbrida a partir de la vista y la escucha, resulta oportuno hacer mención del polifacético pintor y teórico ruso Wassily Kandinsky, quien se convirtió en precursor del arte abstracto a partir de la experimentación generada por los efectos de la sinestesia.

A pesar de que no existe testimonio médico que afirme su sinestesia, Kandinsky experimentó con ella y descubrió el principio de síntesis de las artes siguiendo su intuición de artista, aflorando su interés respecto a las relaciones existentes entre el sonido y el color.⁸

Se dice que Wassily Kandinsky tuvo su primera experiencia sinestésica tras asistir a la ópera *Lohengrin* de Wagner en Moscú, a finales del siglo XIX.

El artista comprendió que la armonía debía ser la que guiara la distribución de color en el cuadro, tal y como ocurría con la música, lo cual daría lugar a la creación de una obra de arte total que podría incidir en el alma del espectador, en su parte espiritual. Ideas que posteriormente desarrolló y profundizó en su obra *De lo espiritual en el arte*.

Comenzó a estudiar la idea de la pintura como una equivalencia a la música, como consecuencia del descubrimiento de la obra de Wagner, quien también inspiraría a los simbolistas con la llamada *Gesamtkunstwerk*, una idea donde conjugar las palabras, la música y la pintura.

La obra de Wagner encontraba así mismo puntos afines con la filosofía de Schopenhauer, que consideraba la música como un elemento imprescindible en la vida sensible del ser humano.

Reflexiones todas ellas sobre el arte y la música que supondrían un punto de inflexión en la carrera de Kandinsky, quien abandonó la docencia a la que se dedicaba en Moscú con el objetivo de trasladarse a Munich, donde estudiaría pintura.

⁸ Kandinsky descubrió el principio de la síntesis de las artes siguiendo su intuición de artista a propósito del problema estético que la síntesis le planteaba. La posibilidad de la síntesis es, pues, la abstracción. Y la música desempeñó un papel decisivo en la génesis del concepto de abstracción. En el momento del gran "giro espiritual", cuando Kandinsky, sacudido por la crisis de la objetividad en todos los dominios del saber y más particularmente en el de la pintura, se pregunta sobre el nuevo "contenido" que el arte debe expresar, es la música la que se le presenta como modelo a imitar, como la guía que permitirá a la pintura salir del callejón sin salida en el que se hunde, que le permitirá, en definitiva, reconocer su verdadera finalidad. A la pregunta en la que se decide la suerte de la pintura - ¿Cuál es su objeto, qué realidad debe pintar? -, es, paradójicamente, la música la que responde. (Henry, 20018, p.134-135)

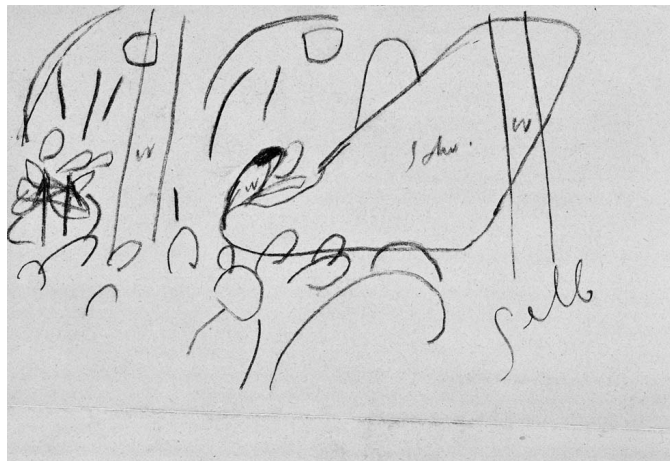
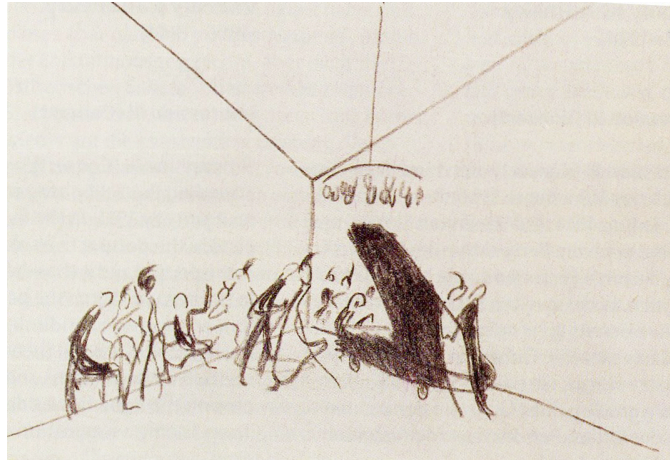


Fig.14, Fig. 15, Fig. 16. *Impression III. Concert* (Kandinsky, 1911).

“Los violines, los profundos tonos de los contrabajos, y muy especialmente los instrumentos de viento personificaban entonces para mí toda la fuerza de las horas del crepúsculo. Vi todos mis colores en mi mente, estaban ante mis ojos. Líneas salvajes, casi enloquecidas se dibujaron frente a mí”.

Wassily Kandinsky, 1913.

En la ciudad alemana ingresó en una academia de artistas en la que conoció a Paul Klee y donde continuó estudiando la sinestesia y la relación entre lo visual y lo sonoro, con el objetivo de dar con los puntos claves con los que definir la obra de arte total.

El pintor, cuyas obras fueron alejándose de la figuración de forma progresiva, asistió en 1911 al aclamado concierto de Schönberg en Múnich. Tal concierto supuso de nuevo otra revelación en el desarrollo artístico de Kandinsky, quien quedó impresionado por la obra musical propuesta por Schönberg, a base de una libertad creada a partir de sorprendentes y espontáneos juegos tonales y sonoros, donde se rompía con la armonía y las formas compositivas tradicionales.

Surgió así mismo una amistad y admiración mutua entre ambos creativos, ya que se encontraban en el mismo proceso hacia la abstracción, cada cual en su ámbito artístico, cuestionándose el valor de la figuración, la espiritualidad de la obra y el vínculo entre la música y la pintura.

En 1911 Kandinsky escribió *De lo espiritual en el arte*, una búsqueda de la representación del sonido a través de la imagen. Una connotación espiritual con la que adentrar su obra en el pensamiento abstracto, cuyo entendimiento vendría dado por la comunicación con la imagen y las sensaciones por ésta provocada. Y es que el arte abstracto de Kandinsky, basado a su vez en las teorías del color de Goethe, Schopenhauer y Rudolf Steiner, fue fruto de la experimentación dada por diversas percepciones de forma simultánea, la anteriormente comentada conjunción sinestésica entre plástica y sonoridad.

El artista argumentaba el arte abstracto haciendo referencia a la contraposición de las ideas concretas. Si la pintura figurativa presenta ideas concretas, el mensaje transmitido al espectador vendrá dado por asociaciones intrínsecas y resultará ser concreto; por lo contrario, si no existe representación de formas concretas, la imaginación del espectador será abstracta, lo cual le permitirá acceder a otro tipo de ideas, en este caso, ideas abstractas.

"Ha conseguido con su trabajo lo que llevo buscando desde hace tiempo en la música. La autosuficiencia de la música para seguir su propio camino, la vida independiente de las voces individuales. Es exactamente lo que yo estoy intentando hacer con la pintura".

Cartas de Kandinsky a Schönberg, 1911.

"Usted ha hecho realidad en su obra lo que yo ando buscando de manera incierta y con tanto anhelo para la pintura: el camino de las disonancias en el arte".

Cartas de Kandinsky a Schönberg, 1911.

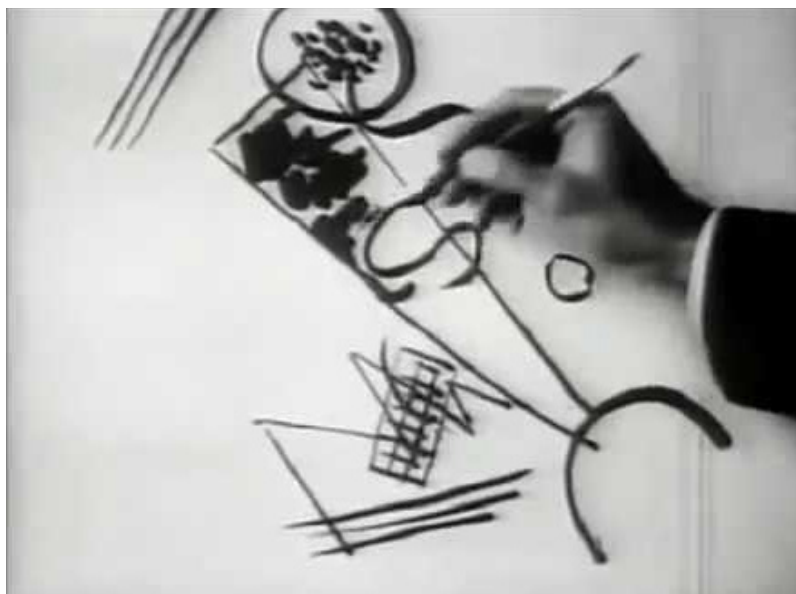


Fig.17. Kandinsky dibujando (1926).

O dicho de otro modo, si la obra plástica no representa ninguna imagen figurativa concreta, las asociaciones desaparecen, siendo sustituidas por las propias sensaciones, las cuales son reflejadas en la psicología humana como consecuencia de elementos como los colores, las líneas o las formas; entendidas éstas como herramientas para la expresión del contenido interno de la obra.

La forma es siempre temporal, es decir, relativa, por que no es más que un medio hoy necesario, por el que se produce, por el que suena la manifestación del hoy.

El sonido es, pues, el alma de la forma, esa forma que solo cobra vidas a través del sonido y que actúa desde dentro hacia fuera.

La forma es la expresión externa del contenido interno.

En consecuencia, no hay que divinizar la forma. No hay que luchar por ella más de lo estrictamente necesario para que sirva de medio de expresión al sonido interno; ni buscar la salvación de una forma determinada.

[...]

Mientras el contemplador (ya no es un lector) considere la línea en el lienzo como recurso delimitador de un objeto, estará sujeto a la impresión de la finalidad práctica. Mas en cuanto se diga a si mismo que el objeto práctico normalmente ha desempeñado en los cuadros un papel arbitrario y no puramente pictórico y que la línea sí ha tenido a veces un significado exclusivamente pictórico, entonces el alma del contemplador estará madura para sentir el puro sonido interno de dicha línea.⁹

Acerca de tales ideas reflexionó también la pintora expresionista Marianne von Werefkin, perteneciente al grupo Der Blaue Reiter y amiga de Kandinsky; quien una década antes de que éste último publicara *De Lo espiritual en el arte*, escribió *Lettres à un inconnu (Cartas a un desconocido)*, tratando igualmente temas relativos a la obra de arte como materialización de sentimientos invisibles.¹⁰

9 "Über die Formfrage" se publicó en 1912 en la revista Der Blaue Reiter (El Jinete Azul), editada por Kandinsky y Franz Marc a través de la editorial R.Piper & Co; Múnich. (Kandinsky, 2002, p.21 y p.30)

10 El arte es una filosofía, es una apreciación de la vida, un comentario sobre la vida. Si el arte fuera simplemente la creación de imágenes, obras musicales o poemas, el arte sería una ocupación insustancial, justificable sólo en algunos casos. Pero el arte es uno de los fuegos que ilumina la vida.

[...]

En el momento en que el color se convierte en el principal objeto de la observación, la noción exacta y real de forma desaparece. Los planos coloreados que se yuxtaponen ejercen una influencia mutua sobre sus diferentes valores. Se anulan, se extienden o desaparecen en los otros de acuerdo con las leyes del maridaje de colores.

(Extractos de la Tesis doctoral de la Dra. Nuría Rodríguez Calatayud, "Archivo y memoria femenina. Los textos de la mujer artista durante las primeras vanguardias (1900-1945)", 2007, p.237 y p.242) [recurso en línea] Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/1954?show=full>.

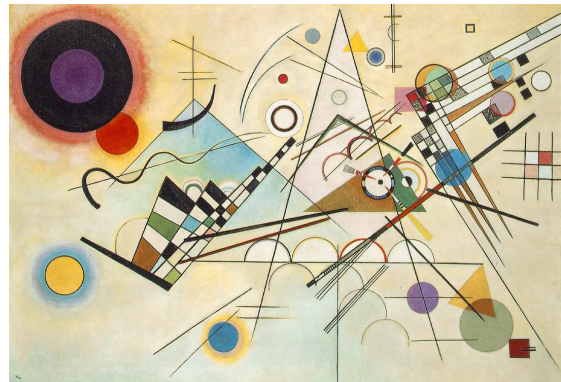
Retomando la icónica obra de Kandinsky *De lo espiritual en el arte*, resultan interesantes las investigaciones que el artista propone respecto al color, en el cual hace referencia a las experimentales propuestas musicales de Schönberg, Debussy o Scriabin, rompiendo así mismo con las barreras entre el color y la música a través del uso de la semántica.

Kandinsky utilizó el término “composición” como nomenclatura en muchas de sus obras, ya que con ellas pretendía transmitir sensaciones tal y como la música lo hacía, así mismo hace referencia a la calidad acústica o la armonía como términos referentes a la pintura.¹¹

Unas referencias a la música constantes que se convierten pues en rasgo definitorio de su pensamiento, en el que trataba de aunar sonidos, colores y sensaciones, a través de representaciones simultáneas de pintura, música y danza, que llevó a cabo durante su época como miembro del grupo expresionista Der Blaue Reiter (El Jinete Azul).

En definitiva, el objetivo de Kandinsky fue la equivalencia entre música e imagen, tratando de evocar el sonido a través del color y plasmar lo sonoro en un medio gráfico, con el objeto de poder traspasar lo concreto y llegar al mundo espiritual, el mundo de las sensaciones.

Un viaje hacia el arte abstracto a partir de la concreción del mensaje, de la síntesis figurativa lograda a partir del uso de los elementos básicos de la imagen, ésto es el color, la línea y el plano.



De arriba a abajo.
Fig. 18. *Composition 8* (Kandinsky, 1923).
Fig. 19. *Composition VII* (Kandinsky, 1913).

11 Las pinturas tituladas *Composición IV* (1911), *Composición V* (1911), *Composición VI* (1913), *Composición VII* (1913), *Composición VIII* (1923), *Composición IX* (1924), *Composición X* (1939) son algunos ejemplos de ello.

2.3. Arte sonoro

Como bien hemos podido comprobar en apartados anteriores, existe una correlación entre arte y música plasmada en unas manifestaciones artísticas que inevitablemente nos conducen a pensar en el término de arte sonoro; al cual consideramos oportuno referirnos a continuación.

El arte sonoro o *sound art*, que en Alemania se bautizaría bajo el nombre de *Klangkunst*, surgió junto al nacimiento de la Sound Art Foundation de William Hellerman, que organizaría la exposición Sound/Art en el Sculpture Centre de Nueva York en 1983.

A pesar de que ya existieron otras muestras que comenzaban a relacionar el sonido con el arte, a través de las propuestas de fluxus, el cine experimental o los trabajos de John Cage; fue en la citada Sound/Art cuando se utilizó por vez primera tal apelativo como lo conocemos en la actualidad.

Un arte sonoro cuya popularidad incrementó en la década de los años noventa; hecho debido en parte a los avances tecnológicos relacionados con la multimedia que quedaría reflejado por ejemplo en la creación del festival Sonambiente en Berlín en el año 1996. Tras esta breve introducción nos cuestionamos ¿qué entenderíamos exactamente por arte sonoro?.

Y es que a lo largo de la historia ha resultado tratarse de una incógnita compleja de resolver o por lo menos polémica debido a su ambigüedad, ya que tratando de definir el término de arte sonoro, estaríamos limitándolo a ciertos parámetros tradicionales de las bellas artes, cuando por el contrario se trata de un concepto que no pretende sino traspasarlos y crear interferencias entre ellos.



Debemos recordar que el arte sonoro surge como una necesidad de definir todo lo que girando en torno al sonido, iría más allá del concepto de la música. Pudiendo éstas obras componerse a partir de piezas musicales o recurrir a la idea del sonido desde un punto de vista meramente conceptual.

Es por ello por lo que tal arte supone un punto de encuentro de creativos de diversos ámbitos artísticos que recurren al sonido como medio principal de expresión para la creación de sus obras; las cuales por lo tanto constan de un carácter multisensorial.

En referencia a la diversidad de formatos artísticos que puede adquirir el arte sonoro, el compositor y artista Manuel Rocha afirma *“La mayor parte de las obras son de carácter intermedia, es decir, utilizan distintos lenguajes artísticos que se entrecruzan e interactúan dándole una dimensión temporal a la experiencia plástica (en el caso de obras sonoro-visuales)”*.

Una dimensión temporal, propia también del concepto de música, que en el caso de la pieza artística contaría además con una expansión espacial con la que marcar las pautas de la experiencia por parte del espectador.

One Million Years (1969) del artista japonés On Kawara ejemplificaría a la perfección este concepto de pieza sonora conceptual; mostrando las conexiones existentes entre la naturaleza del tiempo y su relación con el espacio.



De derecha a izquierda.

Fig. 20. *Singing Ringing Tree* (Tonkin y Liu, 2006).

Fig. 21. *One Million Years* (Kawara, 1969).

Por otra parte cabe señalar que la interdisciplinaridad del arte sonoro también queda reflejada en su interna categorización en la cual se podría incluir la escultura sonora, la poesía sonora, el radio arte, el *spoken word*, la música experimental o incluso ciertas formas de arte conceptual, instalación o performance .

Tipologías a las cuales los artistas sonoros Rocha y Berenguer sumarían el paisaje sonoro, la psicoacústica o la improvisación.

Consideramos especialmente interesante, teniendo en cuenta nuestro ámbito de estudio, el término de “escultura sonora”, adscrito al pionero músico futurista Luigi Russolo¹² a partir de sus inventos conocidos como los *Intona rumori* (Entona ruidos), a los cuales siguieron una amplia variedad de esculturas u objetos sonoros creados por músicos y artistas como Max Neuhaus, Wolf Vostell, Laurie Anderson, Nam June Paik, Alvin Lucier, Terry Fox o Maurizio Nannucci, entre otros.

12 Luigi Russolo escribió su histórico manifiesto *L'arte dei rumori* en 1913, donde se cuestionaba la división clásica de los fenómenos acústicos entre ruido y sonido; lo cual supondría una influencia clave para el desarrollo de la música concreta.

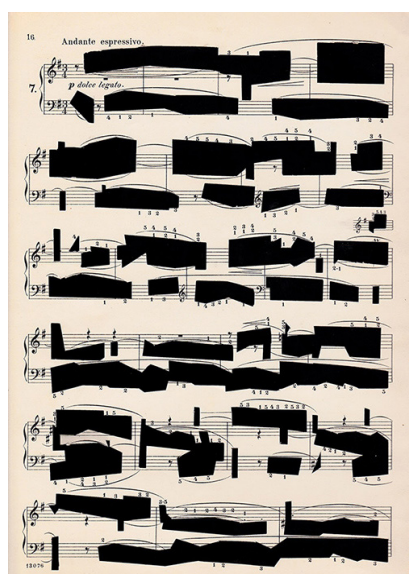
13 (Furlong, 1994, p.36).

Suponemos que en primer término podríamos calificar como una escultura sonora aquella escultura que emita sonido; lo cual inevitablemente nos conduciría a pensar en los instrumentos musicales ¿acaso podríamos entenderlos como esculturas sonoras? y continuando con tal interrogante ¿ocurriría lo mismo con el disco?.

Las obras de Marcel Duchamp adscritas al *ready made*, se tratan en efecto de objetos a los que bastaría con re-contextualizar para convertir en pieza artística.

Tal premisa nos lleva a plantearnos la naturaleza artística del disco gramofónico, el cual en suma consta de una gráfica que le acompaña en su cubierta.

Una obra plástica como envoltorio de una pieza musical física ¿bastaría su re-contextualización para convertirla en un ejemplar de arte sonoro?



Una hipótesis a la que podríamos otorgar sentido si entendemos por arte sonoro toda manifestación artística que recurra al sonido como herramienta expresiva para su desarrollo.

Y es que, llegados a este punto, de lo que no cabe duda es que el arte sonoro se nos presenta como una muestra de expresión contemporáneo, en el cual el sonido se despoja de su criterio y funcionalidad puramente musicales para pasar a convertirse en una obra artística; y el etiquetarla o no bajo el nombre de “arte sonoro”, tal y como hemos podido comprobar, ya pasaría al plano de los criterios propios del artista o del espectador.

“El sonido nunca se ha convertido en una área discreta y distintiva de la práctica artística al igual que otras manifestaciones y actividades que si lo fueron en los años sesenta y setenta.

Nunca hubo un grupo de artistas identificable que trabajara exclusivamente con el sonido (a pesar de que fue usado consistentemente por ellos a través del siglo XX), de manera que no podemos aceptar un campo de práctica artística etiquetada como ‘arte sonoro’ así como uno podría estar de acuerdo con categorías como las de Arte POP, Arte Minimal, Arte Paisaje, Arte del cuerpo, Video Arte, etc. Otro factor es la diversidad de funciones y roles que el sonido ha ocupado dentro del trabajo de varios artistas.

*Este fracaso del sonido por intentar construir una categoría distintiva en sí misma, se ha convertido de hecho en una ventaja, dado que las categorías al final se vuelven restrictivas y que el trabajo circunscrito se marginaliza. Entonces, a pesar de la frecuencia con que el sonido se ha utilizado dentro de los trabajos de varios artistas, sigue estando remarcablemente libre de asociaciones a priori, y no depende de precedentes históricos o del peso de la tradición. El sonido ha proveído incluso un ingrediente y una estrategia adicionales para el artista, el potencial de dirigirse e informar a los sentidos que no son visuales”.*¹³



De derecha a izquierda.

Fig. 22. *Zona Vacía* (Rocha, 2014).

Fig. 23. *Endogen Depression, Concrete TV* (Wolf Vostell, 1980).



2.4. El sonido en el arte de vanguardia

2.4.1. Introducción al concepto de vanguardia

Entendemos por vanguardias aquellas nuevas formas artísticas que surgieron en la primera mitad del siglo XX, a modo de respuesta transformadora del arte tradicional; dando lugar a un renovado lenguaje artístico y proponiendo nuevos formatos y metodologías a partir de la experimentación.

Nacieron las vanguardias como consecuencia de un malestar social ya originado en el siglo XIX y acentuado como consecuencia de una serie de acontecimientos históricos tanto políticos como sociales que causaron un impacto directo en tal ansia transformista frente al orden establecido.

La constitución de la segunda y la tercera República Francesa (1848-1871) y el origen de la Primera Guerra Mundial (1914 - 1918) que generaron un importante activismo social, así como la ruptura de paradigmas que supusieron la Teoría de la Relatividad de Albert Einstein o la Interpretación de los sueños de Sigmund Freud que ya predecían las claves de la sociedad futura; darían lugar igualmente a una oportuna transformación artística, marcada por un carácter inconformista y revolucionario.

14 Los Salones de París fueron exposiciones de arte organizados por la Academia de Bellas Artes de París, celebrados en la capital francesa desde 1725, y convertidos a finales del siglo XIX en los eventos artísticos más importantes a nivel mundial.

15 El Salon des Refusés (Salón de los Rechazados) consistió en exposiciones de las obras rechazadas por el jurado de los Salones de París. Cabe señalar que el término se utiliza habitualmente para hacer referencia en concreto al Salon des Refusés de 1863.

Paralelamente a tales turbulencias político-sociales, se desarrollaron además unas elitistas exhibiciones anuales de carácter tradicionalista, conocidas como los Salones de París.¹⁴

Los cuales dieron paso al crítico Salon des Refusés,¹⁵ cuya pretensión se basó en otorgar visibilidad a un arte libre y renovado en contraposición a los estándares artísticos tradicionales.

Surgieron a su vez numerosos movimientos vanguardistas que tomaron el *Manifiesto Comunista* de 1848, como inspiración para la creación de manifiestos propios, en los que recoger los ideales de aquellos novedosos movimientos artísticos.

Unos movimientos entre los que podemos identificar dos vías de desarrollo: las basadas en la razón (entre las cuales encontraríamos el neoplasticismo, el cubismo y por supuesto el racionalismo) y las desarrolladas a partir de la expresión, tales como el expresionismo, el surrealismo o el dadaísmo. Tratándose éste último, junto al futurismo de uno de los movimientos más representativos del anteriormente estudiado arte sonoro; como también lo sería en gran medida el surrealismo, el orfismo y el expresionismo abstracto.

Se desarrollarían pues numerosas muestras de arte multidisciplinar, en ocasiones entendidas incluso como experimentos sinestésicos, a través de los cual trabajar conceptos relativos a la unión de las diversas tipologías y medios artísticos; lo cual daría lugar también a numerosos escritos y reflexiones al respecto.

Así, además del anteriormente citado Wasily Kandinsky y su icónica obra *De lo espiritual en el arte* (1911); existieron otros *Correspondencias* (1857) de Charles Baudelaire o el poema sinestésico *Vocales* (1873) de Arthur Rimbaud.

“Sería realmente asombroso que los sonidos no pudieran sugerir colores, que los colores no pudieran dar sensación de melodías y que los sonidos y los colores no pudieran provocar pensamientos”.

Charles Baudelaire.

Reflexiones tanto teóricas como prácticas que quedarían plasmadas también a través de muestras como *Prometheus: Le poème du feu* (1910); en la cual el artista Alexandre Nikolajewitsch Schriabin (1871-1915) creó una partitura para luces, en la que asociar notas a colores; o el trabajo del compositor suizo Charles Blanc-Gatti, quien junto al teórico Arne Hosek, presentó en París *Artistes Musicalistes* la “orquesta cromofónica”(1932); una serie de fotos abstractas musicales que daría también lugar a la publicación de su libro *Sobre las notas y los colores*.

Y es que como veremos a continuación fueron numerosas las obras que en tales corrientes artísticas se desarrollaron a partir de la conjunción entre arte y sonido; música visual a partir de materiales diversos que se convertiría en “*la extensión visual de las notas. Cuando el sonido y la imagen trabajan juntos, los medios trascienden a un nuevo tercer medio*” .¹⁶

Podríamos pues concluir señalando que las vanguardias artísticas supusieron una auténtica revolución plástica, que propusieron al espectador nuevas formas de entender el arte que replantearían la tradición figurativa; suponiendo a su vez un punto de inflexión clave para el desarrollo del arte posterior.



Fig. 25. Nam June Paik escuchando música por la boca (1963).
16 (Weil, 1987, p.53).

2.4.2. El Futurismo: velocidad, industria y ruido

El movimiento futurista se trató sin duda de una de las vanguardias donde quedaría más evidenciado el anteriormente estudiado diálogo entre el arte y el sonido; convirtiéndose éste en un elemento imprescindible en las primeras manifestaciones artísticas futuristas.

A modo de breve contextualización, cabe señalar que el Futurismo surge en Italia como movimiento artístico y social a inicios del siglo XX, recogiendo sus ideales en un transgresor manifiesto publicado por Filippo Tommaso Marinetti en el periódico francés *Le Figaro*, en 1909.

El manifiesto futurista se presentó pues como crítica de aquellos valores tradicionales a los que nos referíamos en el apartado anterior.

Los futuristas identificaron un dramático estancamiento artístico, cuyo epicentro italiano heredado del arte clásico se había trasladado a las nuevas propuestas que llegaban desde París.

Ante tal retroceso, proponían la construcción de un arte nuevo, para el cual proclamarían incluso la destrucción de bibliotecas y academias tradicionales; entendidas éstas como símbolos de una sociedad y un arte dependiente de tiempo pasados.

El movimiento futurista en contraposición y repudio a la herencia de tal arte, quedaría representado a través de la exaltación de



Fig. 26. *La pintura de los sonidos, ruidos y olores* (Carrà, 1913).

la belleza de las máquinas, el desarrollo tecnológico o la velocidad de la acelerada vida moderna; entendidos éstos como una alegoría del progreso y una mirada al futuro.

Continuando con los pensamientos expuestos en el “Manifiesto futurista”, se crearon numerosos escritos y declaraciones adscritas también al nuevo movimiento artístico-social, y relativos a ámbitos concretos como la escultura, la pintura, la arquitectura o la música, en los cuales la introducción del sonido en el arte resultaría una constante.

En relación al arte plástico comenzarían a reflexionar acerca de las experiencias sinestésicas, el concepto de “pintura total” y la introducción del ruido como material artístico; tal y como podemos comprobar a través del *Manifiesto de los músicos futuristas* (1910) y el *Manifiesto de la música futurista* (1911) presentados por el músico Francesco Balilla Pratella, *El arte de los ruidos* de Russolo, *La Cromofonía y el color de los sonidos* de Prampolini o *La pintura de los sonidos, ruidos y olores* de Carrà,¹⁷ publicados éstos tres últimos en el año 1913.

Podríamos destacar como representación plástica de las citadas reflexiones, *Visiones simultáneas* (1911) de Umberto Boccioni o *Los ruidos del café nocturno* (1914) de Carrà; en las cuales los artistas quisieron plasmar gráficamente los ruidos cotidianos de la urbanita sociedad moderna.

“Nosotros los pintores futuristas declaramos que los sonidos, ruidos y olores en la expresión de las líneas, de los volúmenes y los colores en la arquitectura adoptan una forma de obra musical. Por tanto, nuestras pinturas también expresan el equivalente de los sonidos, ruidos y olores...”

Carlo Carrà, 1913.

¹⁷ Carlo Carrà proclamó en *Die Malerei der Töne, Gerauche und Gerüche* (1913): “Nosotros los pintores futuristas declaramos que los sonidos, ruidos y olores en la expresión de las líneas, de los volúmenes y los colores en la arquitectura adoptan una forma de obra musical. Por tanto, nuestras pinturas también expresan el equivalente de los sonidos, ruidos y olores...” (Body y Weibel, 1987, p.60).

Un interés por la representación gráfica del sonido, desarrollada también por artistas como Giacomo Balla o Gino Severini; que tal y como iremos estudiando a lo largo de la investigación, permanecerá vigente en la introducción de las artes plásticas en el producto musical.

Por otra parte las alusiones sonoras quedaron igualmente plasmadas en la poesía futurista; un ejemplo de ello lo encontraríamos en *La poesía pentagrammata* (1923) en la que Francesco Cangiullo configuró “poemas-partitura” a partir de la organización pentagramal de letras, a las cuales atribuyó el carácter propio de las notas musicales.

Se entendió pues tal poesía sonora como una materialización de lo inmaterial; paralelismo de aquella idea de “lo espiritual en el arte” a la que se refería Wassily Kandinsky.

Y es que el sonido en este caso quedaría plasmado en un formato tangible, tal y como ocurrió con el disco gramofónico; resultado de la dualidad conformada por una pieza sonora y una representación gráfica de la misma.

Resulta curioso comprobar cómo a pesar de que el primer *cover* ilustrado fue publicado a finales de los años treinta, existió tal interés por fusionar en un mismo packaging la grabación musical y otras creaciones artísticas diez años antes.

Cabe mencionar aquí el caso de Depero, quien en 1928 viajó a Nueva York, quedando atrapado por la ciudad, lo cual le llevó a trabajar en su libro de poemas visuales *New York Film Vissuto* y algunas grabaciones realizadas a partir de ruidos urbanos recogidos en la ciudad.



Fig. 27. Poemas visuales *New York Film Vissuto* (Depero, 1928).

La idea del proyecto fue acompañar tal escrito con dos discos que recogieran las grabaciones; no obstante, a pesar de que el proyecto jamás llegó a materializarse, podemos considerarlo como una intuición de lo que posteriormente encontraríamos en los discos ilustrados de Alex Steinweiss.

Por su parte, también en relación al sonido cotidiano, Luigi Russolo y Ugo Piatti, catalogaron los ruidos en seis tipologías:

1. Explosiones, truenos, estallidos y detonaciones
2. Estertores y silbidos
3. Susurros, murmullos y gorjeos
4. Rechinamientos y crujidos (ruidos producidos por frotación)
5. Percusión de metal, madera o piedras
6. Voces humanas o animales en cuanto a bramidos, lloro, risa o hipo

Para presentar a continuación sus famosos “entonarruidos”. Unos artilugios entendidos como símbolo de la industrialización y la modernidad, representados en formato de caja de madera, y con los que desarrollar y modular nuevos ruidos, así como ampliar el restrictivo abanico sonoro heredado de la música tradicional.

Tal y como acertadamente señalaría Javier Ariza Pomareta en su libro *Las imágenes del sonido (2a edición corregida): Una lectura pluri sensorial en el arte del siglo XX* (pág.24):

“Los futuristas son los primeros en escuchar el ruido a través de unos oídos renovados liberados de prejuicios estéticos”.

Lo cual el mismo Luigi Russolo expondría en su manifiesto afirmando lo siguiente:

“Hay que romper este círculo restringido de sonidos puros y conquistar la variedad infinita de los sonidos-ruidos”. ¹⁸

En definitiva, como hemos podido comprobar, en el marco del movimiento futurista fueron numerosos los escritos y reflexiones al respecto de la polisensorialidad y la correlación plástico-auditiva. Convirtiéndose en una corriente vanguardista de carácter global, cuyas ideas no únicamente serían reveladoras para movimientos artísticos, como el Dadaísmo, el Surrealismo o el Constructivismo; sino que además expondría ideas posteriormente consideradas en el arte contemporáneo actual y en el tratamiento artístico del formato discográfico.

¹⁸ Luigi Russolo, El arte de los ruidos (1913) [recurso en línea] Disponible en: https://www.monoskop.org/images/6/69/Russolo_Luigi_El_arte_de_los_ruidos_Manifiesto_Futurista.pdf

2.4.3. Dadaísmo

A diferencia de los futuristas quienes atribuían a los ruidos una conceptualidad artística, los artistas dadá por su parte se interesaron por la sonoridad, muy presente en sus propuestas tanto gráficas como poéticas.

Fue el dadaísmo una corriente cultural y plástica surgida a modo de cuestionamiento de las convenciones literarias y formas artística anteriores a la Primera Guerra Mundial.

Gestado en 1916 en el Cabaret Voltaire de Zúrich, el término “dadá” surgió en el momento en que Tristan Tzara tomó un diccionario y señalando al azar dio con la palabra francesa dadá (caballo de juguete).

Tal palabra fue instantáneamente adoptada por el grupo de creativos, en concordancia con sus valores basados en la espontaneidad y el azar. Un término cuyo significado resultaba irrelevante y ejemplificaba aquella anteposición de lo absurdo frente a lo racional y convencional.¹⁹

Constatamos igualmente con el término el interés por el juego, la libre expresión y el sonido, en este caso dado por la musicalidad de la palabra.

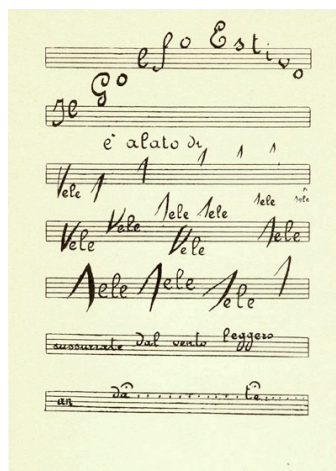


Fig. 28. *La poesía pentagrammata* (Cangiallo, 1923).

¹⁹ “Dada no significa nada. Si alguien lo considera inútil, si alguien no quiere perder tiempo por una palabra que no significa nada...El primer pensamiento que se agita en estas cabezas es de orden bacteriológico... hallar su origen etimológico, histórico o psicológico por lo menos [...] No es posible construir la sensibilidad sobre una palabra. Todo sistema converge hacia una aburrida perfección, estancada idea de una ciénaga dorada, relativo producto humano”.

Primer Manifiesto Dada (1918) Escrito por Tristan Tzara y publicado en 1918 en el número 3 de la revista DADA de Zurich. [recurso online] Disponible en: https://portal.uah.es/portal/page/portal/universidad_mayores/descarga_material_docente/material_monograficos/documentos/primer_manifiesto_dada.pdf

Retomando el origen del movimiento en cuestión, cabe señalar la publicación del *Manifiesto dadaísta* en 1918; creado por el poeta de origen rumano Tristan Tzara y el pintor francés Francis Picabia; y es que cabe señalar que el dadaísmo tuvo una pronta divulgación a través de revistas que lograrían cautivar el interés de artistas vanguardistas procedentes principalmente de Francia, Alemania y Estados Unidos, quienes tomarían las ideas nihilistas y transformadoras del transgresor movimiento.

Al igual que el resto de vanguardias artísticas, contó el dadaísmo con propuestas desarrolladas en ámbitos creativos diversos, entre los cuales destacó la pintura, la escultura, la poesía y la música. Siendo ésta última a menudo representada a través de los actos y acciones organizados por los artistas Dadá; puntos de encuentro en los que aunar letras, palabras y sonidos, que darían lugar a conceptos absurdos y azarosos basados en la libertad del individuo.

Y es que en sus diferentes formatos y procesos creativos encontramos como punto en común un carácter provocador y burlesco frente a la belleza eterna a la que hacía referencia el arte burgués.

Propuestas que giran en torno a la imperfección, la provocación, la contradicción, la ironía, el rechazo del positivismo y el pensamiento racional, la negación y el cuestionamiento del arte y cualquier forma artística, incluido el propio dadaísmo; proponiendo incluso el término de anti-arte.

En tal contexto no resulta sorprendente la fusión de procesos creativos y la utilización de materiales arbitrarios, entre los cuales destacarían el collage y los materiales encontrados (en francés *objet trouvé*; en inglés, *found art* o *ready-made*) Un formato convertido en habitual en el legado de Marcel Duchamp y otros artistas dadá, entre los que curiosamente y en relación a nuestro ámbito de estudio, cabría mencionar a Man Ray; quien en 1923 presentó la obra *Objet à détruire*.

**“Libertad: DADA, DADA, DADA,
aullido de colores encrespados,
encuentro de todos los contrarios y de todas las
contradicciones, de todo motivo grotesco,
de toda incoherencia: LA VIDA”.**

Tristan Tzara, 1918.
(Primer Manifiesto Dada publicado en 1918
en el número 3 de la revista DADA de Zurich).

Se trató ésta de una inspiradora pieza en la que la música volvió a ponerse en contacto con el objeto artístico, escultórico en éste caso.

Man Ray tomó un metrónomo en cuyo péndulo colocó una fotografía con el ojo de su ex-pareja Lee Miller; acompañado por un texto en el que señaló lo siguiente:

“Coloca en el péndulo de un metrónomo el ojo de la persona amada a la que ya no volverás a ver. Pon en marcha el metrónomo hasta el límite de tu resistencia.

Con un martillo, intenta destruirlo de un solo golpe”.

La obra a través de la repetitiva temporalidad marcada por el sonido del artefacto, se presentaba como referencia al poder hipnótico y consecuentemente destructivo del amor, a partir de la re-contextualización de un objeto musical convertido en pieza artística.

El reciclaje de materiales, el collage tanto plástico como conceptual y la fusión artístico-musical, resultó igual un elemento característico de la obra del artista alemán Kurt Schwitters; quien además intervendría en conciertos de poesía fonética junto a artistas como Hans Arp, Raoul Hausmann o Hannah Höch.

Schwitters, tras ser expulsado de la corriente dadaísta, debido a su posicionamiento apolítico considerado como burgués por sus compañeros, creó su propio movimiento conocido como Dadá Hannover, dando origen al arte Merz, que se difundiría principalmente a través de una revista homónima.



Fig. 29. *Objet à détruire* (Ray, 1923).

Interesado igualmente por la materialización de la música y su representación en el mundo tangible a través del arte, Schwitters no propuso una vinculación entre sonidos y colores o formas específicas tal y como lo haría Kandinsky, sino que más bien ofreció una amplia visión del arte sonoro relacionada con el anteriormente comentado vínculo entre la espacialidad y la temporalidad.

El artista identificaba la carencia de espacio en la música, en contraposición al espacio pictórico.

En relación a nuestra investigación observamos cómo en efecto el producto musical cuenta con un espacio físico para la creación artística ¿podríamos relacionar pues el disco gramofónico el concepto de “obra total”?

Al igual que diversos artistas vanguardistas se referirían al término “pintura total”; el movimiento Merz lo haría también en relación de nuevo a la polisensorialidad de la pieza artística y su libertad tanto plástico como metodológica, la cual únicamente surgiría a partir de una renovación de las premisas tradicionales del arte. Ideas que bien podríamos relacionar con la aceptación de la pérdida del “mundo verdadero” a la que se refería Nietzsche; a partir de la cual rechazar el mundo inteligible propio del platonismo, para poder a partir de un nuevo estado neutral construir algo nuevo que pueda tener validez.

Retomando las características sonoras en relación al arte de vanguardia, cabría hacer mención del polifacético John Cage; uno de los fundadores del movimiento neo-dadá en 1952, junto al pintor Robert Rauschenberg y el bailarín y coreógrafo Merce Cunningham.

Músico, artista, poeta y teórico, Cage logró convertirse en uno de los compositores más influyentes del siglo XX, gracias a obras como 4'33" (1952), con la que demostraría que incluso el silencio es audible; así como a través de sus teorías artístico-musicales basadas en la música aleatoria que comenzaría a componer en el año 1951.

“En la música es el sonido lo que se desplaza, el oído permanece inmóvil; en la pintura la superficie permanece inmóvil y el ojo se desplaza”.

Kurt Schwitters.
(Schwitters, 1995, p.246).

4'33"
for any instrument or combination of instruments

John Cage

I

60♩ ← →
3/4

16

32

II

60♩ ← →
3/4

16



De derecha a izquierda.

Fig. 30. *4'33"* (John Cage, 1952).

Fig. 31. Cage preparando un piano (1947).

Fig. 32. Brown, Steve Paxton y Merce Cunningham vestidos con diseños de Robert Rauschenberg para Cunningham's *Aeon* (1961).

“Ruido. Cuando lo ignoramos nos molesta. Cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante”.

John Cage.

“En este mundo, la música, es sagrada y reservada para los instrumentos de los siglos XVIII y XIX, podemos sustituirla por un término más significativo: la organización del sonido”.

John Cage.

Mostrando además de numerosos estudios relacionados con el ruido, al que ya se referían los artistas futuristas, y el azar de los procesos creativos, John Cage continuaría también con la búsqueda de la “obra abierta”²⁰; involucrando al espectador en el tiempo y espacio de la pieza artística y postulándose a favor de una simultaneidad tanto técnica como procesual que le convirtió en unos los precursores del *happening*.

Un método surgido a partir de una combinación artística en un contexto común, como sería el caso de una pieza sonora dispuesta junto a acciones teatrales, danza, poesía o el desarrollo en directo de obras plásticas.

Y es que tal y como hemos podido comprobar los movimientos dadaístas no únicamente lograron su objetivo rupturista frente a los convencionalismos artísticos tradicionales, sino que además supusieron el inicio de una libertad creativa en la que el arte y la música encontrarían nuevas vías de desarrollo creativo y puntos en común para su confluencia.

20 Umberto Eco publicó en 1962 *Opera aperta (Obra abierta)*, un libro en el que reflexionaría acerca de la obra de arte; basándose en la idea de que el arte debe reflejar el momento y contexto histórico en el que nace. Surgiría así el concepto de “obra abierta”, entendida ésta como una propuesta estética fruto de una nueva dialéctica entre obra e intérprete.

Roland Barthes, por su parte, proponía que la obra debe ser siempre abierta para que no muera; ideas que vincularía también con la crisis de la autoría a la que se refirió en su ensayo “La muerte del autor” en 1967.

2.4.4. Fluxus

Pasaremos a continuación a estudiar el movimiento fluxus, desarrollado entorno a la experimentación musical, la interdisciplinaridad y la idea de la libre experiencia artística llevada a su máxima expresión.

Un movimiento cultural en el que la música contó con un papel primordial, dando lugar a nuevas formas de hacer y entender el arte y presentando nuevos paradigmas que cambiarían para siempre el rumbo de la música y su rol artístico.

Fluxus (término cuya etimología latina hace alusión a “flujo”) surgió en 1962 a partir de la idea de George Maciunas por dejar fluir y confluir en un mismo movimiento artístico ámbitos creativos diversos, tanto plásticos, como literarios, musicales o performativos. Según Maciunas, fluxus era al fin y al cabo “una fusión de Spike Jones, vaudeville, gags, juegos infantiles y Duchamp”.

Entendiéndose igualmente como un modo de unificar los conceptos de vida y arte y acercarse al anteriormente citado “arte total”, a través de la consideración del individuo como una obra de arte en sí misma y la consecuente consideración del mundo como una obra de arte global y total; o dicho de otro modo: todo el mundo es artista por que el arte es de todos. El arte es todo.

Unas rotundas y controvertidas ideas a nivel sociológico que darían paso a una revolución creativa, cuyo periodo más activo se ubicó entre los años sesenta y setenta en Europa, Estados Unidos y Japón.



Fig. 33. *Piano Piece for David Tudor #1* (La Monte Young, 1960).

“Antes que todo un estado del espíritu, un modo de vida impregnado de una soberbia libertad de pensar, de expresar y de elegir. De cierta manera fluxus nunca existió, no sabemos cuándo nació, luego no hay razón para que termine”.

Robert Filliou.

“Fluxus purga el mundo de la locura burguesa, de la cultura intelectual, profesional y comercializada. Purga el mundo del arte muerto, de imitación, del arte artificial”.

George Maciunas.

En contraposición a sus corrientes artísticas coetáneas, como lo fue el pop art o el neo-realismo; fluxus heredó numerosos valores previamente desarrollados por el movimiento dadaísta y el neo-dadá, como por ejemplo la valoración del azar y la libre experimentación, el carácter rebelde y lúdico o el rechazo del tradicional arte burgués.

No obstante podríamos señalar como una de sus mayores influencias, el legado de John Cage, tanto conceptual, como metodológico y relativo a la experiencia musical y la descodificando y re-contextualización del sonido.

Los artistas fluxus incorporaron el disco en sus obras, convirtiéndolo en un instrumento musical con el que crear músicas nuevas e inesperadas.²¹

Y al igual que Cage, comenzarían a experimentar con la idea de *happening* y la performance o arte de acción. Además de la introducción de cualquier sonido audible, entendido éste no únicamente como un material más sino como una forma de arte en sí misma, representada en cualquier lugar, cualquier momento y cualquier individuo; lo cual daría origen a la idea de plasticidad del ruido de Joseph Beuys, quien refiriéndose a tal concepto absolutista del arte, proclamó “Yo soy un emisor, yo irradio” (sonido).

²¹ Dick Higgins realizó *In Memoriam* (1961) mediante la superposición de loops creados a partir de un disco de música de baile del siglo XVI. La música puede oírse, simultáneamente, a distintas velocidades, así como en sentido inverso, además de un sentido normal. En Praga, hacia 1963, Milan Knizak comenzó a modificar la velocidad de los discos, a rayarlos, agujerearlos, romperlos, quemarlos o pintarlos, a unir fragmentos de diferentes discos, etc.



Fig. 34. Variaciones para contrabajo representado durante Kleinen Sommerfest en la Galerie Parnass, Wuppertail (9 de junio de 1962).

También el reciclaje de materiales del que ya hicieron uso los dadaístas, sería representado aquí a través de la construcción de instrumentos a partir de aparatos domésticos; una práctica a la que recurriría el artista Dick Higgins, en búsqueda de nuevos sonidos. Retomando la idea de que cada individuo se trata de una propia obra de arte, por lo que su propia vida cotidiana puede considerarse una pieza artística en sí misma.

Resulta igualmente interesante la utilización de partituras, que bien nos evoca a la idea de los “poemas-partitura” del futurista Francesco Cangiullo.

En el caso de Fluxus su discurso se basó en el entendimiento de la partitura como un medio tangible, entendiéndose éstas como obras plásticas que pueden ser realizadas una y otra vez, por un nuevo artista que no sea su propio creador. Otro ejemplo del infinito y democrático concepto de arte y artista al que nos referíamos anteriormente.

Cabe igualmente señalar como punto clave en el desarrollo musical y artístico de fluxus, el Festival Internacional Fluxus de Música Contemporánea, celebrado en Wiesbaden (Alemania) en 1962; el cual gracias a sus conciertos, performances y espacios de creación, supuso un punto de encuentro e intercambio de ideas para todo tipo de creativos experimentales.

“La musicalidad implica que la misma obra puede realizarse varias veces, y en cada fase puede ser la misma obra, incluso si se trata de una realización diferente”.

Ken Friedman.

En tal contexto se gestaría también la música visual, desarrollada por La Monte Young entre otros, y la música ambiental, heredada esta última del compositor Erik Satie; quien ya en 1917 había comenzado a experimentar con su *Musique d'ameublement*.²¹

También se comienza a utilizar el término de música conceptual; en la cual la temporalidad permanece sin contar necesariamente con el sonido.

Un ejemplo de ello fue *4'33"* de John Cage (1952), representada ese mismo año por David Tudor en Woodstock (Nueva York).

Una composición, considerada como el comienzo de la música *noise*, que consistía en que el músico se sentaba frente al piano, cerraba la tapa del teclado y permanecía inmóvil y en silencio durante 4 minutos y 33 segundos. Siendo el objetivo de la pieza la representación del silencio y su sonoridad. Idea a la que se sumaría Robert Filliou proponiendo concebir la vida entera como música.

Se trataron pues de acciones en las que no únicamente se buscó la interacción con el espectador, sino además con el propio objeto, logrando así una experiencia artística total.

²¹ La *Musique d'ameublement* (música de mobiliario) es básicamente industrial. La costumbre, el uso, es hacer música en ocasiones en las que la música no tiene nada que hacer... Queremos establecer una música que satisfaga las "necesidades útiles".

El arte no entra en estas necesidades.

Tal y como hemos avanzado con anterioridad, instrumentos de todo tipo cobraron protagonismo, obteniendo un valor escultórico y convirtiéndose en una obra artística con la que poder emitir sonido, desarrollar performances e interactuar.

Un ejemplo de ello lo encontraríamos en “Piano Piece for David Tudor #1”, donde se presenta en una partitura una serie de instrucciones a llevar a cabo para alimentar a un piano.

“Lleve una bala de heno y un cubo con agua al escenario, con lo cual ha de comer y beber el piano. El intérprete podría luego dar de comer al piano o abandonar la escena para comer él mismo. En la decisión por lo primero la pieza termina cuando se le haya dado de comer al piano; en la decisión por lo segundo termina cuando el piano come o no se decide por ello.”

La Monte Young, “Piano Piece for David Tudor #1”, 1960.

Otra práctica relacionada con la interacción del artista y el instrumento, sería “Pieza para guitarra”; la cual se desarrolló en el Festival of Misfits celebrado en Londres en 1962.

“Llevando un casco plateado y reluciente y con su guitarra en ristre, listo para tocar, Robin esperó unos momentos antes de aporrearla contra el escenario y contra el público, a lo largo del pasillo y por los escalones hasta salir a la calle. El efecto fue dramático, los espectadores se levantaron y le siguieron mientras corría por la calle dándole frenéticos golpes a la casi desintegrada guitarra. El cielo nocturno estaba lleno de relámpagos, era el mismo día en que todo el mundo estaba acongojado por el punto crucial de tensión nuclear entre Kennedy y Kruschev durante la crisis de Cuba”.

**“Siempre estamos
oyendo algo”.**

George Brecht.

Tratándose este *happening* de una clara muestra de la actitud gamberra y libre a la que nos referíamos con anterioridad; una actitud punk abanderada por el “todo vale” que serviría además de inspiración para formaciones musicales como The Who, que comenzaron entonces a trasladar aquel maltrato y destrucción de instrumentos a sus propios conciertos.

La idea de construir destruyendo y la recurrencia a instrumentos musicales convencionales como símbolo de la música tradicional, quedaría igualmente reflejada en la acción realizada por Benjamin Patterson, George Maciunas, Wolf Vostell, Dick Higgins y Emmett Williams, en la cual los artistas, equipados con una sierra, aparecían destruyendo un piano de cola, interpretando una partitura de Philip Corner.

Como podemos comprobar, fueron controvertidas y variadas las piezas propuestas por Fluxus; donde partiendo de una amplia gama de recursos creativos y la utilización experimental de los diferentes formatos, sonidos e instrumentos, los artistas propusieron nuevas acciones que romperían con los convencionalismos de la experiencia, proponiendo nuevas visiones relativas al arte y a su relación con el objeto musical.



Fig. 35. Benjamin Patterson, George Maciunas, Wolf Vostell, Dick Higgins y Emmett Williams representando Actividades de Piano durante Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik en Hörsaal des Städtischen Museums, Wiesbaden (1 de septiembre de 1962).

2.4.5. Expresionismo abstracto

El expresionismo Abstracto, originado en la década de 1940 en Estados Unidos, se trató junto al Futurismo de uno de los movimientos vanguardistas en los que la música estuvo más presente en el ámbito pictórico.

El término fue acuñado por el escritor y crítico de arte Robert Coates en 1946 y definió a una corriente heterogénea de artistas interesados en la abstracción plástica en torno a la materia y al arte gestual entendido éste como una nueva herramienta comunicativa.

El expresionismo abstracto rechazaba pues la figuración, otorgando un mayor valor a la espontaneidad, el automatismo psíquico basado en la liberación del inconsciente propio del arte surrealista; y el azar metodológico al que recurrieron ya los artistas dadá, como hemos comentado con anterioridad.

Así mismo, tal y como iremos comprobando a lo largo de este apartado, la música se convertiría en un elemento imprescindible en el proceso creativo de los artistas adscritos a tal movimiento; el cual serviría como fuente de inspiración para numerosos artistas y se desarrollaría principalmente a partir del *action painting* y el *colour field painting*.

Tratándose éstas de unas técnicas basadas en la gestualidad del artista, el dinamismo, el movimiento y el afán por mantener viva la obra de arte. Dónde bien podríamos destacar el legado de William



Fig. 36. Jackson Pollock trabajando (1945).

de Kooning, Franz Kline, Robert Motherwell y Jackson Pollock; considerado el mayor exponente del *action painting*, así como el precursor del *dripping* o goteo, técnica basada en la disposición aleatoria del color sobre el lienzo a partir de salpicaduras de pintura.

En relación al papel desempeñado por la música en las obras pictóricas del expresionismo abstracto, consideramos relevante referirnos nuevamente a la obra de Jackson Pollock; un gran aficionado al jazz, para quien la música resultaba una herramienta imprescindible en su proceso creativo; tal y como afirmaría su pareja la también artista Lee Krasner.

Y es que Pollock, como él mismo también admitiría en más de una ocasión, se encontraba fascinado ante la libertad del jazz, aquella enérgica improvisación rítmica que él mismo pretendió exitosamente trasladar a sus pinturas y convertirlas así en auténticas sinfonías visuales.

“Las salpicaduras y la furia de sus pinturas son emocionales más que formales, y como el mejor jazz uno siente que gran parte de ella es el resultado de una improvisación más que de una pintura consciente. Sin embargo, a pesar de su furia de movimiento, su color cálido y su complicada complejidad de líneas, su pintura se mantiene unida. Hay un gran movimiento giratorio que organiza el lienzo”.

Alfred Frankenstein.

(“*San Francisco Chronicle*”, 12 de agosto de 1945 (Leja, 1993, p.18)).

“Él tenía su propia cosa con el jazz. A veces escuchaba jazz de Nueva Orleans cuatro o cinco días y noches consecutivas hasta que yo me volvía loca”.

Lee Krasner.

(Entrevista realizada por Barbara Rose en 1980 y recogida en Jackson Pollock at work: an interview with Lee Krasner).



Fig. 37. Joan Mitchell en su estudio.

Encontramos nuevamente la existencia de una analogía entre la obra gráfica y la pieza musical jazzística en este caso; contando ambas con una amplia libertad de improvisación recogida finalmente en una obra final en la que armoniosamente se estructuran los diversos elementos artísticos que la componen.

Y es que al igual que el jazz, el *action painting* contaría con una improvisación y una gestualidad in situ con la que poder expresarse y liberar la irracionalidad interior.

Una espontaneidad que permitiría así resaltar la presencia y la vitalidad de la pieza, manteniendo viva la propuesta artística.

Tal vez ésta haya sido una de las razones por las cuales se ha señalado a las pinturas de Pollock como composiciones rítmicas, capaces de evocar melodías y conectar con el espectador a modo de experiencia visual, yendo más allá de la representación plástica.

“Su principal problema parece ser que su trompeta se ha vuelto salvaje y está sonando en todas las direcciones a la vez” .

Eleanor Jewett.
(“*Chicago Daily Tribune*”, 6 de marzo de 1945).

[La pintura] “Creo que debería ser disfrutada, al igual que la música se disfruta”.

Jackson Pollock.



Fig. 38. *Autumn Rhythm. Número 30* (Pollock, 1950).



De arriba a abajo.
Fig. 39. *White Music II* (Motherwell, 1985), Fig. 40. *Untitled* (Motherwell, 1990), Fig. 41. *Yellow Music* (Motherwell, 1984).

Otro artista expresionista abstracto que resultó influyente en el arte sonoro de mediados del siglo XX, sería Robert Rauschenberg. Pintor y escultor, logró a través de sus innovadoras obras llamar la atención del músico John Cage; quien quedó fascinado por las *White paintings* de Rauschenberg (1951), asegurando incluso que resultaron convertirse en una gran inspiración a la hora de componer su famosa pieza *4'33"* en 1952. También Rauschenberg resultó ser una influencia para Morton Feldman en la creación de su obra *The viola in my life* (1970), tal y como aseguraría el propio compositor "*Mi intención era pensar en melodía y fragmentos de motivos musicales [...] de alguna manera, como Robert Rauschenberg usa la fotografía en su pintura*".

Comprobamos nuevamente una influencia multidireccional entre campos artísticos convertida en una constante entre músicos y artistas que ya desde el arte de vanguardia dejarían fusionar sus modos de trabajar y comprender el arte. Como podemos observar Robert Rauschenberg resultaría uno de ellos, desarrollando parte de su obra entorno a tal conexión plástico-musical, que le llevaría a trabajar con músicos de la Escuela de Nueva York, como Earle Brown, Morton Feldman, David Tudor o Christian Wolff.

También colaboró con David Byrne, vocalista y guitarrista de la formación musical Talking Heads; para la cual diseñó la cubierta de su quinto álbum *Speaking in Tongues* (1983). Se trata tal obra de un interesante ejemplo de pintura aplicada al formato musical, en el cual el artista propuso un original concepto de packaging a partir de un collage en impresión tricolor, en el que fusionó imágenes con las que el espectador podía interactuar buscando relaciones temáticas o estéticas. Una idea, vinculada a su serie de esculturas *Revolver* (1967), que le llevaría además a ser galardonado con un premio Grammy por su diseño.



Fig. 42. *White painting* (Rauschenberg, 1951). Fig. 43. *Speaking in Tongues* de Talking Heads (Rauschenberg, 1983).

Retomando el tema de la influencia musical en el arte y viceversa, cabría señalar también al artista Clyfford Still. Quien (tal y como afirmó en una entrevista con el crítico de arte Thomas Albright en 1978) buscaba *"la inmensidad y profundidad de una sonata de Beethoven"* en sus pinturas.

La artista Joan Mitchell, diagnosticada como sinestésica, señaló igualmente a la música como una herramienta imprescindible para la creación de sus obras de grandes dimensiones.

Logró convertirse en una de las pintoras más influyentes del movimiento expresionista abstracto dominado por artistas varones, debido a sus dinámicos trazos de colores vibrantes y una gestualidad muy personal, fruto además de su gusto por la música de Ella Fitzgerald, Billie Holiday, Charlie Parker, Beethoven o Bach.

Artistas como Jasper Johns o Cy Twombly, por su parte encontrarían una gran afinidad estética con las composiciones musicales de John Cage, con quien colaborarían experimentando sus ámbitos creativos desde un punto de vista multidisciplinar.

Por otra parte, cabría destacar también la creación de pinturas realizadas a partir de música como la obra *Making Music* (2000) de la artista Helen Frankenthaler, o los famosos collages abstractos de Robert Motherwell, configurados sobre partituras musicales.

Como sería el caso de *Royal Fireworks Music* (1974), *Music over Music* (1981),

“Quiero tener el control total de los colores, como en una orquesta. Son voces”.

Clyfford Still.

[La música] “La uso en mi pintura”.

Joan Mitchell.

Yellow Music (1984), *White Music II* (1985), *Music for J.S. Bach* (1989) o *Night Music Opus No. 16* (1989), entre otros. En los cuales observamos de nuevo el recurso de la partitura utilizado como símbolo musical, capaz de evocar al espectador una imagen sonora.

Paralelamente encontraríamos la obra del músico Morton Feldman, cuyas composiciones han sido habitualmente vinculadas con el movimiento del expresionismo abstracto, debido a su continuo acercamiento musical al arte pictórico.

Felman, quien se auto-definía como “*compositor de lienzos de tiempo*”, quedó también fascinado por los conceptos musicales propuestos por John Cage, al igual que por la obra de Philip Gusto, Franz Kline (a quien le dedicaría *For Franz Kline*, 1962) y sobre todo Mark Rothko.

“Me interesa la dimensión global de Rothko, que anula el concepto de las relaciones entre proporciones. No es la forma lo que permite a la pintura de emerger; el descubrimiento de Rothko ha sido el de definir una dimensión global que sostiene los elementos en equilibrio...Soy el único que compone de esta manera, como Rothko: en el fondo se trata solamente de mantener esta tensión, o este estado, a la vez helado y en vibración”.

Morton Feldman.

Unas reflexiones sobre la relación entre la pintura abstracta y la música, con las que Morton Feldman lograría ampliar las posibilidades estéticas de ésta última y crear verdaderas piezas de música gráfica expresionista.

“La nueva pintura me hizo desear un mundo sonoro, más directo, más inmediato, más físico que todo lo que existía anteriormente. Para mi, mi partitura es mi tela, mi espacio. Lo que intento es sensibilizar esta zona, este espacio-tiempo”.

Morton Feldman.

3. Diálogos artísticos



Fig. 44. Exposición "Secret 7" en Somerset House, Londres (23 de abril de 2015).

En el presente apartado pasaremos a analizar los procesos artísticos definatorios del disco; ya que tal y como adelantábamos con anterioridad, supone éste un nexo de unión entre la música, el arte y la palabra.

Partiendo de tal premisa, consideramos oportuno estudiar la confluencia de dichos lenguajes.

Comenzaremos con una identificación y definición de los mismos; aproximándonos a términos e ideas como el lenguaje musical o la ilustración aplicada al producto musical.

Tales aproximaciones nos conducirán al planteamiento de diversas hipótesis entorno al álbum ilustrado y el álbum musical. Buscaremos paralelismos entre ambos medios artísticos, en términos tanto formales como conceptuales.

Por otra parte consideramos igualmente interesante el análisis de los diálogos artísticos por los cuales se rige el trabajo del creativo multidisciplinar; una conjunción procesual que consideramos interesante para el posterior análisis y entendimiento de la gráfica aplicada al disco.



3.1. El lenguaje musical

Han sido numerosos los músicos, teóricos, antropólogos o pensadores los que a lo largo de la Historia se han referido a la cuestión del lenguaje en relación con la música.

¿Es la música un lenguaje? ¿podría definirse más allá de la categorización de lenguaje espiritual? ¿podemos definir la música como el lenguaje universal?

Resulta complejo negar que el arte per se es un medio de expresión, una forma de comunicación que se desarrolla a partir de diferentes lenguajes estéticos. En ellos se incluirían por ejemplo la pintura, la escultura o la poesía; empleando sus propios códigos para alcanzar la expresión.

En el terreno sonoro, comprobamos igualmente cómo la música cumple con los elementos comunicativos que conforman el lenguaje, éste es el emisor, el mensaje, el canal, el código y el receptor.

Lo mismo ocurriría con la música y la palabra en cuanto a sus similitudes en los métodos de articulación y expresión; relativos en éste caso al ritmo, la dinámica o la entonación, que por ambas vías quedan desarrolladas a partir de las acentuaciones, las pausas, la tensión o los silencios.

Lo cual nos llevaría a entender la música como una forma de lenguaje a partir de la cual acceder a la expresión gracias al uso de sonidos organizados estéticamente.

El lenguaje musical podría pues entenderse como el conjunto de signos sonoros y escritos que permiten la comunicación a través de la música; actuando del mismo modo que la gramática y el vocabulario lo hacen con la lengua.

Tras los planteamientos anteriores comprobamos cómo la música sí podría explicarse desde un punto de vista científico; ya que en efecto se trata de un lenguaje desarrollado en este caso a partir de reglas compositivas, formas musicales o armonías determinadas.

No obstante sería en el mensaje donde encontraríamos tal punto de controversia que marca el inicio de la infinita cuestión relacionada con la música en cuanto a lenguaje.

Umberto Eco planteaba que la música no es un lenguaje universal porque carece de contenido semántico. Al no tener un significado concreto, no se puede entender por todos de la misma manera, cada oyente la interpreta de distinto modo. Pero no por ello se puede negar que la música sea un lenguaje, ya que se trata de una comunicación y expresión, y tiene sus códigos específicos de representación e interpretación.

“La música puede dar nombre a lo innombrable y comunicar lo desconocido”.

Leonard Bernstein.

“La música expresa los movimientos del alma”.

Aristóteles.

4 SYSTEMS
for David Tudor on a birthday
Jan. 20, 1954

Leib Brown

May be played in any sequence, either side up, at any tempo. The continuous lines from far left to far right define the outer limits of the keyboard. Thickness may indicate dynamics or clusters.

Jan. 20, 1954
Leib Brown

© Copyright (1954) by Associated Music Publishers, Inc., New York / All rights reserved, including the right of public performance for profit. / AMP 50/24-8

Fig. 46. *4 Systems for David Tudor on a birthday* (Brown, 1954).

Cuando un estímulo (señal) se nutre de un significado, cuando queda asociado a una entidad que de manera estable es evocada con su aparición. Evocación que debe ser de tipo compartida y permitir la adopción de funciones emisoras / receptoras, codificadoras y decodificadoras, por todos aquellos, dos o más, que compartan el código. Respectivamente, propiedades de convencionalidad y de reversibilidad.

Tal reflexión a cerca de la semántica musical nos plantea de nuevo el concepto de música entendida como lenguaje universal.

¿Podría tratarse la música de un lenguaje universal?, ¿cómo puede un lenguaje considerarse universal sin contar con el componente de la significación?

Es cierto que la música no siempre cuenta con un único significado, lo cual no equivale a que no lo tenga. Tal vez, llegados a este punto, la cuestión sea tratar de identificar el tipo de significado que la música pueda tener, ya que comprobamos cómo en ocasiones ésta puede alcanzar más significados que el propio lenguaje oral.

Y es que la música está hecha para ser sentida y vivenciada, por lo que comprendemos que su semántica estaría dispuesta en un plano más emocional y trascendental, cercano al subconsciente y a la material intangible.

El lenguaje musical es capaz de evocarnos sentimientos y transportarnos al terreno de las emociones y de los conceptos inexpresables.

Afirmó Wilhelm Heinrich Wackenroder que *“Ningún otro arte, a excepción de la música, dispone de una materia prima que esté ya, de por sí, tan llena de espíritu celestial”*, afirmando también que la música *“describe los sentimientos humanos de manera sobrehumana”*.²³

Tal reflexión nos conduce a entender que quizás el medio utilizado por la música para la transmisión de su mensaje sea la emoción y el sentimiento más allá del intelecto.

Una espiritualidad vinculada a la semántica musical de la que también se haría eco Johann Wolfgang von Goethe, reflexionando acerca de la trascendencia a la que nos conduce la música, por tratarse del único arte desligado de toda materialidad.

Contamos así mismo con otro revelador pensamiento expuesto por J.J.Rousseau en su *Essai sur l'origine des langues* (1781), en el cual apunta que *“los sonidos en la melodía no nos aparecen solamente como sonidos sino como signos de nuestros afectos”*.

Tal y como hemos podido comprobar la música, a pesar de su debatida calificación como lenguaje universal, sí podría indudablemente asumirse como un tipo de lenguaje, así como un eficaz medio de expresión.

“La música expresa lo inexpresable”.

Aldous Huxley.

23 (Jaramillo, 2008, p.125)

3.1.1. Ilustración musical

Una vez identificadas las claves del lenguaje musical, y tras comprender que en efecto pueda éste último servirse de la imagen, a pesar de sus disonancias con la palabra escrita; consideramos interesante referirnos al término de ilustración musical, con el objeto de plantear una tipología en la que aunar todo aquel ejemplo de ilustración que actúe en relación o consecuencia a una pieza o concepto musical.

Desde un punto de vista genérico encontraríamos aquí un espacio para la cartelera musical, donde con frecuencia convive la ilustración con la tipografía y otros elementos propios del diseño gráfico y el ámbito publicitario.

También el *merchandising* y los productos promocionales de un artista, sello o banda podrían quedar involucrados en tal concepto debido a su utilización de la imagen como complemento estético a los valores de la música promocionada.

El videoclip se trataría igualmente de otro ámbito en el cual la ilustración convive con la música. Unos sonidos representados con imágenes; ilustraciones en movimiento que quedan desarrolladas en consecuencia a un lenguaje sonoro.

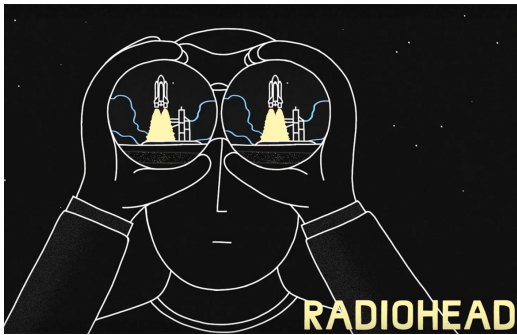
A través de tales ejemplos, comprobamos como en efecto tal concepto de ilustración musical podría en numerosas ocasiones vincularse a la ilustración publicitaria o incluso a la ilustración editorial, como podría

ser el caso de las imágenes que acompañan los libretos informativos de un disco. Sin embargo consideramos relevante otorgarle una connotación más conceptual al término que trascienda los parámetros establecidos por las diversas tipologías de ilustración y establezca un vínculo más directo y trascendental con la música; cercano a aquellas ideas a las que se refirieron Wackenroder, Goethe o Rousseau y las cuales exponíamos en el apartado anterior.

Y es que remitiendonos a la etimología del término “ilustración” podríamos traducirla en éste particular caso como la acción de iluminar o esclarecer la grabación musical contenida en un disco.

Un ejemplo a través del cual entenderíamos la ilustración como una herramienta no únicamente estética sino también esclarecedora o explicativa de una pieza musical, con la cual valerse de la imagen para la transmisión de un mensaje en este caso recibido a través del lenguaje musical.

Un mensaje que en el caso de la música frecuentemente carece de palabra escrita pero que sin duda logra transmitir un significado ya sea éste intelectual o emocional.



De arriba a abajo.

Fig. 47. Imagen del video promocional del festival Primavera Sound 2016.

Fig. 48. Ilustración de Lauren Humphrey para el festival Green Man festival 2016.

Fig. 49. Colección de pegatinas de Courtney Barnett.

Fig. 50. Kurt Cobain con una camiseta diseñada por Daniel Johnston.

Fig. 51. Totebabi diseñado por Claudia Torán para The London Blues Revue 2017.



3.2. La palabra ilustrada

3.2.1. La imagen a partir de la palabra

Considerando los tipos de lenguaje que encuentran un lugar común en la cubierta del disco, podemos identificar el lenguaje musical y el visual; a los cuales generalmente se suma el de tipo verbal; ya sea a través de canciones letradas o por medio del título del trabajo musical.

Ésto nos lleva a plantearnos cuál es realmente el proceso creativo de un ilustrador a la hora de enfrentarse a una cubierta discográfica; ya que su labor comunicativa y expresiva se desarrolla a través y como consecuencia del lenguaje.

A menudo nos gustaría pensar que la gráfica de un disco nos cuenta, con toda la literalidad que permite el medio plástico, la música de su interior y ha sido creada a partir del sonido propiamente dicho; una concepción basada en las ideas sinestésicas como motor impulsor de la inspiración del creativo.

Ciertamente, y tras corroborar nuestra hipótesis a partir de una serie de entrevistas a ilustradores, parece que se trata de una práctica poco común; ya que la inspiración e incluso las pautas marcadas por el músico, no llegan al ilustrador necesariamente por medio del lenguaje musical.

Así, comprobamos como en efecto la metodología es diversa y depende de numerosos factores, como por ejemplo la cantidad o el tipo de información que los artistas puedan recibir por parte de los músicos; quienes a la hora de proponer el encargo gráfico, no siempre cuentan con una grabación o ejemplo de su trabajo musical definitivo.

De este modo, podemos identificar tres tipologías procesuales, ya que un ilustrador puede crear la imagen del álbum a partir de la palabra, la música o la conjunción entre ambas.

Modos de hacer que, tal y como podemos comprobar, a menudo pueden determinar la apariencia del resultado final; un hecho que puede resultar obvio si tenemos en consideración que no es lo mismo ilustrar palabra que ilustrar música, o dicho de otro modo, no será igual un proceso creativo como consecuencia de un lenguaje lingüístico o musical. Es por ello por lo que nos planteamos ¿dónde recae la diferencia?

Debemos tener en cuenta que los códigos por los cuales se rigen ambos lenguajes son distintos; lo cual se ve traducido en un modo diferente de recibir la información.

Así, si proponemos a un artista que ilustre música y texto, como actividades divergentes, en el primero de los casos la información recibida será más subjetiva y cercana al ámbito sensible; mientras que ilustrando a partir de un texto, el ilustrador contaría con una temática e información generalmente más evidente, debido a su mayor grado de objetividad y al poder semántico de la palabra.

Unas creaciones cuyo desarrollo no tiene por qué estar sujeto a procesos diferenciados (abstracción en el caso musical y figuración en el caso verbal); ya que el sonido y las sensaciones pueden representarse mediante la ilustración figurativa, a partir de un sistema visual formado por un imaginario y una simbología que alcanzando incluso el ámbito cromático, resulta útil para una comprensión previamente pactada por los espectadores en un contexto social y temporal determinado.

De este modo comprobamos cómo al igual que la palabra puede tornarse abstracta, la abstracción, en este caso de la música, puede presentarse de forma figurativa.

Al referirnos pues a las ilustraciones de cubiertas discográficas creadas a partir de las palabras, observamos que éstas pueden venir dadas a través de diferentes vías; como por ejemplo, a partir de las ideas verbalizadas por los propios músicos, con el objeto de transmitir o definir algo tan complejo como puede ser su propio sonido o propuesta musical.

“Pensamos que con tener la letra es suficiente, pero lo que realmente nos emociona, lo que tiene el poder de ponernos los pelos de punta, es la música”.

Nuria Rianza.

(Entrevista realizada por Claudia Torán el 20 de abril de 2018).

“Describieron la música como influenciada por “bongs, alcohol, libertad, LSD, internet, etc.”, así que empecé con eso”.

Clay Hickson sobre su trabajo con Mild High Club
para el diseño del disco *Timeline* (2015).

(Entrevista realizada por Claudia Torán el 29 de marzo de 2018).

“Me dijo que quería una visualización de “cine negro” [...] “Me enviaba mensajes de texto cuando se le ocurrían ideas”.

Zack Goulet sobre su trabajo con Mild High Club
para el diseño del disco *Skiptracing* (2016).

(Entrevista realizada por Claudia Torán el 31 de marzo de 2018).

“Me encargaron hacer la imagen de un disco que todavía no tenía nombre, solo había dos canciones grabadas pero estaban todas escritas a modo borrador [...] Partimos de eso, de las letras, de conceptos”.

Nuria Riaza sobre su trabajo con Jorge Drexler
para el diseño del disco *Salvavidas de hielo* (2017).

(Entrevista realizada por Claudia Torán el 20 de abril de 2018).

Así la palabra, puede entonces convertirse en un punto de partida, un precepto de la imagen; dos lenguajes en este caso ligados entre sí y cuya diferencia, tal y como indica Alberto Carrere en *El arte necesita de la palabra* (2008), recae en la naturaleza de sus signos; siendo éstos verbales en el terreno lingüístico y visuales en el plástico.



Fig. 53. Diseño de Clay Hickson para *Timeline* de Mild High Club (Circle Star Records, 2015).



Fig. 54. Diseño de Zack Goulet para *Skiptracing* de Mild High Club (Stones Throw Records, 2016).

Cabe considerar también que lo largo de la Historia ha resultado una constante el interrogante acerca de la estructura semiótica del lenguaje visual, en referencia a si éste último puede ser entendido en tanto a sistema de signos reconocibles, tal y como ocurre con las palabras, que permitiera pues el entendimiento literal de las imágenes por parte del espectador. Una consideración quizás demasiado ambiciosa debido a la versatilidad léxica que el lenguaje visual pueden alcanzar por medio de las formas, las texturas y los colores, a través de las cuales accede a posibilidades plásticas infinitas; ampliando así su campo semántico y, tal y como ocurre con la música, generando significados y sensaciones cuya apariencia puede resultar más ambigua y abierta a una diversidad de concepciones posibles.

Retomando el proceso creativo de un ilustrador de música, cabe distinguir también el título del disco como recurso capaz de despejar la ambigüedad léxica del lenguaje musical y plástico.

Un título, cuya formulación es capaz de ampliar la lectura del receptor, y actuar así como elemento previo y síntesis del disco; labor a la que igualmente se somete la imagen del mismo.

Sin embargo, debemos tener en consideración, que no siempre existen títulos en los proyectos discográficos; o al menos no siempre poseen un carácter sugerente y revelador.

“El título con el que se nombra una imagen puede, trascendiendo el mero acto bautismal, ampliar los sentidos que tratan de emerger de ella. Puede convertirse en una “puerta” formada de palabras o en una boca por donde la imagen puede llegar a “hablar”.

Geles Mit.
(Mit, 2002, p.9).

Pensemos pues en los numerosos ejemplos de músicos que optan por utilizar su propio nombre como apelativo para su álbum; en cuyo caso el valor del título resultaría poco influyente para el ilustrador, o al menos no le aportaría demasiada información extra.

Por último, retomando la distinción de vías por las cuales el ilustrador desarrolla la imagen del disco a partir de la palabra, cabría identificar también las canciones letradas; actuando éstas como el ejemplo más evidente con el que justificar la ilustración musical generada a partir del lenguaje verbal.

Recordemos, que numerosos Lps y discos compactos cuentan con un libreto, donde puede aparecer información acerca de la grabación, fotografías de la banda, letras de canciones e imágenes, ya sean éstas de naturaleza fotográfica o ilustrada.

Resulta éste un punto esclarecedor que nos lleva a plantear un paralelismo directo entre el álbum musical y el álbum ilustrado; dos formatos que comparten numerosas similitudes relativas tanto a sus características formales como a su desarrollo, tal y como iremos estudiando.

Reconociendo pues la naturaleza verbal de gran parte de las ilustraciones aplicadas al formato discográfico; podemos identificar dos tipos de procedimientos derivados: una representación del texto de forma literal y figurativa; o una representación tomando vías alternativas, ya sean de carácter abstracto o vinculadas con la metáfora y el surrealismo, pudiendo éstas últimas quedar representadas también por medio de la figuración.

Así, y a través de ejemplos concretos, comprobamos como en efecto la mayoría de la cubiertas ilustradas optan por el segundo de los procesos citados; presentando propuestas con conceptos cuyas connotaciones puede variar, ofreciendo una mayor amplitud y libertad de significados y dejando un espacio para la percepción personal del propio espectador y oyente del disco.

Nos planteamos pues, a qué se debe tal constante, dónde encuentra su origen y cuál sería su justificación. Lo cual nos conduce a considerar razones diversas, entre las que encontraríamos la condición de síntesis que define la cubierta discográfica.

Un sentido de unidad en la que representar la totalidad de un trabajo musical mediante una sola imagen, en la cual poder aunar estados de ánimo, temáticas y expresiones musicales en muchos casos diversas.

¿Cómo se enfrenta pues un ilustrador a tal reto? Ante dicho interrogante, distinguimos herramientas diversas; una de ellas sería la acumulación de elementos en una misma imagen, tal y como podemos observar en el disco homónimo de Dead Ghosts publicado por

la banda en el año 2010, los dos LPs que conforman el legado discográfico de P.Murk, *Greatest sHits* (2007) de The Growlers o *Calico Review* (2016) de Allah-Las, entre un extenso etcétera.

Otro recurso para la condensación de un proyecto musical en una única imagen, sería la anteriormente citada abstracción, no únicamente conceptual sino también plástica, a través de pinturas o ilustraciones, como bien podemos ver reflejado en el primer EP de Tame Impala, lanzado en 2008, *Experimental Jelly* publicado por Tomorrows Tulips en 2013, el último trabajo de The Orielles *Silver Dollar Moment* (2018), o el videoclip del single *El Activista* de Jacobo Serra (2017).

Y por último, cabría señalar la creación de imágenes a partir de la metáfora y el surrealismo; imágenes sugerentes que más que explicar la información recibida por medio del lenguaje textual, sugieren un concepto determinado o incluso proponen nuevos puntos de vista; aportando información, enriqueciendo el producto final o dotándolo de “una nueva dimensión”, tal como señala Joe Crepúsculo, en referencia al trabajo que la ilustradora Cristina Daura realizó para su disco *Las Nanas* (2017). (Entrevista realizada por Claudia Torán el 3 de abril de 2018).

“Me preocupa que alguien piense que la imagen puede decir exactamente lo mismo que el texto. Yo creo que siempre dice algo más y algo distinto. La imagen denota y connota significados pero, para hacerlo, no utiliza los procedimientos que pone a su disposición el código lingüístico. Cada ilustrador elige sus propios sistemas de denotación y connotación, sus propios códigos y subcódigos estilísticos, y puede optar entre muy variadas técnicas y entre muy variados procedimientos de representación y composición. Por aquello de que tenemos cada cual nuestra “palabra” que aportar y nuestra “voz” propia”.



Fig. 55. Diseño de Tim Head para *Silver Dollar Moment* de The Orielles (Heavenly Records, 2018).

Ulises Wensell.
(*La imagen y la palabra. Reflexiones en torno a una conversación*, 2009).

Amar la trama (2010) de Jorge Drexler, recurre también a dicha idea, presentando una ilustración de una cama por hacer; al igual que *Everlasting* (2014) de Polock presenta una ilustración de un guante de boxeo, ampliando y desviando así las connotaciones que el título pudiera ofrecernos en primera instancia.

Otra frecuente, es la creación de espacios surrealistas con los que representar una atmósfera determinada, tal y como observamos en discos como *FM 2030* (2017) de Reptaliens, *Cardan* (2016) de Agar Agar o *Room on fire* (2003) de The Strokes.

Todos ellos harían referencia a mensajes ambiguos, que bien podríamos poner en relación con la ambigüedad léxica que caracteriza a los códigos propios del lenguaje artístico, tanto musical como visual. Dos lenguajes, que tal y como hemos podido estudiar a lo largo del capítulo a menudo se fusionan por medio de la palabra.



De arriba a abajo.

Fig. 56. Diseño de Robbie Simon para *Calico Review* de Allah-Las (Mexican Summer, 2016)

Fig. 57. Diseño de Cassie Ramone para *Dead Ghosts* de Dead Ghosts (Floridas Dying, 2010).



Fig. 58. *I Love You, Honeybear* de J.Tillman (Bella Union, 2015).

3.2.2. Búsqueda de analogías entre el álbum ilustrado y el álbum musical

Tal y como hemos estudiado en el capítulo anterior, el proceso creativo de un ilustrador en relación al diseño aplicado al formato disco, parte a menudo del lenguaje escrito, ya sea a través de la definición del trabajo musical por medio de conceptos verbales; el título del propio disco o las letras de las canciones, a menudo recopiladas en un libreto complementario.

Nos llama la atención, especialmente éste último formato, el cual está compuesto por la conjunción texto-imagen, bien sea de tipo fotográfica o ilustrada.

Un libreto organizado por páginas secuenciales que viajan a través de las canciones que componen el disco, acompañadas de forma paralela con material gráfico; lo cual nos conduce a pensar de forma instantánea en las numerosas similitudes que este complemento discográfico comparte con un álbum ilustrado.

Es cierto que el formato generalmente varía, sin embargo ambos cuentan con la estaticidad fruto del lenguaje visual y escrito y la posibilidad de reproducción; sin contar con el proceso creativo del ilustrador, el cual poco o nada varía entre ambos formatos.

“La portada y la contraportada de un disco dan mucho juego narrativo, son casi como dos paginas de un comic”.

Don Rogelio J.
(Entrevista realizada por Claudia Torán
el 27 de abril de 2018).

Como punto de partida para el análisis del álbum musical y el de tipo ilustrado, comenzamos cuestionándonos la naturaleza de éste último ¿qué es un álbum ilustrado? Indagando en su significado, encontramos diversas acepciones, lo cual nos lleva a comprender que se trata de un concepto editorial complejo de definir. La escritora y especialista en literatura infantil y juvenil Sophie Van Der Linden propone la siguiente:

"El álbum sería una forma de expresión que presenta una interacción de textos (que pueden ser subyacentes) e imágenes (especialmente preponderantes) dentro de un medio, caracterizado por una organización libre de la doble página, una diversidad de logros materiales y una secuencia fluida y coherente de página a página".

Sophie Van Der Linden, 2006.

Una definición clarificante que bien podríamos relacionar también con el libreto y el álbum musical; en la que no obstante identificamos algunas ideas limitantes, como podría ser la afirmación acerca del requerimiento del texto; el cual como hemos señalado anteriormente, puede aparecer o no hacerlo tanto en el álbum musical como en el álbum ilustrado. Y es que tal y como podemos observar a través de ejemplos concretos; existe en la actualidad un mercado minoritario cuya popularidad se encuentra *in crescendo*, en torno a la producción de álbumes ilustrados sin palabras; lo cual en el plano musical podríamos relacionar con los álbumes sin canciones letradas ni títulos.

Es por ello que creemos oportuno considerar también la definición que Marta Lozano Tomás propone en su artículo "El álbum ilustrado. Las ilustraciones como elemento de construcción de significados". (Lozano, 2016, p.6).

"Una narración de imágenes secuenciales fijas e impresas afianzada en la estructura de libro, cuya unidad es la página, la ilustración es primordial y el texto puede ser subyacente."

Tomando ambas definiciones, en el caso concreto que nos ocupa, relativo a una búsqueda de puntos en común entre el álbum musical y el ilustrado; optaremos en esta ocasión por focalizar nuestro interés en los álbumes ilustrados a partir de texto; por tratarse también del formato más común.

En definitiva, y retomando las ideas anteriormente expuestas, podríamos entender que un álbum ilustrado cuenta unos hechos que se suceden en un marco temporal determinado, acompañado de imágenes secuenciales. ¿Cuál sería pues el nexo de unión entre éste y el álbum musical?

Como bien adelantábamos, identificamos numerosas características comunes, siendo la utilización de la palabra como pretexto a la imagen, la más destacable. Si bien es cierto que en ambos formatos podemos establecer distintos tipos de relaciones entre el lenguaje escrito y el visual; ya sean éstas de tipo simétrico, subordinado, dependiente, o basados en la profundización, explicación, complementación, etc.

Así, al hablar pues de una relación simétrica entre la imagen y la palabra; estaríamos refiriéndonos a una creación en la cual el texto y la imagen se ubicarían a un mismo nivel. En este caso, además de en los caligramas de escritores y poetas como Guillaume Apollinaire, Juan Larrea y Gerardo Diego y propuestas dadaístas de Tristan Tzara o de poesía visual como las de Joan Brossa; podríamos pensar también en álbumes ilustrados y musicales en los cuales no identificamos una clara relación de dependencia entre textos e imágenes, las cuales incluso pueden lograr transmitir mensajes independientes o puramente sensitivos en relación con el placer estético de la expresión plástica.

“A lo que yo aspiro como pintor es que el contemplador de mis obras comparta lo que a la simple mirada, que capta y aprehende la forma que concentra mi expresión, expresa lo que hago. Porque no lo hago para que sea leído y explicado. Lo hago para que sea compartido y disfrutado y produzca esa peculiar experiencia placentera que es el goce estético. Del mismo modo que un perfumista crea un aroma para que sea disfrutado, o que el músico crea una forma sinfónica para que sea compartida por quienes la escuchan y produzca en ellos el goce que sólo la música produce.”

Ulises Wensell.

(La imagen y la palabra. Reflexiones en torno a una conversación, 2009).

En cuanto a las relaciones basadas en la dependencia de un código sobre otro, la abundancia de ejemplos resulta evidente, ya que en primera instancia y de forma generalizada la imagen suele actuar como elemento que profundiza, explica, embellece o incluso aporta información al texto; lo cual no significa que necesariamente se establezca una diferencia de estatus entre ambos, sino más bien una diferencia que marcará las pautas del proceso creativo.

Una relación, la de dependencia o subordinación, con un mayor grado de evidencia en los álbumes ilustrados, cuya evolución no obstante y tal y como hemos señalado, abre paso a un infinito abanico de posibilidades.

Sin embargo es cierto que, a pesar del carácter metafórico y sugerente que caracteriza a las imágenes de un álbum ilustrado; identificamos en ellas un mayor vínculo con el texto que el que habitualmente presentan los álbumes musicales; en los cuales resulta frecuente la utilización de códigos ambiguos como el surrealismo o la abstracción, que se fusionan a la perfección con la ambigüedad propia del lenguaje musical.

En definitiva y lejos de buscar un establecimiento de relaciones categóricas entre los diversos lenguajes, pretendemos mostrar la abundancia de fórmulas en las que el lenguaje de la palabra y el de la imagen se relacionan y complementan por medio de una reformulación de relaciones tanto semánticas como visuales.

Observamos así la existencia de evidentes similitudes entre dos formatos, uno editorial y otro musical, ambos basados en la multidisciplinariedad, y conectados por el uso generalizado de la palabra y la imagen; generando pues un diálogo interno entre ambos y dando lugar a un resultado artístico de naturaleza visual y verbal, y en el caso del disco también musical.



De arriba a abajo.

Fig. 59. Diseño de Jason Galea para *Oddments* de King Gizzard & The Lizard Wizard (Flightless, 2014).

Fig. 60. Packaging de *El Orisha de la Rosa* de Magín Díaz (Noname, 2017). Disco ganador del premio Grammy al "Mejor diseño de packaging" en 2018.



3.3. Músicos-ilustradores y viceversa. Reflexiones entorno al proceso creativo multidisciplinar

En el contexto actual relativo a la música independiente, encontramos un grupo de creativos, cuyo rol se desdobra entre la música y el arte; músicos ilustradores y pintores que además de su carrera como solistas o componentes de una banda musical, compaginan tal faceta con el arte, ilustrando generalmente sus propias cubiertas de discos.

Es cierto que hemos podido comprobar la presencia de artistas multidisciplinarios de este tipo a lo largo de la historia, como bien fue el caso del ilustrador y músico de jazz Gil Mellé, al cual nos referíamos en apartados anteriores. Así como la existencia de numerosos músicos que han desarrollado una proyección artística de forma paralela a su carrera profesional, como por ejemplo David Bowie, John Lennon, Bob Dylan, Syd Barrett, Patti Smith, Marilyn Manson o Ronnie Wood, entre otros.

En la actualidad y gracias a la producción y promoción online que nos permite acceder a una mayor diversidad musical y gráfica, encontramos numerosos casos a nivel mundial. Por nombrar tan solo algunos de ellos, destacaremos nombres como la neoyorkina Frankie Cosmos, el venezolano-estadounidense Devendra Banhart, el valenciano Don Rogelio J., la gallega Antía Van Weill o los británicos Nicolas Burrows y Jerkcurb; también Faris Badwan, Alex Knost y Andrew Savage, frontmans de las populares bandas The Horrors, Tomorrow Tulips y Parquet Courts, respectivamente, que dividen su carrera entre la música y el arte visual.

Comparten todos la creación artística desde un punto de vista multidimensional, bien construyendo dos facetas paralelas o buscando nexos de unión entre ambos; tanto consciente como inconscientemente.

“El arte de un disco es lo primero que vas a ver, digamos que es la cubierta del libro o incluso los primeros acordes del single. Es tan importante que no se como los músicos no hacen ellos mismo las cubiertas. Yo de mis discos nunca podría ceder el encargo a otra persona. Realmente hay que empaparse bien de la música e intentar hacer algo representativo o que de alguna manera aporte algo al concepto global de lo que es un disco”.

Don Rogelio J.

(Entrevista realizada por Claudia Torán el 27 de abril de 2018).

Así las fronteras artísticas parecen difuminarse a través del uso de lenguajes tanto plásticos, como musicales e incluso verbales, ya que en la mayoría de los casos intervienen también en la composición y el letrado de sus propios proyectos musicales.

La simbiosis artístico-musical, tal y como avanzábamos al inicio de la investigación, puede dar lugar a la percepción sinestésica, en la cual más allá de encontrar la inspiración en un arte a partir de otro; ambos procesos llegan realmente a fusionarse entre sí, a partir de cuestiones rítmicas, compositivas, conceptuales o tonales.



De arriba a abajo.

Fig. 62. Fanzine *Tumba Swing* #2, realizado por Don Rogelio J.

Fig. 63. Diseño de Don Rogelio J. para *Asalto al corral* de Aullido Atómico (Folc Records, 2014).

Tomando a continuación como ejemplo la obra plástica de Andrew Savage, resulta, tal y como indica el propio artista, una traducción gráfica de su trabajo musical.

Obviamente en dicho proceso interviene la intencionalidad del creativo; que queda plasmada pues de forma diferente en una pintura entendida como obra en sí misma o una pintura que al mismo tiempo actúe como diseño de una cubierta discográfica. No obstante en el caso particular de Savage, realizando el ejercicio de escuchar su música y observar su obra plástica, es cierto que encontramos evidentes nexos de unión reflejados por ejemplo en el tratamiento de sus líneas temblorosas o su uso del color a base de contrastes vibrantes; aspectos que en la música de Parquet Courts identificamos a través de melodías dinámicas y ritmos contundentes.

“Todo está muy interconectado. Tengo una especie de relación sinestésica con el sonido y la visión, que informa mucho de lo que hago.

Así que, naturalmente, para cualquier proyecto de música en el que participe, los veo como proyectos de arte visual. Para mí, el arte visual también tiene una relación con el sonido ya que a menudo los sonidos, los colores y los números son sinónimos.

En las obras visuales que hago, como la pintura, creo que hay un elemento de sonido representado en color. La forma en que se armoniza el color es muy similar a la forma en que se armoniza el tono. También diría que el movimiento del sonido es una cualidad evidente en mis líneas”.

Andrew Savage.

(Entrevista publicada en Matterofhand.com el 14 de junio de 2017).

“Cuando estoy haciendo obras de arte, realmente no estoy pensando en ilustrar por ejemplo Parquet Courts, la música no está realmente en mi mente. Mientras que, si estoy haciendo una portada de álbum, si lo está”.

Andrew Savage.

(Entrevista realizada por Gary Canino y publicada en Thecreativeindependent.com el 30 de octubre de 2017).



Fig. 64. Andrew Savage en su estudio de Brooklyn (Nueva York).



Fig. 65, Fig. 66, Fig. 67. Diseño de Andrew Savage para *Human performance* de Parquet Courts (Rough Trade Records, 2016).

“Todas las ilustraciones de Parquet Courts, para mí, parecen ser la visión de la música. Es la música visualizada tal como la veo. Todos los colores de los discos de Parquet Courts tienden a reflejar el color que veo cuando escucho nuestra música. Creo que los discos deben verse como suenan, porque esa es tu primera impresión cuando ves un disco en una tienda u online”.

Andrew Savage.

(Entrevista publicada en Matterofhand.com el 14 de junio de 2017).

En relación a tal ejemplo, en el cual la música y el arte parecen sufrir una mutación relativa a sus aspectos conceptuales y formales, podemos ubicar la obra de Devendra Banhart; quien más que relacionar su creatividad con aspectos sinestésicos, nos sirve como pretexto para referirnos a la técnica plástica y musical con la que el artista desarrolla sus proyectos.

Unas composiciones musicales y unas ilustraciones en este caso de carácter sencillo y honesto, cuyas herramientas creativas (lápiz, acuarela y tinta sobre papel en el ámbito gráfico, y guitarra, voz y piano en el terreno musical) quedan interconectadas por su pureza y síntesis de recursos; definiendo así sus proyectos con una identidad común, un estilo plástico naive traducido musicalmente al género *lo-fi*. Ambas etiquetas podrían definir también a FELL, el proyecto musical del ilustrador Nicolas Burrows, quien traslada tal síntesis al collage en el ámbito plástico y a la composición a partir de guitarra y voz, en el plano musical; así como Mac Demarco, quien entendiendo el dibujo como *hobbie*, ha creado la imagen, a partir de técnica simple y desenfadada, para su último trabajo musical *This old dog* (2017), el cual bien podría enmarcarse también en el género *lo-fi*.

Y es que comprobamos como en efecto, los géneros musicales pueden estar ligados a procesos plásticos determinados; paralelismo al que cabría sumar también la conexión a menudo existente entre géneros musicales y estilos gráficos determinados.



Fig. 68. Diseño de Nicolas Burrows para *There Still Are Mysteries* de FELL (Nous Vous Press, 2016).

En relación a este asunto, consideramos oportuno mencionar la obra de Don Rogelio J; un ejemplo más de ilustrador-músico (frontman de Aullido Atómico y Tumba Swing), en este caso ligado a una estética que unifica el género garage con el comix underground, tratándose éstos de dos caminos expresivos con un contexto temporal común.

Así pues, no resulta sorprendente que un compositor e intérprete de música *rock and roll revival*, desarrolle su trabajo plástico a través de una gráfica que también podríamos definir con tal término; un estilo heredero de un movimiento sociocultural como lo fue el *garage punk* en este caso, que igualmente fue ligado a un tipo de ilustración determinada presente principalmente en el *comix underground*. Tal unidad estilística con referentes comunes igualmente puede identificarse en los proyectos de otros ilustradores como Luis Armand, quien también construye dicha interrelación entre su estilo plástico y musical, desarrollando este último junto a su banda Ukelele Zombies.

Por otra parte, la unidad artística que nos hayamos analizando a partir de la obra de creativos multidisciplinares; puede quedar reflejada también por medio de la temática común de los proyectos plásticos y musicales. Tal sería el caso del anteriormente citado Jerkcurb, cuyas temáticas expresadas a partir de letras musicadas, se encuentran igualmente vigentes en sus ilustraciones de carácter nocturno y sugerente.



Fig. 69. Diseño de Luis Armand para *Guou L Leah!!!* de Ukelele Zombies (Pocket's Robots Records, 2014).

Romanticismo, humor negro y escenas retro-futuristas, que podemos identificar también a través de su personal estilo gráfico, con reminiscencias de ilustradores e historietistas estadounidenses como Daniel Clowes, Charles Burns o Gary Panter.

A partir de los ejemplos expuestos, tratándose éstos de una pequeña selección dentro de la inmensidad que la música y el arte actual comprende; nos es posible la extracción de diversas conclusiones relativas tanto a las inevitables similitudes técnicas, estilísticas y conceptuales que los creativos desarrollan a través de sus procesos; así como al entendimiento y la fusión artística a nivel perceptivo. Una ampliación de la percepción que, tal y como hemos observado, puede dar lugar incluso a experiencias sinestésicas.

No obstante, es cierto que como bien señala Edgar Morín en *Introducción al pensamiento complejo* (1994. Barcelona: Gedisa), cada vez hay una línea de separación más profunda entre nuestros conocimientos adquiridos y segmentados y la realidad, cada vez más transversal, multi-dimensional y global.

Una constante actual frente a la cual sigue existiendo una corriente en contraposición, generalmente surgida de forma natural, y protagonizada por creativos que lejos de encasillarse en un rol artístico determinado optan por ampliar sus medios de expresión a lo largo y ancho de ámbitos diversos, que poder incluso eclosionar.

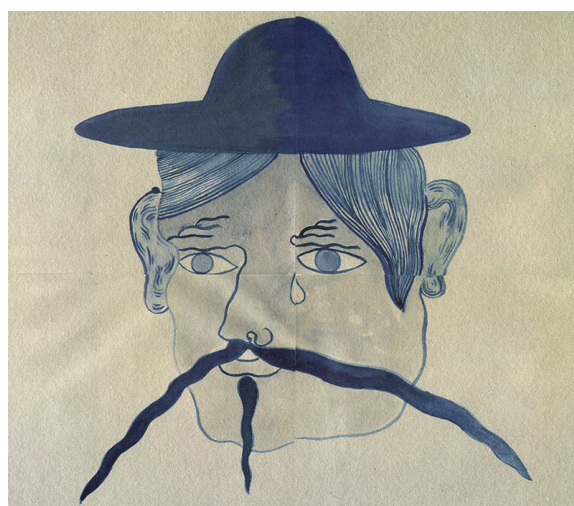
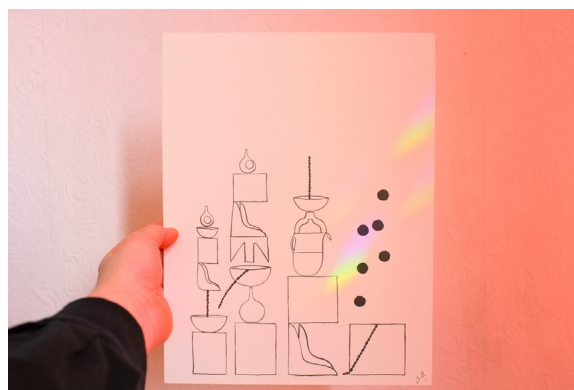
“Para mí, el arte y la música son como dos serpientes enrolladas alrededor de la misma rama de un árbol; luchando, haciendo el amor, mordiéndose las colas”.

Jerkcurb.

(Entrevista realizada por Jamie Green y publicada en Itsnicethat.com el 12 de agosto de 2016).



Fig. 70. *My Trip To Vegas*, Jerkcurb (2015).



De arriba a abajo.
 Fig. 71. Ilustración de Devendra Banhart incluida en su disco *Mala* (Nonesuch Records, 2013).
 Fig. 72. Diseño de Devendra Banhart para la cubierta de su disco *Mala* (Nonesuch Records, 2013).
 Fig. 73. Ilustración de Devendra Banhart incluida en su disco *Smokey Rolls Down Thunder Canyon* (XL Recordings, 2007).

Así, a través de sus temáticas, estilos o modos de hacer conquista el músico-artista o viceversa terrenos a los cuales extrapolar su comunmente denominado como “mundo personal” o “universo propio”.

(Sobre Mac Demarco) *“Ha sido capaz de crear una marca de la casa que no sólo es reconocible al instante, sino que permite moverse con muchísima libertad en un amplísimo universo propio e intransferible”.*

Mondosonoro, 2017.

(Sobre Frankie Cosmos) *“Un universo privado y personal que por arte de puro talento se convierte en el nuestro, abierto y universal”.*

Hipersonica, 2014.

“Frankie Cosmo está aquí para mostrar su propio universo”.

Noisey-VICE, 2014.

Un terreno íntimo en el que aunar la globalidad del creativo que queda irremediamente enfatizado en artistas polifacéticos; ya que su expresión propia queda plasmada en formatos diversos, ocasionalmente comunes, como sería el caso del disco musical ilustrado.

Precisamente a cerca de la interdisciplinaridad señala Johanna Hamann en su artículo “La problemática interdisciplinar en las artes. ¿Son disciplinas los distintos modos de hacer?” (publicado en la revista de investigación W@terfront del Centro de Investigación POLIS de la Universidad de Barcelona - 2015) que *“las disciplinas han tenido que sufrir una mutación verbal para poder designar sus innumerables articulaciones y desplazamientos heterogéneos”* a lo cual añade *“Los modos de hacer son formas de romper las disciplinas”.*

Tal discurso alrededor de la interconexión creativa nos lleva a enfatizar pues la disparidad existente que ya habíamos identificado en los procesos creativos de los músicos-artistas visuales; cuyos modos de hacer, lejos de seguir un patrón común, se basan en la creación fluida de diálogos entre disciplinas, dando pues con puntos en común que bien quedan traducidos en una creación plástica como consecuencia de la música, o una expresión sonora a partir de lo visual.

4. La industria discográfica



Fig. 74. Clientes escuchando discos en la tienda HMV de Oxford Street, en Londres (24 de noviembre de 1955).

Tal y como adelantábamos en apartados anterior, nuestra investigación versará en torno a la ilustración aplicada al producto musical; más concretamente al formato Lp o disco de vinilo. Es por ello por lo que consideramos oportuno realizar una breve contextualización histórica relativa a los sistemas de grabación y reproducción de sonido, con el propósito de adentrarnos en el mundo de la industria musical y el disco gramofónico, dos conceptos que nos servirán como precedente para el estudio de cuestiones relacionadas con la estética, la evolución funcional y artística del *packaging* y la ilustración a él adherida.



4.1. Primeros sistemas de grabación

Iniciaremos pues la introducción haciendo referencia a la Revolución Industrial, ya que fue entonces cuando algunos descubrimientos como la electricidad configuraron el marco idóneo para el desarrollo de investigaciones relacionadas con aspectos de interés para el hombre, como la luz, el tiempo, el espacio o el sonido.

Este último fue capturado por primera vez por Édouard Léon Scott de Martinville, quien en 1857 inventaría el fononautógrafo, un artefacto capaz de grabar sonido y representarlo gráficamente. Mediante el uso de un diafragma y una aguja, el fononautógrafo captaba y plasmaba ondas de sonido en un medio visual.²⁴

A pesar del valor tecnológico de tal avance, el artilugio inventado por Léon Scott no permitía la reproducción de sonido, la cual no fue posible hasta la llegada del fonógrafo, patentado por Thomas Alva Edison en 1877.²⁵

El fonógrafo se convirtió pues en el primer medio que permitía la grabación y reproducción de sonido a partir de un sistema analógico de grabación mecánica.

Cabe señalar que en sus orígenes el dispositivo no resultaba demasiado útil como para ser utilizado de un modo práctico, no obstante y como consecuencia de su ambiciosa proyección futura,²⁶ fue una década más tarde cuando Edison inventó el fonógrafo de cilindro de cera con el que grabar sonido sobre una superficie exterior para posteriormente reproducirlo sobre un fonógrafo mecánico.

Tal invento se convirtió a finales de la década de 1880 en el punto de partida de la industria de la grabación de sonido y en consecuencia del mercado musical.

Ante el éxito de tal invento, se creó la Edison Speaking Phonograph Company, con la cual podemos confirmar que se había iniciado la Era de la grabación sonora. Así mismo el artilugio no cesaba de evolucionar técnicamente y exhibirse en teatros y salas de concierto ante una incrédula audiencia que multiplicó la demanda del producto.

24 El fonógrafo consistía en un cilindro en forma de barril con una base más ancha que otra, inclinado alrededor de 25 grados respecto a la horizontal. La base final más baja estaba cerrada por una membrana adherida a la boca del cilindro. Solidario con esta membrana y desde su centro geométrico sobresalía un fino pincel. El extremo más ancho opuesto a éste se mantenía abierto. Cuando las ondas resultantes de las vibraciones sonoras llegaban a esta campana abierta, la presión de estas ondas sonoras dentro del barril originaba la vibración de la membrana, provocando que el pincel oscilara solidario con ésta. Este pincel vibrando trazaba una línea parecida a una onda en la superficie tiznada con carbón de una hoja de papel que envolvía al cilindro sobre el que "pintaba", el cual se movía manualmente mediante una palanca, dejando una grabación visible de la onda sonora. (Sigüero, 1993, p.57)

25 Ya en julio de 1877 declaraba Edison que en poco tiempo sería capaz de grabar y reproducir la voz humana. En su cuaderno de laboratorio del doce de agosto del mismo año dibuja un esquema para la realización de un grabador empleando una banda de papel parafinado. En la parte superior, aparece por primera vez, escrita la palabra fonógrafo. (Saramiento, 2009, p.9)

26 Edison supo ver con gran aproximación las importantes dimensiones de lo que podía llegar a significar el fonógrafo. Esto puede verse al leer su lista profética acerca de los usos futuros que podrían ofrecer las sucesivas generaciones de su invento. Se compone de 10 apartados:

- 1.- Grabación de cartas y toda clase de dictados sin la ayuda de estenotipista.
- 2.- Libros fonográficos, los cuales hablarán a las personas ciegas sin ningún esfuerzo por su parte.
- 3.- La enseñanza de la declamación.
- 4.- Música. A la que estará plenamente dedicado.
- 5.- Las grabaciones familiares de voces. Primeras palabras y últimas.
- 6.- Cajas musicales, juguetes, muñecas parlantes. Una muñeca podrá hablar, cantar, gritar o reír.
- 7.- Relojes que hablan anunciarán la hora del día, de ir a comer, etc.
- 8.- Preservación del lenguaje. Reproduciendo voces de grandes hombres.
- 9.- Propósitos educativos; preservando las instrucciones de un maestro, o aprendiendo lecciones de pronunciación, o de idiomas. En un sentido más amplio, las grabaciones estarán referidas a muchas esferas educativas: Lenguajes, historias de la música, grabaciones de práctica musical, películas educativas.
- 10.- Avances y perfeccionamientos en el terreno de la telefonía, haciendo que sea un auxiliar para la transmisión de grabaciones permanentes. (Sigüero, 1993, p.66)

Al innovador fonógrafo de cilindro de cera de Edison le siguió casi una década después el gramófono de Emile Berliner; siendo una variante en el sistema de grabación la única semejanza entre ambos inventos.²⁷

A diferencia de los cilindros utilizados por el fonógrafo, el gramófono por su parte utilizaba discos como cajas de música, permitiendo a su vez la posibilidad de grabar sonido a menor coste y comenzar con procedimientos de fabricación masiva.

En consecuencia, el invento de Berliner logró un aumento de popularidad, tratándose en primer término de un atractivo medio de grabación para uso lúdico o como singularidad tecnológica.

El gramófono comenzó a distribuirse en 1893 por The United States Gramophone Company, compañía fundada por Berliner, quien siete años más tarde inventaría los discos de siete pulgadas de un solo lado con un estándar de alrededor de 70 RPM. Ese mismo año Emile Berliner registró como logotipo de su compañía la imagen de un perro escuchando un gramófono.

En 1924 The United States Gramophone fue comprada por Victor Talking Machine Company y tras ser adquirida por Radio Corporation of America (RCA) pasó a llamarse RCA Victor en 1929, siendo desde entonces hasta día de hoy una de las compañías dominantes de la industria musical.



De arriba a abajo.
 Fig. 76. Fonoautógrafo de Édouard Léon Scott de Martinville (1857).
 Fig. 77. Fonógrafo de Thomas Alva Edison (1877).
 Fig. 78. Fotografía de Granger para Rca Victor (1920).

²⁷ El gramófono se anunció como “una máquina parlante que utiliza discos de grabación lateral, opuesta al fonógrafo de Edison que utiliza cilindros de grabación vertical”. (Hutto, 1997, p.666)

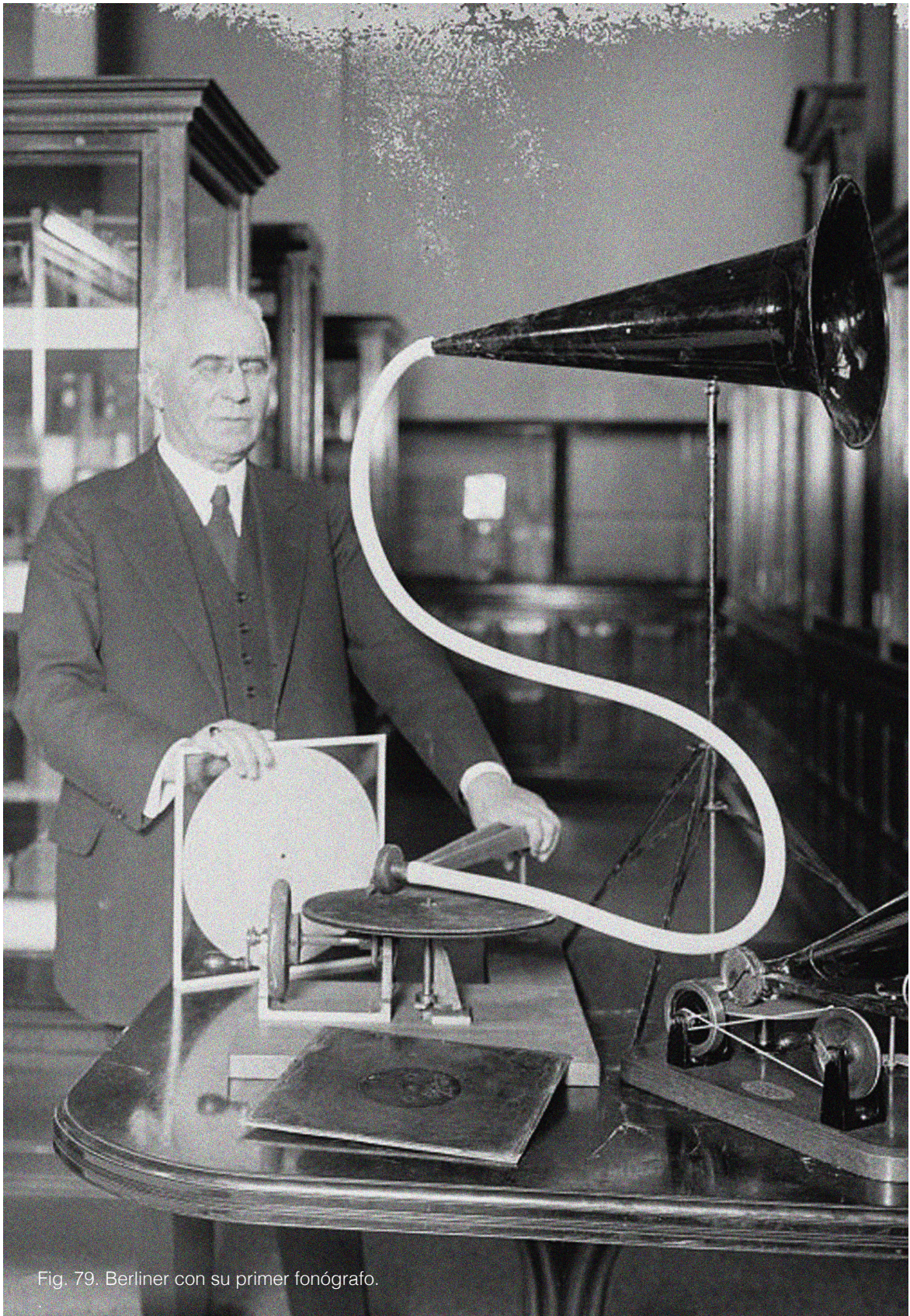


Fig. 79. Berliner con su primer fonógrafo.

Durante aquel periodo se dieron numerosos cambios tecnológicos asociados a las técnicas de grabación, su durabilidad y sus soportes,²⁸ tales como la invención de los discos de diez y doce pulgadas, que fueron introducidos en el mercado en 1901 y 1903 respectivamente, permitiendo un tiempo de reproducción de sonido de tres y cuatro minutos, los cuales no tardaron en convertirse en el tamaño estándar de la industria hasta la llegada del LP, que en 1948 pondría fin a tal limitación de la duración de las grabaciones.

Aquellos discos de 30.5 cm (12 pulgadas) comenzaron a ser distribuidos por discográficas como Columbia o Victor, conteniendo grabaciones de ópera, música clásica y bandas sonoras de musicales de Broadway.

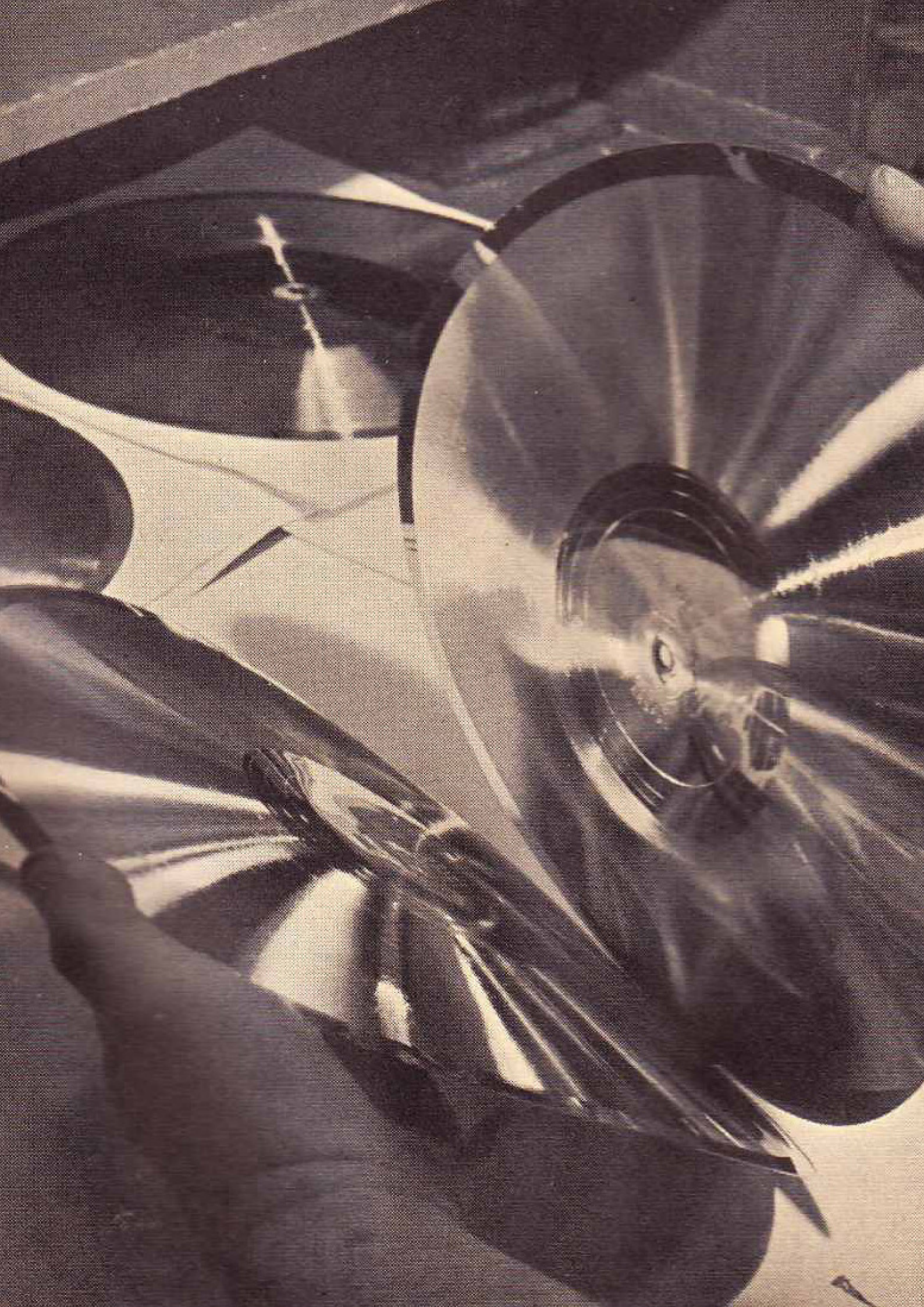
También los materiales fueron evolucionando, se sustituyó la goma dura de los primeros discos por un compuesto de goma laca, cuyo uso se prolongaría hasta finales de la década de 1950; siendo el material comúnmente utilizado para el formato de 78 RPM.

En este desarrollo constante de la industria fruto a su vez de las ansias de superación a la competencia existente entre compañías discográficas, situamos así mismo la invención del cilindro de Amberol en 1909 por Thomas Edison, el cual logró reproducir sonido a 160 RPM durante 4 ½ minutos.

También la resistencia del formato fue prosperando; se introdujeron los cilindros de amberol azul, cuya fabricación a base de celuloide aportaba mayor resistencia. No obstante a pesar de estos avances, los discos continuaron a la cabeza durante la década de 1910 y Edison continuó produciendo cilindros de amberol azul pero para un público progresivamente más reducido.

En los años veinte ya eran numerosas las compañías que producían tales discos gramofónicos, los cuales sin embargo no dejarían de sufrir constantes variaciones en lo que a materiales, tamaños y velocidades se refiere, convirtiéndose en el principal medio para la reproducción musical hasta la introducción de los discos compactos digitales a finales del siglo XX.

28 A modo de curiosidad podemos comparar la evolución en los discos expresándolo en cuanto a tamaño en centímetros (cm) y en cuanto a velocidad de giro en revoluciones por minuto (rpm). Desde los 13 cm iniciales se pasó a 18 cm; posteriormente a 25 cm y después se normalizó en los 30 cm de los vinilos actuales. Con los discos compactos se ha pasado de nuevo a un tamaño más reducido de 12 cm de diámetro. En cuanto a la evolución de la velocidad de giro, de 30 rpm se pasó a 70 y luego a 78 rpm. Con el microsuro se redujo a 45 rpm y con los LP se normalizó a 33,3 rpm. El disco compacto (CD) rompe estos esquemas e impone una velocidad rotacional que, dependiendo del mecanismo de tracción, oscila entre 200 y 500 rpm. (Sigüero, 1993, p.70).



4.2. Evolución del producto musical

4.2.1. El LP y el EP

El disco gramofónico, popularmente conocido como disco de vinilo, podría formalmente definirse como una lámina circular y plana, estriada en una forma espiral modulada, capaz de almacenar sonido analógico.

Tal y como hemos señalado en el apartado anterior, el disco experimentó a lo largo de sus inicios una considerable evolución tecnológica relativa a aspectos como formatos, materiales, durabilidad, capacidad de almacenamiento y calidad del sonido. Una evolución que a día de hoy sigue aportando nuevas posibilidades a la industria de la grabación musical. Comentaremos a continuación algunos de los términos comúnmente utilizados para la definición de las diversas tipologías de los discos de vinilo, variando conforme a aspectos tales como su velocidad o materiales.

Cabe comenzar haciendo referencia a las siglas LP (long-play) y EP (extended-play) las cuales supusieron una revolución, permitiendo una mayor reproducción de sonido debido a sus múltiples pistas por cada lado. Y es que el LP permite un almacenaje de hasta 30 minutos por cara, frente a los 4 minutos de sus antecesores.

El tamaño constituye así mismo otro aspecto definitorio de los discos gramofónicos, utilizando comúnmente las pulgadas como medio de medida y calculando en paralelo la relación de ésta con el número de revoluciones por minuto.

Así a día de hoy podemos destacar como los formatos más comunes: los LPs de 33 1/3 y 45 RPM, con un diámetro de 12 pulgadas (30 cm); los LPs de 33 1/3 y 78 RPM, con un tamaño de 10 pulgadas (25cm) y los EPs o sencillos de 45 RPM, con un tamaño de 7 pulgadas (17.5cm).

No obstante tal y como señalamos con anterioridad los orígenes sufrieron altibajos y no siempre fueron tan efectivos como dictarían nuestras creencias.

Y es que los precios de los primeros LPs hicieron que su inicio en el mercado no fuera tarea fácil, sobre todo teniendo en cuenta las consecuencias directas que traería consigo la Gran Depresión y las numerosas dificultades financieras que por consiguiente afectaron a la industria musical.

A comienzos de los años 30 fueron pioneras en la introducción del LP algunas compañías como RCA Victor o Columbia Records, siendo esta última la que en 1939 comenzaría una labor por la mejora de los ya anticuados sistemas de reproducción



Fig. 81. Daddy-O Dewey Phillips (Julio, 1954).

de sonido. Unos estudios que se prolongaron hasta 1948, cuando la discográfica patentó en una rueda de prensa en Nueva York el disco de 12 pulgadas a 33 1/3 RPM. Una novedad que lideró el mercado sustituyendo de forma progresiva a los discos de 78 RPM. Un empírico ejemplo de ello lo vemos representado en la decisión de RCA Victor de abandonar la producción de los LPs de 10 pulgadas tras contemplar una caída en las ventas de los discos de 78 RPM de Elvis Presley, las cuales quedaron reducidas a cifras menores al 10%.

Los EPs por su parte continuaban siendo más baratos de producir, debido a su durabilidad de 15 minutos por cara, que ubicaría al producto en una franja de mercado más limitada.

No obstante se trata de un formato que no desapareció, por lo contrario cobró popularidad en los años sesenta gracias a formaciones musicales como The Beatles,²⁹ y podemos afirmar que sigue vigente en la actualidad.



De arriba a abajo.

Fig. 82. Fabrica de vinilos (años sesenta).

Fig. 83. The Beatles (años sesenta).

29 Entre 1960 y 1969, catorce sencillos vendieron más de un millón de copias en el Reino Unido, de los cuales el más exitoso fue "She Loves You", de The Beatles; publicado el 23 de agosto de 1963, pasó seis semanas consecutivas en el primer lugar y vendió más de 1.890.000 unidades.

(Datos proporcionados por la Official Charts Company [recurso en línea] Disponible en: <http://www.officialcharts.com/artists/>)

4.2.2. El casete y el disco compacto

El audio casete compacto fue un medio para el almacenaje de audio y grabación de sonido introducido en Europa y Estados Unidos por la empresa electrónica holandesa Philips en 1963.

Se trataba de un nuevo medio sonoro compuesto por una carcasa protectora de material plástico que a su vez contiene dos carretes entre los cuales circula una cinta magnética para el registro y reproducción del sonido, capaz de correr a una velocidad aproximada de 4,76 centímetros por segundo.

En tal cinta magnética se disponen dos pares de pistas estereofónicas, uno por cada cara: reproduciéndose una de las caras al insertar el casete con sus revestimientos laterales de cara A hacia arriba, circulando la otra en el lateral opuesto, ésto es, al ser insertada con su cara B hacia arriba.

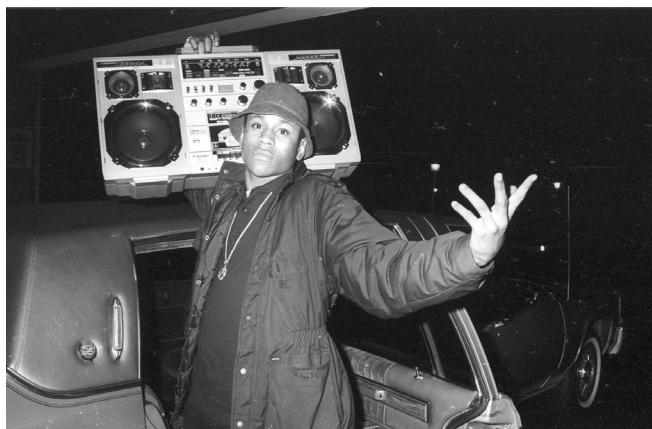
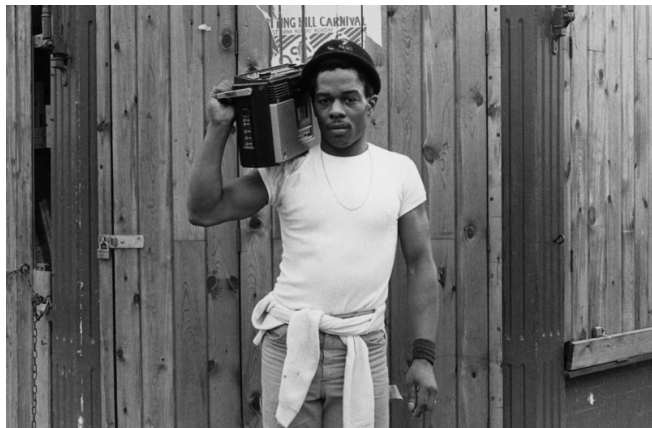
Cabe apuntar que el cassette fue concebido originariamente para reemplazar al magnetófono, cuyo principal inconveniente era la dificultad de su transporte, al no tratarse de un aparato portátil. El casete, por su parte, contaba con un tamaño mucho menor; un formato compacto y robusto mas resistente que su predecesor el delicado disco de vinilo.

Paralelamente a éste último, el casete fue ganando popularidad entre la década de los setenta y mediados de la década de los años noventa; convirtiéndose en uno de los formatos más comunes para la reproducción de música pregrabada.

Fue en los años ochenta cuando el casete alcanzó su mayor popularidad, como consecuencia de las grabadoras portátiles de bolsillo y los reproductores de alta fidelidad como el *walkman* de Sony, de un tamaño a prácticamente igual al del propio casete.

A pesar de que su fidelidad era muy inferior a la de los discos de vinilo, el formato permitía una sencilla grabación doméstica, lo que le convertiría en un aparato catalizador para un cambio cultura y social.

Son numerosos los músicos, productores y críticos musicales los que consideran que el casete favoreció el desarrollo de la música rock underground y del género punk , ya que gracias a las rudimentarias grabaciones *amateurs* que permitía, daría voz a jóvenes formaciones musicales que encontraron en él su medio idóneo para la expresión musical, a pesar de su deficiencia sonora a la que nos referíamos anteriormente.



De arriba a abajo.
Fig. 84. Fotografía de Al Vandenberg (Londres, 1975).
Fig. 85. Sin Título (Al Vandenberg, 1977).
Fig. 86. LL Cool J (años setenta).

“El casete es increíblemente fácil de usar y es divertido. Representa una parte icónica del desarrollo del siglo XX y a la música de las generaciones de los sesenta, setenta y ochenta. Para cualquiera que esté interesado en eso, el casete es un mundo fascinante por descubrir”

Thomas Baur, ingeniero, especializado en la restauración de equipos analógicos y creador de Bandjesfabriek (La Fábrica de Casete) en 2017.

De cualquier modo, resulta innegable que el casete compacto fue el invento para la reproducción sonora protagonista en la década de los años ochenta, una popularidad que disminuiría con la llegada de la tecnología digital.

Y es que el disco compacto, se convirtió en un producto lo suficientemente económico como para competir directamente con el casete.

Tratándose los discos compactos del fruto de una evolución tecnológica originada con el Laserdisc, fueron Philips y Sony las que se encargaron de su introducción en el mercado. Una comercialización a la que pronto se adhirieron 40 compañías de todo el mundo, las cuales se sumaron al nuevo formato mediante la obtención de licencias para la producción de CDs y reproductores.

En referencia a sus características físicas, se trata de un disco circular de 1,2 mm, compuesto por policarbonato de plástico; el cual queda recubierto por una capa reflectante de aluminio, utilizada para obtener una mayor persistencia de los datos, y a la cual se le suma una capa de laca, la cual actúa como protección del mencionado aluminio. Un formato portátil ligero cuyo método común final de impresión es la serigrafía y la impresión offset.

En definitiva, el *compact disc* no únicamente se trataba de un objeto funcional, sino que además contaba con una mayor capacidad, reflejada en 650 Megabytes de datos o 74 minutos de música; a la cual cabría sumar una calidad de sonido mucho mayor. Características que pronto conquistarían a los consumidores, dando lugar a una repentina sustitución del anterior casete; monopolizando la industria musical hasta la llegada de la reciente música *in streaming* y las descargas digitales.

4.2.3. La descarga musical y la experiencia *in streaming*: el origen de la música invisible

Se entiende por música digital, aquella que utiliza medios electrónicos durante su producción; unas grabaciones que han dado lugar a nuevos modelos de consumo³⁰ a través de una amplia oferta de soportes en los cuales recopilar y escuchar tales archivos digitales.

El primero de ellos fue el *discman*, el cual sustituyó al analógico *walkman*, permitiendo la reproducción de los anteriormente citados discos compactos.

Un invento que a pesar de ir desarrollando una evolución relativa a sus cualidades físicas, su tamaño y calidad de reproducción; fue irremediablemente sustituido por los reproductores de Mp3.

El Mp3, se convirtió a comienzos del siglo XXI en el estándar utilizado para el almacenaje, la organización y la reproducción de archivos de audio digital; permitiendo una compresión con poca pérdida de fidelidad que le convertiría en el primer formato de compresión de audio popularizado gracias a Internet, debido así mismo a la posibilidad de intercambio de ficheros musicales.

Contrarias a las previsiones de estabilidad de la cada vez más modernizada industria musical, surgió a finales de la década de los años noventa, paralelamente al desarrollo del Mp3, un servicio de archivos compartidos, el cual su joven creador Shawn Fanning, entonces estudiante de la Universidad Northeastern de Boston, bautizaría como Napster.

30 La combinación entre la tecnología MP3, *streaming* e Internet, ha generado en términos generales cinco modelos de negocios y/o de consumo:

1. La venta de música en su soporte tradicional, el disco compacto o CD y DVD, e inclusive productos de *merchandising* relacionados al artista, a través del comercio electrónico.
2. El intercambio de archivos MP3 entre pares de manera gratuita o modelo peer to peer (P2P), que inicia Napster en 1998 con millones de usuarios y la posibilidad de intercambiar millones de canciones.
3. La venta de música a través de tiendas virtuales mediante la transferencia de archivos digitales (singles o álbumes), previo pago electrónico, para su descarga en PC, tablet o telefonía móvil.
4. El *streaming* es otra forma de acceder a las obras musicales disponibles en un sitio web mediante una cuota de suscripción, por un período determinado.
5. Por último, el quinto modelo de negocio de la música por la Red es la radio a través de Internet o *webcasting* radio. (Lamacchia, 2016, p.50)

Napster³¹ marcó el inicio de la revolución digital que pronto desmontaría los cimientos de la industria musical convencional, permitiendo al consumidor descargarse y compartir música sin ninguna compensación para los propietarios de los derechos de autor.

Tras numerosas demandas que le obligaron a cesar su actividad, fueron surgiendo numerosos servicios que desarrollarían la misma idea de piratería online, tales como Kazaa, Grokster, DC++, The Pirate Bay o LimeWire, entre otros.

La industria musical convencional trató por todos sus medios de combatir la piratería; una amenaza por parte de internet que le obligaría a replantear sus tácticas comerciales.

No obstante cabe señalar que los sellos tradicionales no lograban dar con nuevas fórmulas para el desarrollo legal de la distribución *on line*; y no sería hasta 2003 cuando Apple extendería sus horizontes, demostrando a las compañías discográficas que los usuarios accederían a la compra legal si a cambio se les ofreciera un sistema de manejo sencillo que permitiera la compra y descarga musical, reduciendo el coste a menos de un dólar por canción. Un nuevo y visionario modelo para el mercado musical presentado como iTunes Music Store.

Tal servicio de venta online supuso una auténtica revelación, otorgando una sorprendente libertad al consumidor, quien podría incluso contar con catálogos musicales personales y seleccionar las canciones de cada álbum de forma aleatoria.

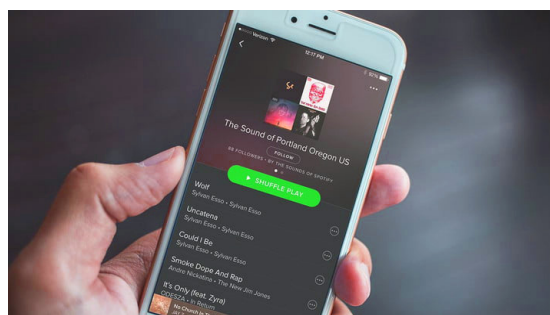
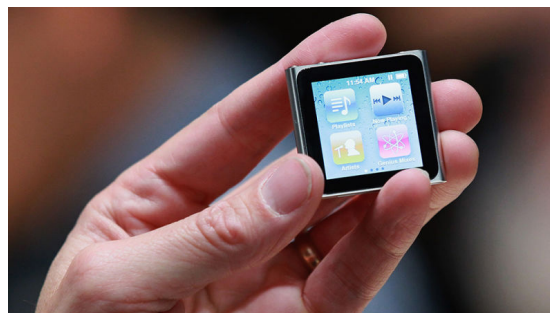
31 El auge en la distribución y consumo a través de Internet, acrecentado con la aparición de las redes P2P que permite el acceso gratuito a determinados contenidos, *“ha provocado que la propensión a pagar de los consumidores de productos musicales tienda a ser cero”*. Aquí la industria discográfica se encuentra con el primer problema: la competencia de la gratuidad frente a la necesidad de monetizar (convertir en moneda) la música que circula en Internet. (Lamacchia, 2016, p.50)

Resultó igualmente sorprendente la capacidad del nuevo medio para mantener las estructuras comerciales de los sellos musicales, tratándose en la actualidad del mayor sitio de comercio musical, tanto offline como *on line*, a nivel mundial.

Como contrapunto al nuevo modelo propuesto por iTunes Music Store, resulta inevitable hacer mención de otros medios, que dentro de la legalidad resultan más controvertidos, ofreciendo un acceso libre a una biblioteca musical prácticamente ilimitada y transmitiendo a los usuarios la idea del libre mercado, a partir del cual poder disfrutar de música gratuitamente sin necesidad de contar con su propiedad.

Una polémica idea con disparidad de opiniones que conduce a las compañías musicales a un afán por encontrar el equilibrio y la satisfacción tanto en consumidores como en propietarios de derechos.

Spotify ha resultado por el momento tratarse del más significativo formato capaz de alcanzar en gran medida tal ambición, ya que a pesar de su incierto futuro ha logrado sentar las bases transformadoras de una nuevo modelo y democratización del mercado musical.



De arriba a abajo.
Fig. 87. iPod Nano.
Fig. 88. Spotify en iPhone.



Fig. 89, Fig. 90. Imágenes del videoclip realizado por Joe Pelling y Becky Sloan para *Feels like we only go backwards* de Tame Impala (2012).

4.2.4. Nuevas dimensiones: los formatos del formato discográfico

Estudiando las características plásticas del producto musical en el mercado actual y considerando las diversas posibilidades de venta y promoción que éste ofrece, detectamos una serie de cambios relativos a la gráfica discográfica, la cual en el presente a menudo adquiere diferentes formas sobre diferentes medios digitales.

Tal y como adelantábamos en los primeros apartados de la tesis; las dimensiones y el formato del producto musical han ido sufriendo variaciones a lo largo de la historia.

No se le habría podido confiar otra forma que la que él mismo presenta: un disco negro producido a partir de una mezcla que hoy en día carece de un nombre más notable que el del material combustible del automóvil, que se llama gasolina; tan frágil como una pizarra, con un pequeño papel circular en el medio, que siempre parece más auténtico cuando un terrier de antes de la guerra escucha la voz de su amo; en pleno centro, un diminuto agujero, a veces tan estrecho que es preciso sondearlo para poder colocar el disco en el plato. Está cubierto de curvas; una escritura finalmente ondulada, por completo ilegible que forma más plásticas figuras sin que el lego pueda oírlas (pero por qué); ordenada en espiral, termina en algún lugar próximo al papelito titular, muchas veces ligado a éste a través de un surco transversal, de modo que la aguja pueda acabar cómodamente. Como "forma" no podría dar más de sí. Surgió tal vez como la primera invención tecno-artística, en aquella época que reconoció cínicamente la supremacía de las cosas sobre los seres humanos.

Theodor W. Adorno
(W. Adorno, 1934, p.35).

Echando un vistazo a la historia del arte comprobamos como el formato rectangular, en sus variantes horizontal y vertical, ha sido el más utilizado por la pintura; amplio ámbito artístico en el que obviamente existen numerosos ejemplos regidos también por las formas anteriores.

Así las dimensiones cuadradas del *Retrato de Adele Bloch-Bauer I* de Klimt (1907), el formato circular de *Cabeza de Medusa* de Caravaggio (1597), el oval de la pintura *Ventanas Abiertas Simultáneamente* de Robert Delaunay (1912) o el irregular de *Soulier bleu renversé à deux talons, sous une voûte noire* de Jean Arp (1966), serían tan solo algunas muestras de ello.

En la industria musical por el contrario es el formato cuadrado el predominante, ya que marca las pautas de las imágenes del disco de vinilo y el disco compacto; mientras que el rectangular se introduciría de la mano del cassette, popular entre las décadas de 1970 a 1990.

Inmersos en la actualidad, encontramos nuevas opciones dadas por las plataformas de música digitales; las cuales combinan los dos anteriores formatos (cuadrado y rectangular), sumando igualmente el de tipo circular, y ofreciendo la combinación entre ellos, como bien estudiaremos a lo largo del capítulo.

Tal situación nos lleva a plantearnos algunos interrogantes como por ejemplo ¿hacia dónde se dirige la labor del diseñador gráfico e ilustrador?, ¿bajo qué pautas se rige su trabajo artístico?, ¿cuáles son las nuevas exigencias técnicas de la imagen aplicada a la industria musical?

Cuestiones todas ellas que se han ido generando como consecuencia del cambio de estándares al que nos veníamos refiriendo.

Y es que frente al diseño que anteriormente exigía una única dimensión (cuadrada en el caso del LP, el EP y el CD; y rectangular en el caso del cassette), amplía hoy en día la diversidad de formatos a los que ajustar la imagen definitoria del mismo trabajo musical.

La causa de tal transformación ha venido dada por la reciente popularización de las plataformas online y la distribución digital; una auténtica revolución que ha alterado tanto el rol del músico, como el de las discográficas y los intermediarios; siendo innecesario el papel de éstos últimos, debido a la posibilidad de los artistas de añadir su música al mercado *on line*.

Profundizando un poco más en el ámbito de la música digital, con el objeto de familiarizarnos con los nuevos términos y metodología; observamos como tal cambio logístico permite al músico conservar el 100% de los derechos que deben ser pagados al titular de una patente por utilizarla o explotarla con fines comerciales; lo entendemos por *royalties*. En suma, los artistas pueden publicar su música en plataformas y tiendas online, que permiten no únicamente la venta sino también las descargas y la promoción, obteniendo así los royalties en relación al cómo y cuándo la música ha sido reproducida.

Las facilidades anteriormente citadas han sido las claves causantes del panorama actual que coloca al mercado online en al menos el 50% del total de todos los ingresos de la industria musical. Desencadenado también debido a un aumento del 60,4 % en las suscripciones a las plataformas de música digitales (registrado en 2016).

Y es que, desde el punto de vista del músico, debemos considerar igualmente que la repartición de beneficios en la industria musical global queda distribuida de la siguiente forma: 50% de las ventas digitales, 34% de las ventas físicas (CDs, vinilos, casetes), 14% de los derechos de autor (radio, shows, etc.) y 2% de la sincronización (películas y anuncios publicitarios).

Antes de pasar al estudio de las características del formato propiamente dicho que ofrecen tales plataformas digitales, conviene hacer referencia a la distinción de las tipologías existentes, entre las que encontramos las plataformas de música digital *in streaming*, que permiten la reproducción de audio o vídeo, y entre las cuales se encuentran Spotify, YouTube, Apple Music, Deezer, Tidal o Napster entre otras. Y las plataformas de música digital en descarga; entendiéndose éstas como aquellas que permiten la adquisición, el almacena

miento y la libre circulación de música a través de diferentes dispositivos. En esta categoría encontramos iTunes, Amazon, Google Play o Beatport como las más populares a escala global.

Así, la diversidad de plataformas para la venta, consumo y promoción musical a la que nos referíamos, queda reflejado en una gran variedad de formatos, puesto que el espacio que cada red reserva para la imagen varía.

Desde los cuadrados de Spotify, hasta el formato circular que ofrece Soundcloud o el rectangular de Youtube; combinándose a menudo éstos entre sí, tal y como observamos también en redes sociales como Facebook.

Es por ello por lo cual, lo que anteriormente eran diseños fijos, contando cada producto (vinilo, casete, disco compacto) con un único formato estándar, ahora en suma requiere de una adaptabilidad “extra”.

Recordemos que el proceso de adaptación de la obra artística viene dándose a lo largo de la Historia desde las primeras muestras plásticas plasmadas en cuevas, templos o iglesias; las cuales ya obligaban al artista a adaptarse al medio; tanto a la escala, como a las texturas, curvas, etc. que éste pudiera ofrecer.

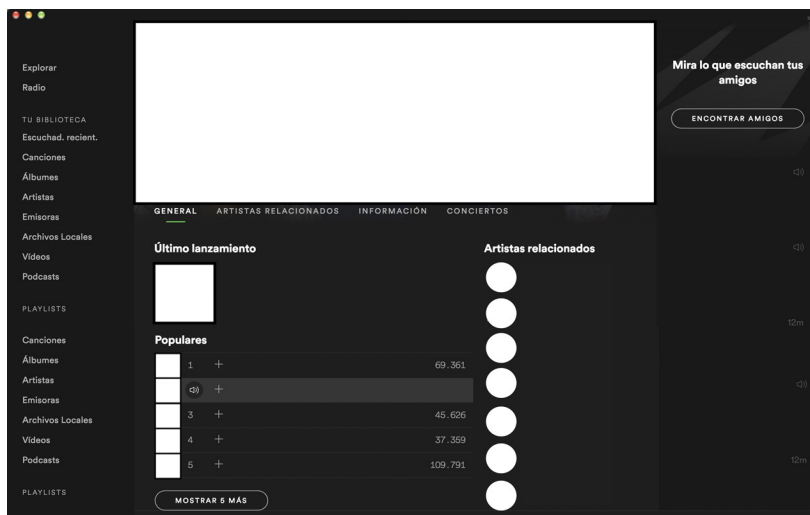
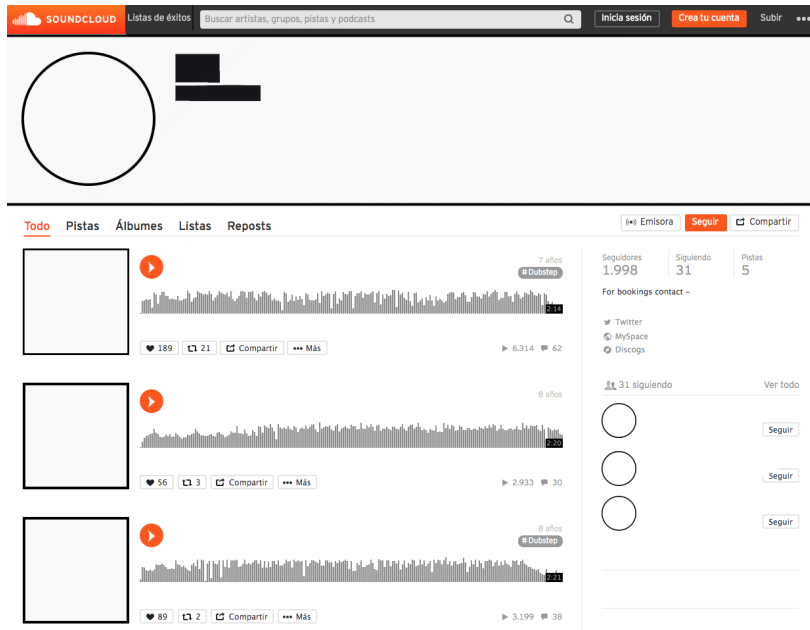
En la actualidad, limitándonos únicamente al plano bidimensional, las imágenes del producto musical sufren pues variaciones referentes tanto al formato como al tamaño del mismo; precisando a menudo una drástica reducción de la imagen inicial.

La adaptación al medio a través de la disminución de la gráfica, retomando como anotación las referencias históricas; se vio ya reflejada a través de los manuscritos ilustrados frecuentes en la pintura románica y gótica (destacando ilustradores franceses o flamencos como Jean Pucelle, Jacquemart de Hesdin o los hermanos Limbourg, entre otros) o los retratos en miniatura, ampliamente desarrollados a partir del siglo XVI en objetos como medallones, relojes y joyeros o a partir de pinturas, como las realizadas por artistas entre los que encontraríamos a Goya y Fragonard.

Con tales paralelismos no pretendemos únicamente hacer referencia a las escalas de la pieza artística, sino más bien al proceso creativo por el cual una imagen ha de variar sus dimensiones para amoldarse a un formato determinado.

Centrándonos en la tarea del ilustrador comercial en el campo de la industria musical contemporánea; contemplamos como en efecto, tal adaptabilidad se convierte pues en un terreno más que los ilustradores y diseñadores gráficos deben contemplar y afrontar con nuevas propuestas.

Tomando como ejemplo el caso de Soundcloud, y considerando que el diseño de tales plataformas sufre rápidas variaciones con el transcurso de los años; observamos como en el presente 2018, estructuralmente la plataforma se compone a partir de un banner superior o foto de portada, con formato rectangular apaisado que ocupa el ancho de la pantalla. Un espacio circular ubicado en la esquina inferior izquierda de la imagen anterior; y una tira vertical de figuras cuadradas que ocupan el largo de la



De arriba a abajo.

Fig. 91. Esquema compositivo de Soundcloud (2018).

Fig. 92. Esquema compositivo de Spotify (2018).

parte izquierda de la pantalla, y las cuales se ven acompañadas de las diversas pistas para la reproducción musical que aparecen alineadas en su margen derecho.

Tal estructura permite numerosas formas de componer el espacio, teniendo en consideración que se trata de una plataforma para la reproducción y promoción de música *on line*, resulta el lugar idóneo para la publicación de la imagen del disco o trabajo musical.

La combinación de los tres formatos (rectangular, circular y cuadrado), así como sus diversas dimensiones, hacen que cada banda o músico opte por un diseño personalizado, en el cual generalmente se incluyen más imágenes complementarias al diseño de la propia cubierta del disco.

Entre algunas de las propuestas encontramos quienes optan por mostrar una fotografía de la banda en el espacio circular anteriormente citado; reservando el formato rectangular del fondo para la colocación de un logotipo y los cuadrados de las diferentes pistas para la imagen de los discos o singles de la banda; una disposición con un imaginario variado y completo a la que han recurrido formaciones musicales como Temples o The Orielles.

Con una disposición similar se presentan por ejemplo Jerkcurb o Ghost Car; situando en su caso una ampliación de la imagen del disco en el espacio que ofrece el *banner*.



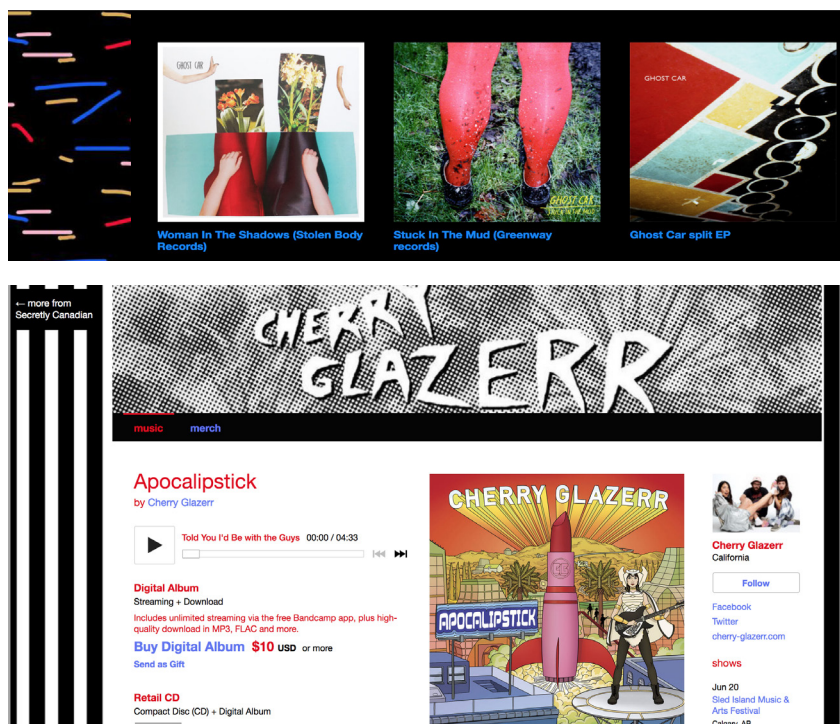
Fig. 93. Soundcloud de The Orielles (Abril, 2018).

Cherry Glazer o Black Angels por su parte optan por sustituir la fotografía por el logotipo de la banda en el espacio circular; un espacio que grupos como Headweather reservan nuevamente a la imagen del disco, creando así una página en la cual el diseño del producto musical aparece reiterado en todos los formatos que Soundcloud ofrece para la disposición de imágenes.

Otra posibilidad menos común pero de apariencia atractiva es la fusión del formato circular y el rectangular a través de una misma imagen; logrando así un banner superior rectangular que se extiende sin interrupción a lo ancho de la pantalla; tal y como vemos a través de la ilustración de la cubierta de Boy Pablo, la cual ocupa la totalidad del espacio superior de su portal.

Podríamos continuar tal análisis citando más ejemplos concretos, no obstante comprobamos como en efecto las combinaciones posibles son muy diversas; configuradas en su mayoría por medio de la organización de tres elementos: la fotografía de la banda, el logotipo de la misma y la imagen del disco.

Como particularidad en el caso de cubiertas ilustradas, entre las que se encuentran todas las anteriormente citadas, resulta una habitual que la banda utilice ilustraciones diferentes



De arriba a abajo.
 Fig. 94. Bandcamp de Ghost Car (Abril, 2018).
 Fig. 95. Bancamp de Cherry Glazer (Abril, 2018).

para cada single; unas imágenes a menudo realizadas por el mismo ilustrador, que se convierten así en suplementos visuales de la principal imagen del disco. Se trata ésta de una herramienta que hemos podido observar en bandas como The Orielles, Ghost Car o Jerkcurb, siendo éstos dos últimos ilustrados por los cantantes de ambos grupos, lo cual de nuevo probaría la versatilidad artística de numerosos músicos-ilustradores en el actual panorama de música independiente.

Algo similar a la organización gráfica de Soundcloud, ocurre también con plataformas como Spotify o Bandcamp y redes sociales como Facebook o Twitter; las cuales se ciñen a los formatos cuadrados y rectangulares, ofreciendo también diversas dimensiones.

En rasgos generales observamos cómo el concepto de portada o imagen de fondo, se repite en la mayoría de ellas, al igual que una imagen central y una reiteración de espacios visuales conectados con las diversas canciones o álbumes del grupo musical.

De este modo, comprobamos como los formatos de la música online han ampliado las posibilidades visuales de presentación de un álbum, y en consecuencia de los músicos.

La imagen del disco no únicamente se presenta como tal, sino que además varía tanto sus dimensiones como formatos, ajustándose a los espacios visuales a través de diversas herramientas y posibilidades de edición, como las anteriormente citadas: reducción, zoom o recorte de la imagen del disco, ampliación de la imagería del mismo a través de la creación de ilustraciones para cada single y complementación del diseño discográfico principal con el uso de la fotografía o los logotipos.

El resultado lo vemos pues reflejado en la configuración de una estética global de cada proyecto musical; que además del *merchandising* o las posibilidades visuales que ofrecen los videoclips, quedan reflejados en un mayor espacio para la dirección artística y el *branding*; así como en la creación de un nuevo concepto que vendría marcado por la utilización de tales plataformas también como galerías visuales, en las que incluir una mayor diversidad de ilustraciones e imágenes y en consecuencia promocionar el trabajo de artistas del ámbito plástico.

En definitiva, resulta interesante comprobar como lo que aparentemente podríamos entender como limitaciones que exigen las plataformas de música online, referentes al tamaño de la imagen, el número de píxeles o la estandarización de formatos que deben ser cubiertos; se han visto traducidas sin embargo en una reinención por parte del tándem músico-artista visual, quienes cuentan con la posibilidad de reinventarse y buscar soluciones originales ampliando así las posibilidades plásticas de la promoción y venta de sus trabajos musicales.

4.2.4.1. El *packaging* alternativo

Estudiando la evolución formal y funcional del disco de vinilo, así como las posibilidades que éste ofrece en la actualidad; contemplamos, a partir de un estudio de mercado, la existencia de un minoritario sector en el que tienen cabida los diseños discográficos alternativos; vinilos cuyo *packaging* además de otorgar un tratamiento artístico a la imagen, por medio de la ilustración o una cuidada tipografía, experimentan también las posibilidades del formato con ingeniosas propuestas gráficas.

Observamos cómo comienza así a popularizarse una tendencia, con orígenes en el género punk desde finales de la década de 1970, relativa a la exaltación de la originalidad y el valor del objeto único propio de una obra artística más que de un producto de masas; una originalidad con la que sentenciar igualmente la diferencia existente entre estas propuestas y las realizadas por la industria discográfica mainstream.

En el contexto contemporáneo, tanto la autoproducción musical como la industria independiente compuesta por sellos minoritarios, permiten la pequeña producción de ejemplares en los que cabe la posibilidad de otorgar un especial cuidado al producto; tanto en su manufactura como en aspectos relacionados con el diseño gráfico del mismo.

Diseño experimental aplicado al disco, que se convierte así en un nuevo medio de desarrollo plástico para artistas, que cuentan con la posibilidad de crear objetos



Fig. 96. Diseño de Spread (Tokyo) para *Spectrum* de Sôtaisei Riron & Jeff Mills (2015).

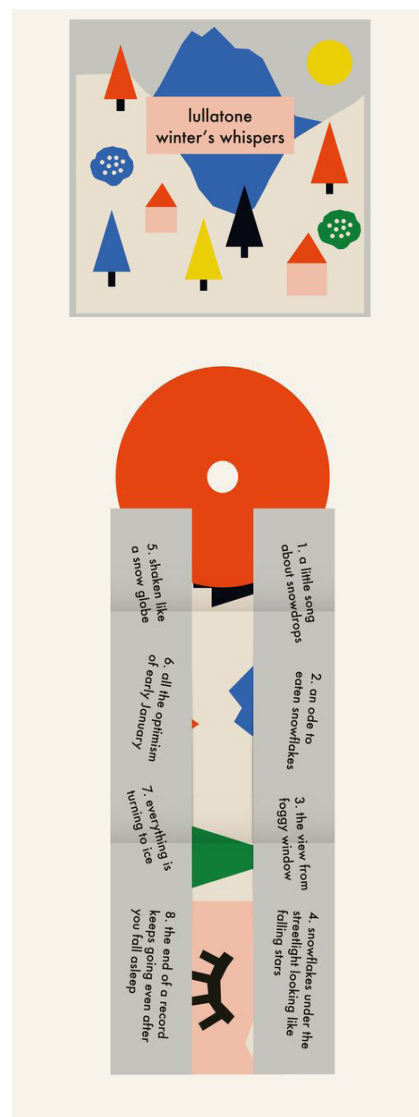
exclusivos y originales, lo que podríamos denominar bajo el apelativo de producto “de autor”.

Con tales ejemplares, se enfatiza la exclusividad de la música en disco, que sumado a su naturaleza tangible, hace que nos planteemos un paralelismo con aquellos pioneros vinilos jazzísticos a los que nos referíamos al inicio, cuyo valor, tal y como ocurre con estas propuestas discográficas alternativas, iba más allá; convirtiéndose en un objeto de culto, una pieza artística desarrollada por medio del *packaging*.

Es cierto que si nos planteamos las funciones de éste último, en primera instancia señalaríamos funciones relativas a la necesidad de contener, conservar y transportar productos. Sin embargo, cabe señalar que se ha convertido también en una importante herramienta de *marketing* en la cual considerar las leyes de la psicología de la Gestalt, capaz de condicionar y seducir al consumidor; ejerciendo así una labor comercial y comunicativa, y en este caso concreto, una labor también de comunicación artística.

En definitiva, se trata el packaging de una herramienta más no solo al servicio de la publicidad sino también del arte, que más allá de sus aspectos funcionales (contener, conservar y transportar) es capaz de ampliar el lenguaje visual y la estética del producto.

Pasando a continuación a analizar algunas de las propuestas alternativas que actualmente presenta el disco de vinilo, cabría



“El envase es considerado como un objeto-mensaje que participa de un proceso de comunicación”.

María Dolores Vidales.
(*El mundo del envase. Manual para el diseño y producción de envases y embalajes*, 2003).

señalar que surgen éstas a partir de aspectos de tipo medioambiental, material, funcional, formal o estético; convirtiendo al producto en un infinito abanico de posibilidades.

Entre éstos diseños encontramos numerosas variantes, a menudo relacionadas con los materiales del *packaging*. Encontramos desde el clásico cartón y papel, en toda su gama de texturas, grosores y acabados, como por ejemplo la propuesta ilustrada de Anna Kövecses en el disco *While Winter Whispers* (2014) de Lullatone o la llamativa cubierta reflectante que Alex Trochut diseñó para *Incitation* (2015) de Olga Bell; hasta el uso de telas o plásticos como el caso de *Raven Yr Own World* de Bass Clef, publicado en 2014 bajo el sello berlinés PAN; o el *single*: *Spectrum* (2015) de Sōtaisei Riron & Jeff Mills, creado por el innovador estudio de diseño gráfico Spread (Tokyo) a base de film alveolar, o plástico de burbuja.

Numerosos ejemplos basados en juegos de transparencias, como ocurre también con la cubierta roja de *The Devil Put Dinosaurs Here* (2013) de la banda Alice In Chains, diseñada por la directora artística Nicole Frantz; el 12" RAW (2007) de Anne La Berge; la caja de plástico translúcido que el estudio The Designers Republic creó para el disco *Syro* (2014) del músico experimental Aphex Twin; o el ingenioso CD *Salami postmodern* (2010) de Shidlas, envasado al vacío.



De derecha a izquierda.

Fig. 97. Diseño de Anna Kövecses para *While Winter Whispers* de Lullatone (2014).

Fig. 98. *RAW* de Anne La Berge (2007).

Fig. 99. *Salami postmodern* de Shidlas (2010).



Fig. 100. Diseño de Estudio Bend (Atenas) para *Piliad Echons* de Wall To Wall Carpeting (2013).

También materiales como el papel que en forma de sobre utilizó el director de arte Guy Featherstone para el diseño de *Get Serious* (2015) de Not Waving; y el corcho que dota de una gran originalidad al álbum *Piliad Echons*, publicado en 2013 por Wall To Wall Carpe-ting, con un diseño realizado por el estudio Bend (Atenas).

Menos común resulta el uso de la madera, no obstante también la podemos observar en el disco *The Adventures Of Tom The Lion* (2011) de Tom the Lion; cuya edición especial diseñada por Daniel Mason, presenta una caja serigrafiada con una ilustración de Konstantinos *Gargaletsos*.

Igualmente consideramos oportuno destacar el trabajo de *packaging* que valiéndose de la madera desarrolló el estudio de San Francisco Kate Koeppel Design, creando el organiza-dor Record Dividers, a modo de fichero para discos.

Al igual que la textura de la madera ha tratado de imitarse (*All Together* (2008) de Pattern Is Movement sería un ejemplo de ello); encontramos diversas muestras de peculiares *pac-kagings* que cambian por completo la identidad del disco y su cubierta, tal y como ocurre con la caja de pizza diseñada en 2012 a modo de re-edición limitada del LP debut de Fat Boys; o con el transgresor disco de *Neon Trees Everybody Talks* (2012) con forma de corazón.

Por otra parte consideramos oportuno hacer referencia a los troquelados; por tratarse éste de uno de los recursos más utilizados en los discos de edición limitada y *packagings* alter-nativos, tanto en vinilos como en discos compactos.

El álbum *Anti-Glacial* (2014) de Popular Mechanics, combinando ilustración y juegos ti-pográficos a través de triángulos troquelados, es uno de ellos. Como también la edición limitada que Tame Impala editó en 2014 para la Record Store Day o la interesante pro-puesta del CD *The Moon Of All Lakes* también de 2014, producida por el sello Veronika Portsmouth; el cual además presenta una atractiva combinación de materiales y texturas.

La propuesta que Eve Warren realizó para Secret 7" en 2016; el diseño de CD y DVD dise-ñado en 2011 por la directora artística Eva Blanes del *single: Over the Rainbow* de Russian Red; así como la reinterpretación del álbum *Soneta Vol. 9* de Begadang 2 que Thinking Room diseñó en 2017 para Irama Visual Exhibition serían otras de las interesantes mues-tras bajo esta herramienta plástica.

Comprobamos pues cómo a menudo la imagen de la cubierta interactúa con el disco contenido en su interior; completando así la imagen como ocurre en el anteriormente citado *Over the Rainbow*; y creando ingeniosos juegos gráficos, como podemos observar en el diseño del EP *Tipsy Turvy* (2009) de Argyle Smile, donde el pelo afro de la cantante se construye a través del propio vinilo; o el diseño alternativo del ilustrador mexicano José Guizar para *Sounds of summer* de Beach Boys, en el cual crea un paisaje utilizando el CD como un elemento capaz de otorgar sentido a la composición global.

Algo similar ocurre con la propuesta tipográfica del director artístico neoyorkino Garry Rizzolo para 22-Pistepirkko, haciendo referencia al nombre de la formación musical. O el dúo de música electrónica Tim & Puma Mimi, quienes en 2013 presentaron su álbum *Don't mess around*; un atractivo ejemplo de diseño gráfico aplicado al disco, con el que crearon un juego de planos partiendo del concepto del retrato.

Los desplegados y juegos de planos, que nos remiten a los escenarios de los libros *pop-up*, también tienen cabida en el *packaging* del disco; complejas propuestas tridimensionales como el diseño que la ilustradora Katherine Blount realizó para el CD *Carnival of the Animals* en 2012 o la del disco *I Love You, Honeybear* (2015) de J.Tillman, la cual combina ilustración *hand-made* realizada con acuarela y dos vinilos tricolor.



Fig. 101. Diseño de Katherine Blount para *Carnival of the Animals* (2012).



Fig. 102. *Don't mess around* de Tim & Puma Mimi (2013)



En definitiva, tal y como hemos podido observar a lo largo de los anteriormente citados ejemplos, a los cuales cabría añadir un extenso etcétera de productos elaborados a partir de complejos envoltorios, realizados a partir de técnicas como el origami; ofrece el *packaging* del disco unas posibilidades que parecen resultar infinitas; juegos de interacción entre la cubierta y el disco que se complementan a través de la ilustración, los juegos tipográficos y la fotografía dando lugar a muestras capaces incluso de variar las características propias del formato, tanto conceptualmente como relativas a sus aspectos formales y físicos.

Y es que gracias a la evolución de las técnicas de impresión y la manufactura discográfica, encontramos actualmente una popular tendencia también referente al valor estético del propio disco; el cual permite una amplia experimentación cromática, que va desde tintados monocromos hasta salpicados, aspecto aguado y mezclas de tintas con aspecto psicodélico.

Vinilos transparentes o multicolor que sin duda enriquecen la estética global del producto, interactuando con aspectos relativos al diseño gráfico del mismo, y que se convierten pues en una herramienta popular para la creación de nuevos códigos visuales presentes en tales discos de edición limitada, cada vez más extendidos también a las producciones a gran escala.

De arriba a abajo.

Fig. 103. Diseño de Alex Trochut para *Incitation* de Olga Bell (2015).

Fig. 104. Diseño de The Designers Republic para *Syro* de Aphex Twin (2014).

Fig. 105. *Everybody Talks* de Neon Trees (2012).

Fig. 106. Re-edición limitada del Lp debut de Fat Boys (2012).

Fig. 107. Diseño de Guy Featherstone para *Get Serious* de Not Waving (2015).

Fig. 108. Diseño de Garry Rizzolo para *22* de Pistepirkko (2016).

Fig. 109. Álbum especial 100 aniversario de Edith Piaf (2015).

Fig. 110. *Tipsy Turvy* de Argyle Smile (2009).

Fig. 111. Diseño de Eva Blanes para *Over the Rainbow* de Russian Red (2011).

Fig. 112. Diseño de Eve Warren para *Secret 7"* (2016).

Fig. 113. *Anti-Glacial* de Popular Mechanics (2014).



Por último, cabe hacer mención de los elementos complementarios que a menudo presentan dichos *packagings*, traducidos en forma de postales, despleables, posters o pegatinas que o bien introducidos en el interior del paquete discográfico, como las láminas del artista Andrew Savage en *Human Performance* (2016) de Parquet Courts; o almacenadas en un *box set*, como por ejemplo el paquete ilustrado para el álbum especial 100 aniversario de Edith Piaf (2015); se presentan pues como nuevos medios para la expresión artística de ilustradores y diseñadores gráficos. Ingredientes complementarios que enriquecen al producto, profundizando en cuestiones de branding y dirección artística con las que crear una globalidad gráfica a través de los diversos elementos.

Ya sea a través de la fotografía como el caso de *Masseduction* (2017) de St. Vincent; la tipografía, como ocurre en *I Like It When You Sleep, for You Are So Beautiful Yet So Unaware of It* (2016) de The 1975; o la ilustración, entre los que encontramos la colección de postales y láminas de *El Ori-sha de la Rosa* (2017) de Magín Díaz (ambos últimos nominados al Grammy Award “Best Recording Package”); se muestran tales propuestas bajo el concepto de caja de sorpresas, otorgando un valor añadido no solo a la grabación musical sino también al propio disco, conservando pues una franja comercial alternativa a la producción mainstream y a la música digital *in streaming*.

Tal originalidad cuya pretensión es ofrecer un valor añadido al producto, se plasma incluso a través de propuestas que ofrecen una interacción con el consumidor; cabe aquí recordar el disco *Night Moon* (2013) de Reckless Kelly, diseñado por Shauna and Sarah Dodds, cuyo ingeniosa cubierta e interior, en el que incluso se añadía una pequeña linterna para iluminar el disco, se convirtió en el ganador del premio Grammy al mejor diseño de *packaging* en 2013.

Peculiares diseños que sirven como medio perfecto para la convivencia y fusión de la música, el diseño y el arte visual; donde la ilustración se enfrenta a nuevos formatos complementarios, formando parte primordial de este continuo proceso de reinención sin límites del disco como nuevo medio para la experimentación gráfica.

De arriba a abajo.

Fig. 114. *Masseduction* de St. Vincent (2017).

Fig. 115. Diseño de Samuel Burgess-Johnson para *I Like It When You Sleep, for You Are So Beautiful Yet So Unaware of It* de The 1975 (2016).

Fig. 116. Reinterpretación del álbum *Soneta Vol. 9* de Begadang 2 que Thinking Room diseñó para Irama Visual Exhibition (2017).



4.3. La resurrección del disco de vinilo

Tras la caída de las ventas de discos producida por la introducción en el mercado del casete y el CD; y de forma paralela a la reciente música digital in streaming que continúa revolucionando el estado actual de la industria, resulta interesante verificar cómo al contrario de las negativas premoniciones de productores y fabricantes, el formato fonográfico sigue con vida.³²

Resulta sorprendente comprobar cómo el mercado de discos de vinilo asistió a un acenso de las ventas, conocido como el vinyl revival, originado en Reino Unido en el año 2006, coincidiendo con la popularidad del género *indie*.³³

32 Según el informe anual de Promusicae (2017) los beneficios por comercialización de música aumentaron en España por tercer año consecutivo en 2016, con un incremento del 1,67%. En formato físico, la venta de vinilo aumenta en un 19,6%, frente al debacle del 18,7% que sufre el CD. (Promusicae.es [recurso en línea] Disponible en: <http://www.promusicae.es/news/view/13-noticias/262-la-venta-de-musica-en-espana-sube-por-tercera-no-consecutivo-esta-vez-un-1-7>)

33 En 2016 se vendieron 3.2 millones de de vinilos en Reino Unido, la mejor venta por un cuarto de siglo. (Theguardian.com [recurso en línea] Disponible en: <https://www.theguardian.com/music/2017/jan/03/record-sales-vinyl-hits-25-year-high-and-outstrips-streaming>) En enero de 2017, el "Informe oficial del mercado de música grabada del Reino Unido" del BPI (British Phonographic Industry) realizado en 2016, utilizando los datos de Official Charts Company, señaló que "aunque sigue siendo un nicho dentro del mercado general demúsica grabada, el vinilo disfrutó de otro año estelar, con más de 3,2 millones de LP vendidos: un 53 % más que el año anterior". (Bpi.co.uk [recurso en línea] Disponible en: <https://www.bpi.co.uk/>)

Fig. 117. Nina Kraviz en Dekmantel (2017).

En ese mismo año los Estados Unidos, vieron aumentar sus cifras de venta en un 85.8%; unos números que han continuado un desconcertante ascenso hasta nuestros días.³⁴

También otros géneros como la música electrónica o el hip hop son actualmente valorados en vinilo, como consecuencia a su vez de la popularidad de los DJs, ya que tal formato les permite un mayor abanico de posibilidades de manipulación de sonidos para su creación musical.

Tal vez hayan sido éstas algunas de las causas, a las cuales cabe sumar el valor fetichista que muchos consumidores encuentran en el objeto, lo que haya llevado a las compañías discográficas a apostar de nuevo por el clásico formato, escogido a menudo para colecciones de alta gama o para la reedición de álbumes.



Fig. 118. Tocabiscos Marantz TT-15S1.

34 En su informe “Estadísticas de envíos e ingresos” de 2016, la RIAA (Recording Industry Association of America) señaló que “Los envíos de discos de vinilo aumentaron un 4% a 430 millones de dólares y representaron el 26% del total de envíos físicos al por menor, su mayor porcentaje desde 1985.” (Riaa.com [recurso en línea] Disponible en: <https://www.riaa.com/>)

Y es que a los fieles coleccionistas de discos también podemos sumar un nuevo perfil de comprador: jóvenes que sin pasar por el disco compacto han realizado un salto del Mp3 al vinilo, otorgándole al producto un valor especial, que a diferencia de la música in streaming que ofrece Spotify, Myspace, Bandcamp o Youtube, requiere de una mayor dedicación de tiempo a la grabación musical, así como al packaging que le acompaña.³⁵

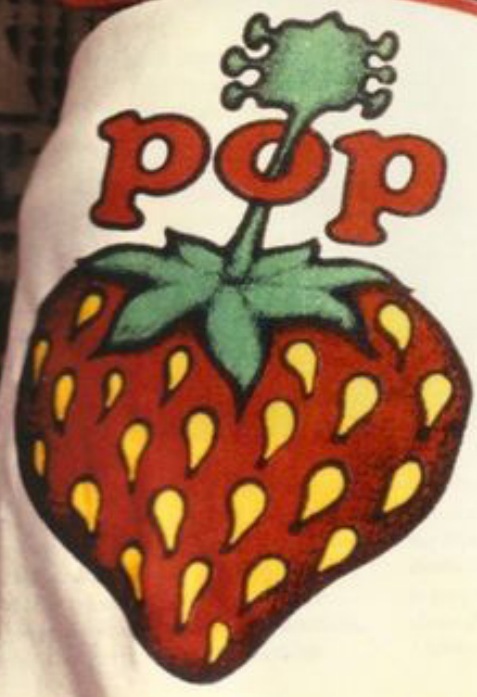
Las cubiertas de discos se encuentran así mismo en un periodo de resurrección, ya que tal y como ocurrió en sus orígenes, suman un valor estético a su valor funcional, convirtiéndose así en objetos pop que dan cabida a un interesante desarrollo gráfico donde podemos contar con el trabajo de artistas contemporáneos que contribuyen pues al desarrollo estético de la grabación musical.



Fig. 119. Rought Trade East (Londres).

35 Parece que están devolviendo los productos para crear o capitalizar una ola nostálgica” señala Barbara Kraus, directora de investigación de Parks Associates. “También crea una nueva experiencia para las personas que nacieron durante la era digital”. (Fortune.com [recurso en línea] Disponible en: <http://fortune.com/2016/04/16/vinyl-sales-record-store-day/>)

THE ROLLING STONES



4.4. El por qué del vinilo: justificación del formato

Tras la comparativa formal y conceptual de los diversos medios para la reproducción musical, así como una introducción a su evolución histórica y características básicas; consideramos oportuno definir los parámetros de nuestra investigación, para la cual nos centraremos concretamente en el disco gramofónico. ¿Por qué el formato vinilo?

Podríamos comenzar señalando que han sido diversos los caminos argumentales que nos han conducido a su elección; entre los cuales destacamos su relevancia histórica, sus características formales pero sobretodo su tradición y repercusión estética en el terreno del diseño gráfico y la ilustración.

Tal y como hemos estudiado en el apartado anterior, se trató el disco de vinilo del primer formato para la grabación y reproducción de sonido capaz de alcanzar unos horizontes de ventas y producción a gran escala. Hecho que justificaría su atribución como precursor de la industria musical, sin olvidar su carácter pionero y su incesante tradición capaz de mantenerse con vida durante más de siete décadas, viendo nuevamente crecer su popularidad en la actualidad.

Nos gustaría igualmente resaltar las cualidades físicas del formato analógico, centrando nuestra atención más concretamente en las características relativas al *packaging* y el diseño aplicado a sus cubiertas.

Fig. 120. Fotografía de Patti Smith con un disco de The Rolling Stones, publicada en Rock Scene (Febrero, 1978).

“El vinilo es el formato perfecto tanto para el arte (por su material y tamaño) como para la música. Diseño pensando en este formato, y luego lo reciclo para adaptarlo al CD, plataformas digitales o incluso merchandising. Las limitaciones del formato a mi me gustan, ya que ciñen un poco lo que puedes hacer y eso siempre te hace ser un poco más creativo. La portada y la contra también te da mucho juego narrativo, son casi como dos páginas de un cómic, así como las galletas del mismo disco”.

Don Rogelio J.

(Entrevista realizada por Claudia Torán el 17 de abril de 2018).

Y es que fue en tal formato en el cual se introdujo por vez primera el diseño gráfico, dando lugar así a una hibridación entre la ilustración y la música, que consideramos de vital relevancia al plantear las hipótesis iniciales de nuestra investigación.

Tal y como desarrollaremos en apartados posteriores, desde 1940 se transformaron para siempre los patrones estéticos de la industria discográfica, introduciéndose desde su origen la ilustración que pronto convertiría al formato en un nuevo medio de expresión para artistas y creativos de diversos ámbitos de desarrollo.

Realizando una comparativa como resultado del estudio de sus sucesores medios para la reproducción musical, comprobamos como en efecto la industria ha ido transformándose de forma progresiva. Una transformación que no únicamente ha quedado reflejada en numerosos cambios tecnológicos sino que también en las características de su formato y gráfica a él adscrita, la cual se ha visto progresivamente reducida hasta llegar a su mínima expresión, siendo sustituida por sistemas de numeración y clasificación, así como tipografía digital reglada; reservando en ocasiones un pequeño espacio para la disposición de un logotipo o imagotipo representativo del artista o la formación musical en cuestión.

Debemos considerar la comparativa entre el tamaño de un Lp de 30,5 cm de diámetro, en contraposición a los 12 centímetros de diámetro que presentan los discos compactos estándar o los 10 x 6,5 centímetros que definen la caja plástica del casete.

Unas dimensiones cuyas transformaciones han resultado una cuestión clave en el rumbo del desarrollo gráfico adscrito al producto musical; resultando en ocasiones restrictivas y obligando a diseñadores a reinventar sus procesos creativos y propuestas artísticas.

Comprobamos como el casete por ejemplo, daría lugar a propuestas DIY, sobretodo relacionadas con la estética punk y la música underground, donde a diferencia de lo que ocurría con los anteriores vinilos los propios consumidores podían diseñar plantillas o recortables de papel con los que intervenir en el packaging del producto.

Mientras que el envoltorio plástico del casete, el cual en ocasiones variaba su color, sufrió pocas variaciones relativas a su *packaging*, el CD por su parte contaría con una mayor evolución, dando lugar a propuestas cada vez más innovadoras, tanto estética como conceptualmente; entre las cuales podríamos destacar las cajas de cartón o cubiertas de materiales alternativos, o el caso de los populares libretos acompañados generalmente de texto, fotografía o ilustraciones, y entendidos como otra vía de expresión gráfica bien ligada al álbum musical; la cual encuentra su origen en los primeros discos gramofónicos de música clásica en los cuales a menudo se incluía información a propósito de las composiciones musicales.

Tal y como podemos comprobar han sido y siguen siendo innumerables las opciones y los envoltorios que han protegido y enriquecido la imagen de las grabaciones sonoras; formatos de características y materiales diversos donde ha tenido cabida el diseño gráfico, a los que en el panorama actual podríamos sumar al menos conceptualmente el *branding* musical, el el logotipo o incluso el amplio universo audiovisual representado a partir del popular videoclip, donde en efecto la imagen ilustrada vuelve a abrirse paso y encontrar un nuevo medio para su desarrollo.

Una conjunción entre imagen y música que en la presente tesis, y tras un análisis y proceso comparativo previo, optaremos por estudiar conforme al formato vinilo. El cual además de mantener el valor físico de la música ha dado cabida al arte de nume-

rosos diseñadores gráficos e ilustradores que a lo largo de la historia del disco han logrado revolucionar los patrones estéticos clásicos, entendiendo el *cover* como un medio de expresión, un lienzo en blanco, amplio y contundente sobre el que representar la música misma.

“En el videoclip la música y la ilustración pueden fusionarse al 100%, ves las dos cosas a la vez, y absorbes lo visual y lo musical todo junto”.

Lucía Cordero.
(Entrevista realizada por Claudia Torán
el 26 de abril de 2018).

PARTE II

La segunda parte, dedicada exclusivamente al análisis de la ilustración discográfica, quedará seccionada en tres capítulos, referentes a tres franjas temporales y tres géneros musicales concretos; los cuales tal y como comentábamos en la introducción, han sido seleccionados tras un amplio estudio previo, por tratarse de los estilos musicales con un legado e impacto gráfico mayor en el terreno de la ilustración.

Así pues, dicha estructura nos servirá de guía para el estudio de tales propuestas plásticas, las cuales iremos cronológicamente estudiando, desde sus orígenes hasta la época actual.

Iniciaremos el recorrido con las primeras cubiertas de discos ilustradas, datadas de los años cuarenta, y enmarcadas en el género jazz.

A partir de ejemplos concretos estudiaremos el trabajo de los principales artistas y sellos discográficos; lo cual derivará en la extracción de conclusiones al respecto y el planteamiento de diversas hipótesis referentes tanto a aspectos técnicos, como formales, estilísticos o sociológicos.

También, en relación a la música jazz, dedicaremos dos apartados a la relación existente entre el arte y dicho género; el cual además tuvo un papel reivindicativo esencial en relación a las desigualdades sociales y la problemática racial, tal y como observaremos igualmente a través de los discos ilustrados de la época.

Una vez analizadas las primeras propuestas gráficas aplicadas al producto musical, daremos inicio a un segundo capítulo dedicado a la música psicodélica; enmarcada ésta en

la década de los años sesenta y los años setenta.

Consideramos oportuno el estudio de los artistas y el legado psicodélico, por tratarse de un periodo rupturista, a nivel tanto social como plástico; cuya gráfica puede entenderse como uno de los puntos de inflexión clave en la ilustración y el diseño gráfico aplicado al disco.

Una plástica con unas características propias muy concretas, que nos conducirá a la búsqueda de analogías en relación a movimientos artísticos como el arte óptico, el surrealismo o el art nouveau.

Por último dedicaremos un capítulo a la ilustración contemporánea, en el cual enmarcaremos los discos ilustrados entre los años ochenta y el presente 2018.

Un recorrido a lo largo de la ilustración actual que se iniciará con el género punk y sus ideales DIY, por tratarse éste de un punto determinante para la plástica y metodologías creativas de los géneros musicales independientes; que quedarán igualmente plasmadas en la gráfica de sus respectivos sellos discográficos.

Por otra parte consideramos imprescindible el estudio del papel de la mujer en la ilustración contemporánea. Una necesaria reivindicación con la que pretendemos igualmente otorgar visibilidad a su recorrido y propuestas artísticas vinculadas también a la gráfica del disco.

5. Origen de la música ilustrada: el *jazz*



5.1. Columbia Records

Como punto de partida a nuestro estudio a cerca de la ilustración aplicada al disco, nos cuestionamos dónde surgiría tal idea, quiénes serían sus primeros artífices y qué estrategia comercial empujaría a las compañías disqueras a apostar por tal innovadora iniciativa.

Una idea que daría un vuelco al producto con grandes repercusiones para la industria musical y para la historia de la ilustración y el diseño gráfico propiamente dicho; una auténtica revolución que supuso una nueva forma de ver, vender y entender la música.

Ubicamos tal descubrimiento en la discográfica Columbia Records, la cual se remonta a la década de 1880; tratándose del sello discográfico más longevo y que todavía sigue en activo.

Fue Columbia una compañía que resultó ser sinónimo de innovación, ya que no únicamente fue pionera en numerosos avances relacionados con la elaboración de sus grabaciones, sino que además lo fue en el campo del diseño gráfico aplicado al producto musical.

Proponemos a continuación, un repaso por los principales artistas que desarrollaron aquellas primeras cubiertas de discos ilustradas; comprobando igualmente la repercusión e influencia que el entonces popular género *jazz* tendría en la creación de las mismas.



Fig. 122. Alex Steinweiss (1947).

5.2. Alex Steinweiss

Dentro de la discográfica Columbia Records, el culpable de la invención de los álbumes ilustrados fue un joven llamado Alex Steinweiss.

De padre polaco y madre letona, Steinweiss se crió en Brooklyn (Nueva York); una vez graduado ingresó en Parson School of Design, donde comenzó a interesarse por el Modernismo y las Vanguardias Europeas, así mismo conocería al cartelista alemán Lucian Bernhard y al vienés Joseph Binder; influencias clave que, tal y como veremos más adelante, marcarían las pautas visuales de aquellos primeros covers ilustrados.

Tras haber realizado algunos encargos gráficos y tras su paso por el ejército durante la Segunda Guerra Mundial, donde estuvo realizando cartelería y propaganda militar, le llegó la noticia de que Columbia Records precisaba un director de arte; siendo finalmente contratado por William Paley, el fundador de la discográfica. Cabe mencionar que Columbia no pasaba por su mejor momento económico y parte de la plantilla se mantenía reticente debido a la corta edad y experiencia de Steinweiss, de 22 años. Sin embargo Paley vislumbró algo que le provocó un interés especial por el joven, a quien convirtió en el primer director de arte de Columbia, en el año 1939.

Una decisión basada en una completa confianza depositada en el joven artista, fruto tal vez de aquella actitud empresarial que comenzaba a valorar el aporte estético como vía para la comercialización de un producto. Alex, el único empleado que se dedicaba con exclusividad a campañas publicitarias, contó con un despacho propio, con mesa de dibujo, un aerógrafo y materiales básicos.

Su trabajo inicial se basó en la creación de carteles, catálogos y reclamos publicitarios; labores que el joven realizaba con la implicación y el empeño que le caracterizaban. No obstante, existía un asunto descuidado que Steinweiss consideraba de vital importancia: las cubiertas de los discos.

“La forma en la que se vendían aquellos álbumes era ridícula. Las cubiertas eran simplemente de color marrón, beige o verde. Pensé ¿quién demonios va a comprar esta cosa? Nada te empuja a ello, no tiene atractivo [...] Así que les dije que me gustaría comenzar a diseñar covers”.

Alex Steinweiss.

Comprobamos como en efecto tal objeto suplía sus necesidades funcionales, quedando las de carácter estético en un segundo plano. Así mismo, tal y como ha ocurrido a lo largo de la historia del diseño gráfico y la ilustración aplicada a producto con fines comerciales, el creador en cuestión debía valorar las necesidades del usuario; unas necesidades en este caso estéticas que debían quedar resueltas con la finalidad de dar lugar a un objeto cuidado y en consecuencia incentivar un mayor consumo del mismo.

Pasando a analizar las características formales del producto, cabe señalar que por aquel entonces los discos se comercializaban envueltos en fundas de cartón o papel estraza, agujereadas en el centro para mostrar la etiqueta con el nombre del artista estampado. En suma, su breve dura-

ción (5 minutos de música por cara) hizo que los álbumes a menudo se pusieran en venta de tres en tres o de cuatro en cuatro, unidos en esta ocasión por un lomo de cartón. Un envoltorio austero y rudo, cuya vigencia Steinweiss no podía comprender. Fue entonces cuando propuso reemplazar tal envoltorio por una imagen atractiva, algo con lo que ubicar la gráfica a la altura de la pieza musical contenida, con el objetivo de seducir al comprador, generando un cambio estético que sirviera de premisa a la pieza musical.

Pasando a continuación a analizar el desarrollo de tal idea, cabe remontarnos al año 1940, cuando Alex Steinweiss decidió diseñar la portada del disco Smash Song Hits de Richard Rodgers y la Imperial Orchestra, el cual rodaba a 78rpm.

“Consideraba que aquello no era manera de envolver algo tan hermoso como la música. Me imaginaba carteles a color que combinaran con el espíritu de cada disco en lugar de aquellas bolsas-lámpida de papel o cartón”.

Alex Steinweiss.

Para llevar a cabo tal proyecto, contó con la ayuda de un fotógrafo de la discográfica, con quien se desplazó al Teatro Imperial de Nueva York, logrando que el director cambiase durante unas horas las letras de la marquesina, donde se escribió el título del disco, el nombre del artista y la compañía.

A partir de las fotografías tomadas, Steinweiss trabajó gráficamente la imagen, logrando una composición con la que rompió todos los moldes y estereotipos anteriores; un fotomontaje sobre fondo negro rodeado por una insinuación de disco a base de círculos concéntricos rojos.

El diseño supuso toda una revolución social, no únicamente por su carácter innovador, sino además por tratarse de la primera portada de disco ilustrada; lo cual causó un revuelo que se vio reflejado en el disparo de las ventas, superadas en un 800%.

Tal acontecimiento, nos hace pensar en la capacidad convincente de la imagen, la valoración de tal incentivo adherido al producto y su capacidad de atracción, con su consecuente impulso consumista.

Un suplemento estético que había resultado ser valorado por una sociedad que estaba cambiando; una sociedad que valoraba el grado de exclusividad y modernidad que era capaz de aportar la imagen ilustrada.



Fig. 123. Diseño de Alex Steinweiss para *Smash Song Hits* de Richard Rodgers y la Imperial Orchestra. (Columbia Records, 1940).

Comprobamos pues como lo que Steinweiss había ideado fue el comienzo de un nuevo formato artístico y un nuevo modo de vender discos que cambió para siempre el rumbo de la industria musical, generando un infinito de posibilidades gráficas que enriquecerían la identidad de tal producto.

Una nueva forma de comunicación visual con unas pautas propias que tal y como iremos analizando con posterioridad, irían generando una progresiva iconografía; dando lugar a una identidad común, presente incluso en la metodología empleada y las técnicas y procesos gráficos de desarrollo.

Fue desde ese instante cuando las portadas ilustradas comenzaron a sustituir aquellos viejos sobres, y la revolución de los álbumes ilustrados pronto se extendería por otros sellos norteamericanos.

Alex Steinweiss continuó elaborando diseños para Columbia Records durante los años cuarenta y logró hacer historia de nuevo en 1948, cuando el vinilo sustituyó a la laca y se estandarizó el formato de los discos de 33 revoluciones por minuto.

Se dice que Steinweiss fue el primero en llamar al soporte *Long Play* (LP, larga duración), así como el pionero en diseñar un packaging específico para el producto, basado en una cubierta elaborada con cartón fino impreso, lo que comúnmente conocemos como disco de vinilo y que pronto se convertiría en el estándar de la industria. Un envoltorio innovador que resultaba

imprescindible para una forma de arte innovadora. Y es que, el desarrollo gráfico de tales diseños, precisaba un soporte específico, que respondiera a sus nuevas características formales y morales; resultantes de la idea de lograr una conjunción equitativa entre la música y el arte gráfico. Un arte que, tal y como podemos comprobar a través del trabajo de Steinweiss, quien desarrolló su estilo a base de trazos estilizados y juegos tipográficos; iba respondiendo a unas características que nos hacen pensar en la cartelería europea de los años treinta, con recursos de artistas como Cassandre, Jean Carlo y Paul Colin, o las influencias propias del Art Déco.

Una serie de similitudes que en el caso de Steinweiss, podemos vislumbrar en la utilización de colores puros generando saturados contrastes en composiciones donde combinar la geometría de la esfera y el cubo con la ilustración manual. Un dinamismo logrado a base de cromados con aerógrafo y juegos de curvas y diagonales, que irían evolucionando hasta unas propuestas cada vez más sintéticas y cercanas a la abstracción, con evidentes influencias de artistas como Kandinsky, Mondrian o Paul Klee.

Debemos tener en cuenta que el arte abstracto comenzaba a convertirse en una tendencia a la orden del día, progresivamente valorada por la sociedad y vinculada a la modernidad y al sentido de la libre expresión; una vía gráfica que encajaba a la perfección con la representación de una forma de arte tan sensorial como lo es la música.

5.2.1. Análisis de la gráfica de Alex Steinweiss

Alex Steinweiss no únicamente destaca por ser pionero en el diseño gráfico aplicado al disco, sino también resultó tratarse de un director de arte que logró trasladar los movimientos artísticos al ámbito comercial, los cuales introdujo en la cultura pop a través de las cubiertas de discos.

Su estilo ecléctico nos invita a un ejercicio de búsqueda y recopilación de sus trabajos, tras la cual proponemos un análisis de su obra con el objeto de encontrar las características definitorias de su estilo, sus influencias artísticas y las diversas metodologías empleadas a la hora de enfrentarse al diseño discográfico.

Comenzando por los conceptos comúnmente utilizados por Steinweiss, cuya obra combina la ilustración figurativa con propuestas más cercanas a la abstracción y a la síntesis formal, cabe hacer referencia a las ilustraciones de instrumentos musicales, representados con variaciones relativas a sus dimensiones, utilidad, caracterización, etc.

En ocasiones los vemos representados mediante un plano detalle, tal y como se puede observar en *Hayden Budapest String Quartet, Budapest String Quartet with Milton Katims Viola Quintet in C Major, Emperor, Tchaikovsky concerto in G Major for Violin and Orchestra, Music of Lecuona, Remington o Beethoven: Concerto in D Major for Violin and Orchestra*, en los cuales el diseñador combina ampliados fragmentos de instrumentos con discretas ilustraciones lineales y *lettering*. Una contraposición con la que proponer nuevos juegos visuales al espectador de un modo poético y recurrente.



Fig. 124. Diseño de Alex Steinweiss para *QuarteNo. 30 In G Minor, Op.71, No.3* de Budapest String Quartet (Columbia Records, 1947).

Por otra parte encontramos la representación de instrumentos tocados por músicos. Véase el caso de *Congas, Rumbas*, donde de nuevo Steinweiss juega con la desproporcionalidad de tamaños, otorgando un dinamismo a la imagen que queda a su vez enfatizado por la utilización de colores puros y rotundos contrastes.

Abundan también las ilustraciones de instrumentos y músicos, donde éstos últimos aparecen representados únicamente a través de sus manos. Se trata ésta de una idea que podemos vislumbrar en muchas de sus cubiertas. Algunos ejemplos de ello los encontramos en discos como *La Conga*, *Frankie Carle*, *Brahams Symphony no. 2 in D major*, *De Falla three dances* o *Boogie Woogie*, siendo éste último a su vez otro ejemplo de la reducción de dimensiones a la que nos hemos referido con anterioridad.

La caracterización de los instrumentos es otro recurso eficaz en las cubiertas de discos de Steinweiss, así como un método simpático para conectar con el consumidor. Ocurre en el caso del micrófono y la radio con rostro que respectivamente protagonizan las cubiertas de *The candid microphone* y *A musical autobiography of Bing Crosby*. Los pianos transformados en seres humanos de *Piano music of Liszr* y *Gershwin: Second Rhapsody for Piano and Orchestra*; la pareja de maracas con antifaces del álbum *Carnival Tropicana*, el piano convertido en mariposa en *Vitya Vronsky and Victor Babin* o el disco *John Kirby and his Orchestra*, en el cual Steinweiss convierte un contrabajo en un caballo sobre el cual galopa un personaje bajo una noche estrellada.

En contraposición a esta frecuente personificación de instrumentos, cabe hacer referencia a la despersonificación que diseñador proponía en los seres humanos representados en sus cubiertas.

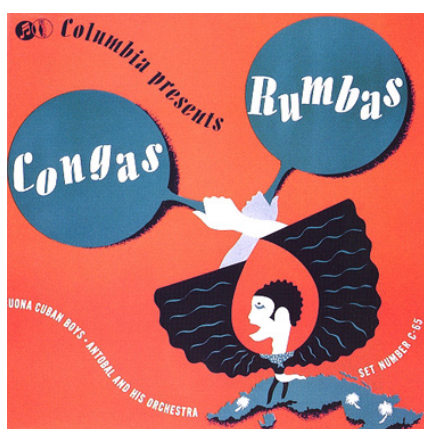


Fig. 125. Diseño de Alex Steinweiss para *Congas Rumbas* de Lecuona Cuban Boys, Antonal and his Orchestra. (Columbia Records, 1941).

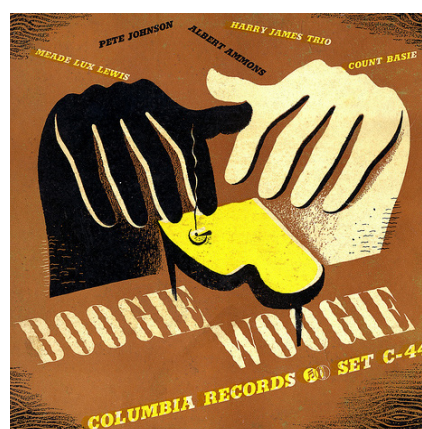


Fig. 126. Diseño de Alex Steinweiss para *Boogie Woogie* de Harry James, Count Basie, Big Joe Turner, Albert Ammons, Pete Johnson y Meade Lux Lewis. (Columbia Records, 1941).

Un anonimato referente a sus personajes que llevaba a cabo a partir de la omisión del rostro, ya fuera causado por las reducidas dimensiones con las que las figuras humanas en ocasiones aparecían representadas, o de un modo más directo y evidente.

Lo vemos en discos como *Bing Crosby, Roumanian Rhhapsody No. 1, Peer Gynt, Carmen o Nelson Eddy in songs of Stephen Foster*, en el cual otorga a la tipografía una doble funcionalidad, ejerciendo un papel de sustitución conceptual al convertir una “e” en un rostro humano.

Otro método para el encubrimiento de la identidad de los personajes principales fue la ubicación de éstos, que en diversas ocasiones aparecen dando la espalda al espectador, tal y como ocurre en *Accordiana* y *Duchin plays Cole Porter*, creando así escenas tan misteriosas como evocadoras.

Una poética que caracteriza la obra de Steinweiss y la cual del mismo modo podemos ver plasmada a través de la representación de elementos y personajes flotando sobre un fondo monocromático, lo cual otorga al diseño una espacialidad incierta y una atmósfera surreal.

Tal es el caso del conejo y el sombrero representados en *Music of Cole Porter*, el jinete en *John Kirby and his Orchestra* o el propio Louis Armstrong en su álbum *Louis Armstrong's Hot 5*.



Fig. 127. Diseño de Alex Steinweiss para *Accordiana* de Charles Magnante. (Columbia Records, 1941).

Un recurso naif que inevitablemente nos remite a la obra surrealista y dinámica de Marc Chagall. Al igual que ocurre con el tratamiento pictórico de la abstracta cubierta para el disco *Stravinsky: Symphony in three movements*.

También en *Grieg: piano concerto in A minor* aparece un piano volando sobre una hoja empujada por el viento, otro ejemplo de surrealismo figurativo, sugerente y dinámico.

Y es que el dinamismo se trató de una característica constante en los diseños de Alex Steinweiss, cuya musicalidad a base de juegos tipográficos y elementos activos lograban transmitir las grabaciones musicales contenidas en el disco.

La representación de personajes, ya fueran humanos o animales, generalmente aparecen realizando actividades enérgicas tales como correr o bailar, con las que abandonan la estática y enfatizar el movimiento.

Encontramos animales corriendo, concretamente caballos galopando, en álbumes como *Borodin: Second Symphony, John Kirby and his Orchestra, Music of Tchaikovsky by Andre Kostenaletz y New World Symphony* entre otros.

O personajes en ajetreadas escenas festivas, como sería el caso de *Scuola di ballo, Porgy and Bess o Tango*.

En contraposición a las anteriormente citadas ilustraciones de animales y personas en movimiento, Steinweiss presentó a su vez numerosos diseños en los que utilizaba el bodegón como recurso gráfico.

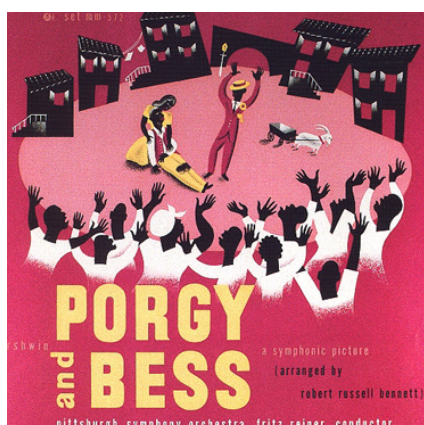


Fig. 128. Diseño de Alex Steinweiss para *Porgy and Bess* de Pittsburgh Symphony Orchestra. (Columbia Records, 1951).



Fig. 129. Diseño de Alex Steinweiss para *Luigi Boccherini: Scuola Di Ballo* de Antal Dorati and The London Philharmonic Orchestra. (Columbia Records, 1943).

Algunos de los ejemplos los encontramos en *Brahms: Symphony No.4, Eroika, Kate Smith* o *Barber shop melodies*, en los que no pierde la idea de dinamismo; la cual evidencia gracias a la disposición de los elementos en el espacio, el uso de la tipografía o la utilización de rotundas perspectivas y contrastes cromáticos.

Por otra parte, consideramos oportuno hacer referencia a la influencia que las Vanguardias causaron en el director artístico de Columbia, en cuya obra encontramos ejemplos directos que nos remiten a corrientes artísticas como el cubismo.

Descubrimos diversos diseños en los cuales Steinweiss deconstruye los instrumentos, creando interesantes composiciones con las que representar una imagen diferente de la realidad y remitirnos a la tradición cubista.

Ejemplos donde enfatizar la bidimensionalidad y los diversos puntos de vista de los objetos, sugiriendo profundidad a partir del color y la distribución de elementos. Tal sería el caso de *Mozart: quintet for clarinet and strings in A major*, en el cual encontramos un clarinete fragmentado; un piano en en la cubierta de Claudio Arrau e instrumentos de cuerda en los discos *Zino Francescatti* y *Brahms: Violin concerto*, cuya similitud con las pinturas de George Braque resulta sorprendente, a causa de la modulación de formas acumuladas y el uso de las texturas que ofrecen una nueva óptica con la que aportar una mayor información a la imagen.



Fig. 130. Diseño de Alex Steinweiss para *Saint-Saëns: Concerto No.3 in B minor, Op. 61* de Zino Francescatti and The Philharmonic Symphony Orchestra Of New York. (Columbia Records, 1950).

La influencia vanguardista también queda plasmada en diseños como *Bartók: Concerto n.3 for piano and orchestra*, cuya composición Steinweiss basa en la distribución de módulos geométricos, bien similares al suprematismo de Malevich, un artista que le serviría de inspiración en más de una ocasión.

Del mismo modo encontramos el diseño de algunas cubiertas como *The pines of Rome*, *Budapest String Quartet* o *Philharmonic-Symphony Orchestra of New York*, en las cuales destaca la utilización de las formas geométricas básicas, ésto es el triángulo, el círculo o el cuadrado con las que delimitar planos y crear dinamismo entre dibujos a línea, fotografía y juegos tipográficos.

Son propuestas que inevitablemente nos remiten al diseño gráfico divulgado por la alemana Escuela de la Bauhaus, la cual aportó unas bases normativas y una utilización de recursos gráficos que servirían de premisa para el desarrollo artístico de corrientes posteriores. Son algunas de aquellas características como la síntesis cromática y formal, las que Steinweiss enfatizaría en álbumes como *Prokofiev: Sonata al D major* o *Verdi Requiem*, dos ejemplos claramente influenciados también por el neoplasticismo de Piet Mondrian y Theo Van Doesburg; en las que encontramos formas geométricas puras y una saturada gama cromática, compuesta por los tonos primarios y el negro.

Limitándose a la misma gama, también realiza Steinweiss otras propuestas de carácter más orgánico como serían *Bartók: Concerto no.3 for piano and orchestra* y *Granados: danzas españolas*, donde a diferencia de las anteriores juega con patrones ambiguos, líneas onduladas y formas curvas.



Fig. 131. Diseño de Alex Steinweiss para *Contrasts in Hi-Fi* de Bob Sharpley. (Columbia Records, 1957).



Fig. 132. Diseño de Alex Steinweiss para *Verdi: Requiem* de Ferenc Fricsay. (Columbia Records, 1954).

Propuestas abstractas que nos evocan la gráfica de Alexander Calder y Joan Miró, incluso las formas sinuosas de Jean Arp, tal y como ocurre en la aclamada cubierta del disco Bob Sharples.

A partir de nuestra recopilación de imágenes, con las que tratar de definir el lenguaje plástico de Steinweiss, consideramos oportuna también la valoración del tratamiento del color que caracterizó la extensa producción de Alex Steinweiss.

Un color al que ya hemos ido haciendo referencia a lo largo del anterior análisis, y a propósito del cual podríamos destacar la utilización de tintas planas y contrastes habitualmente generados a partir de una paleta conformada por tres tintas. Tonos brillantes con los que formar claros y oscuros y aportar vitalidad a las directas y contundentes cubiertas de discos.

En cuanto a la tipografía, resulta otro elemento con el cual definir el lenguaje experimental de Steinweiss.

Un lenguaje libre en el que mezclar estilos y combinar tipografías con una redundancia que otorgaría un gran dinamismo a sus propuestas gráficas.

Y es que la tipografía, siempre integrada con la ilustración, posee un papel primordial en la obra de Steinweiss; quien además de un trabajo de lettering y caligrafía manuscrita, experimentaría con estilos muy diversos, clásicos y modernos, con y sin serifa y ubicados en todas las direcciones, a través un uso generalizado de diagonales y líneas curvas que marcarían

el rumbo de los rótulos y las estructuras compositivas.

En definitiva y tras un recorrido por las cubiertas de discos más significativas de Steinweiss, podemos afirmar que se trata una obra rica tanto técnica como conceptualmente.

Y es que el artista, quien se había formado en tipografía, diseño gráfico e ilustración, tomó referencias de los cartelistas Lucian Bernhard y Joseph Binder con los que se formó, logrando una estética propia de la cartelería y entendiendo las cubiertas de discos como un formato donde dejar volar su imaginación y experimentar con sus ideas, a menudo inspiradas en las vanguardias europeas y en el arte abstracto Americano, tal y como podemos observar en sus últimos diseños.

Podemos aplaudir pues que Steinweiss logre fusionar el diseño gráfico, el arte y el comercio, y configurará un estilo ambicioso y efectivo que lo convertiría en todo un referente en el mundo del diseño discográfico, así como en el trabajo de ilustradores contemporáneos, los cuales trataremos con posterioridad.



Fig. 133. Neil Fujita (1960's).

5.3. Neil Fujita

Continuando con el análisis de la evolución de tal producto, es preciso hacer mención de otra figura clave en el desarrollo estético de aquellos primeros discos lanzados por Columbia: el polifacético Neil Fujita. Un artista vanguardista de descendencia japonesa que fue contratado por la compañía en el año 1948, con el objetivo de formar un departamento de diseño y continuar con el desarrollo del legado de Steinweiss. La consolidación del tal departamento resultaba imprescindible para hacer frente a las innovadoras propuestas que estaba comercializando Blue Note, una discográfica especializada en el *jazz*, que con el talento del fotógrafo Francis Wolff y algunos diseñadores como Paul Bacon o Reid Miles había apostado por un estilo gráfico vanguardista y atrevido mediante la utilización de otros procesos artísticos como la fotografía, que daría lugar a la histórica disputa existente entre la imagen ilustrada y la fotográfica. Una vinculación debatida, que también agitaría la industria del disco, tal y como desarrollaremos con posterioridad; y que, en suma, generaría entre ambas discográficas una competencia de tipo comercial.

Neil Fujita supo convertir los discos en auténticas obras de arte contemporáneo; y es que Fujita quería que la cubierta del disco sirviera como premisa a la grabación musical y expresara con imagen la música del mismo.

Entendía el *jazz* como una forma de abstracción y así lo representaba a través de sus pinturas surrealistas a base de colores vibrantes y formas geométricas, influenciadas por el arte de vanguardia de emblemáticos artistas como Pablo Picasso, George Braque, Joan Miró o Paul Klee; lo cual dio lugar al desarrollo de auténticas obras maestras en el ámbito gráfico de la industria musical, tales como el *Time Out* de Dave Brubeck o *Ah Um* de Charles Mingus.

Neil Fujita, convertido en director de arte a mediados de los años cincuenta, también trabajó el diseño a través de juegos tipográficos y tintas planas, así como el fotomontaje; de nuevo recursos tomados de la escuela de la Bauhaus. Un ejemplo de ello sería la emblemática portada que realizó para *The Jazz Messengers*; una deconstrucción de formas con las que fundir la geometría irregular con fotografías en blanco y negro, aportando dinamismo y frescura, a través de la utilización del color naranja.

Comprobamos pues como progresivamente evolucionaría la funcionalidad de tal producto, otorgándole un doble valor en forma de reclamo artístico.

Y es que el consumidor ya no compraba únicamente un producto meramente musical, sino que contaba con el incentivo de poder gozar de una pieza artística en forma de ilustración o incluso pintura, esta vez aplicadas a un nuevo formato. Una nueva democratización de la obra artística, tal y como había ocurrido con la cartelería, que en suma era contenedora de una grabación musical.

Además de desarrollar su particular estilo, Neil Fujita trató de nutrir la personalidad gráfica de Columbia contando con diseñadores y fotógrafos independientes, tales como William Claxton, Burt Goldblatt, Richard Avedon, Ben Shahn o Tom Allen; logrando desarrollar propuestas atrevidas y generar tendencia en éste universo del cover ilustrado que tan velozmente se extendía por las compañías discográficas.

Una nueva vía de creación que supuso el punto de encuentro de artistas plásticos de diversos ámbitos de desarrollo, que encontrarían en la portada de disco un nuevo formato para la expresión gráfica y una nueva posibilidad comunicativa, en un soporte específico para el producto.

Como podemos comprobar, el perfil de aquellos diseñadores gráficos, resultaba ser de carácter multidisciplinar, ya que combinaban recursos de diversas áreas de la expresión artística; lo cual podríamos entender como una premisa favorable que daría lugar a tal amplitud de planteamientos y recursos estéticos.

Entre los artistas que pasaron por la pionera Columbia, cabe hacer especial mención de los diseños propuestos por Ben Shahn, quien fue considerado un avanzado a su tiempo y una influencia para artistas que dedicarían su carrera a la ilustración.

“Una síntesis de los principios de la Bauhaus y la sensibilidad japonesa”.

Milton Glaser.

Una personalidad desbordante que resaltó por su arte reivindicativo y su vinculación a la temática social, a través de un estilo puro de trazo expresionista, que supo encajar a la perfección en las cubiertas de discos, pese a no tratarse de su mayor área de desarrollo. Podemos pues comprobar como el producto, tal y como ocurre en la actualidad, no contaba con límites conceptuales; cabiendo la posibilidad de introducir contenidos de un modo más o menos directo, en los que reivindicar o sacar a la luz problemática de carácter social, aprovechando tal medio como un nuevo formato de transmisión de información o crítica.

Por otra parte, de nuevo encontrando especial expresividad en sus creaciones, resulta igualmente curioso el trabajo realizado por Tom Allen, un ilustrador formado en el Instituto de Arte de Chicago, que se diferenció por su personal visión del *jazz*, el *country* y el *western*, y su afición por los retratos de músicos y sorprendentes recursos gráficos a partir de una limitada paleta de color y un gesto pictórico; un artista con quien Neil Fujita tuvo especial trato y admiración, y a quien recurrió para cuantiosos encargos de *jazz*.

En definitiva, fueron numerosos los artistas que enriquecieron la imagen de Columbia Records desde aquella reveladora idea de Alex Steinweiss; artistas que supieron entender las necesidades del consumidor, poniendo su talento a disposición de la cubierta del disco y entre los que con posterioridad también encontraríamos a grandes como Milton Glaser y sus sinuosas siluetas de músicos generadas con tintas planas; o Saul Bass, cuya personalidad incomparable marcó a base de rotundidad compositiva y colores sólidos la gráfica de las bandas sonoras del cine negro.

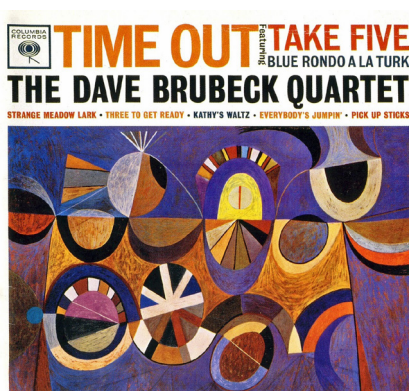


Fig. 134. Diseño de Neil Fujita para *Time Out* de The Dave Brubeck Quartet. (Columbia Records, 1959).

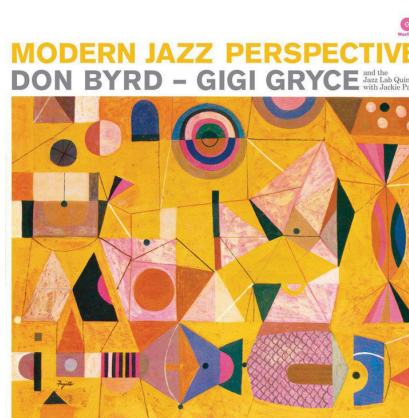


Fig . 135. Diseño de Neil Fujita para *Modern Jazz Perspective* de Donald Byrd y Gigi Gryce. (Columbia Records, 1957).

5.3.1. Ben Shahn

Uno de los artistas con los que trabajó Neil Fujita, a lo largo de su años en Columbia Records, fue el anteriormente citado Ben Shahn. Pintor, fotógrafo, muralista, profesor, escritor y también diseñador de cubiertas de discos, cuyo legado resulta interesante debido a su versatilidad, su personal estilo y su implicación social.

Y es que, a pesar de que la industria musical ocupó una pequeña parte de su carrera artística, Ben Shahn resultó tratarse de una figura relevante y repercutente en el ámbito de la ilustración y el diseño gráfico, convirtiéndose en una influencia clave para artistas como David Stone Martin o Andy Warhol, tal y como comprobaremos con posterioridad.

Nacido en Kovno (Lituania) en 1898, Shahn se mudó con su familia a un barrio obrero de Brooklyn (Nueva York) en el año 1906; tratándose de uno de los numerosos inmigrantes de Europa del este que se trasladaron a EEUU a principios de siglo.

A temprana edad Shahn comenzó a trabajar como aprendiz en una tienda de litografía, en la cual aprendió la técnica y se acercó al mundo de la tipografía y el diseño gráfico.

Así mismo comenzaría a interesarse por la insistente tipografía americana; sus rótulos, anuncios, eslóganes y carteles, que serían reveladores para el posterior desarrollo artístico de Shahn, quien en sus diseños siempre otorgó gran valor a la tipografía y se convirtió en un notable calígrafo.



Fig. 136. Diseño de Ben Shahn para *Chicago Style Jazz*. (Columbia Records, 1955).

También la unión de imágenes y textos fue frecuente en su posterior obra, para la cual sobre todo utilizaría la temple al huevo, una técnica frecuente entre los artistas enmarcados en el realismo social.

Tras estudiar arte en el City College y la National Academy of Design, durante los años 1919 a 1922, el artista se dedicó a viajar por el norte de África y Europa, realizando estancias en Italia y Francia, donde descubriría la obra de algunos pintores asociados a la Escuela de París, tales como Picasso, Matisse, Paul Klee Cezanne.

No obstante los dibujos y obras inspiradas por estos viajes no convencían al artista, quien los consideraba exentos de originalidad; lo cual le llevó a abandonar sus pinturas basadas en el arte vanguardista y optaría por desarrollar su propio estilo dentro del realismo social.

Igualmente su arte se vio influenciado por algunos de sus pintores contemporáneos, tales como Jean Charlot o Diego Rivera. Convirtiéndose en el ayudante personal de éste último cuando pintó su mural *Man at the Crossroads* en el Rockefeller Center de Nueva York.

Un periodo en el que así mismo aprendió la técnica del fresco que con el tiempo utilizaría en sus propios murales.

Durante aquel regreso a los Estados Unidos, Shahn incrementó su interés por la problemática social, convirtiéndola en una de las temáticas claves de su obra, la cual en numerosas ocasiones ha sido acuñada bajo el término de “realismo social”.

“El arte tiene sus raíces en la vida real”.

Ben Shahn.

Y es que el artista utilizó el dibujo como una herramienta de crítica social, retratando las consecuencias de la Gran Depresión Americana a través de sus rotundas ilustraciones, documentando la vida rural de Ohio como fotógrafo de la Farm Security Administration (durante los años 1935 a 1938) y tomando numerosas fotografías inspiradas en la cotidianidad de las calles de Nueva York, bajo la influencia estilística de la obra de Walter Evans.

Además de la pintura, los murales y la fotografía, tal y como hemos señalado con anterioridad, Ben Shahn también dedicó su carrera al diseño de cubiertas, tanto en libros como en discos, principalmente a lo largo de la década de los cincuenta, dejando un interesante legado en la ilustración aplicada a la industria discográfica.

Un aspecto importante tal y como anotábamos, fue la utilización de la tipografía. Letras, generalmente a gran formato, que quedan convertidas en un recurso gráfico con el que construir y dar valor estético a la composición.

Un ejemplo de ello lo encontramos en el álbum *Bach Matthaeus Passion*, cuya cubierta enteramente tipográfica presenta una disposición de letras recortadas sobre fondo rojo; un contundente *lettering* con el que define la totalidad de la composición.

También en *Chicago Style Jazz*, observamos una tipografía roja de carácter manual, interfiriendo en el centro de una espontánea ilustración a tinta en blanco y negro.



Fig. 137. Diseño de Ben Shahn para *Bach Organ Music Volume VI* de Albert Schweitzer. (Columbia Records, 1955).

Ilustraciones resueltas de trazo directo y pinceladas desiguales con las que enfatizar el dramatismo generado a partir de una distorsión de dimensiones y espacialidad.

Tales características que parecen dispuestas de forma casi accidental quedan así mismo presentes en cubiertas como las de *Albert Schweitzer, Music for 1's & 2's* o *Raasche and Alan Mills Sing Jewish Folk Songs* .

Unas propuestas de ilustraciones lineales y fondos monocromos que bien podrían recordarnos a la obra de David Stone Martin, quien destacó a Ben Shahn como uno de sus principales referentes.

Así mismo la representación de músicos tocando instrumentos, tal y como podemos observar en *The World of Sholom Aleichem* , *Cowboy Ballads*, *Chicago Style Jazz*, *Albert Schweitzer* o *Love Songs For Friends & Foes* entre otros; se convierte en otro motivo recurrente en los diseños de Shahn, quedando presentes en su arte tanto comercial como personal, generalmente vinculado éste último a la música folk.

Tal y como podemos comprobar su obra se aleja de la abstracción para apostar por un realismo que define su carácter tanto temático como ideológico, siendo siempre consecuente con sus personales convicciones políticas.

Un contrapunto a las ideas del modernismo abstracto y de la creación hermética del arte, afrontado a partir de unas propuestas de realismo social con las que poder comunicarse con el proletariado.

“El artista debe operar bajo la suposición de que el público consiste en el orden más elevado del individuo: que es civilizado, culto y altamente sensible tanto a contextos emocionales como intelectuales” [...] “Y aunque el público en general no consiste en ese tipo de individuo, la tendencia del arte es crear un público así: elevar el nivel de percepción, aumentar y enriquecer la reserva de valores del individuo promedio”.

Ben Shahn.

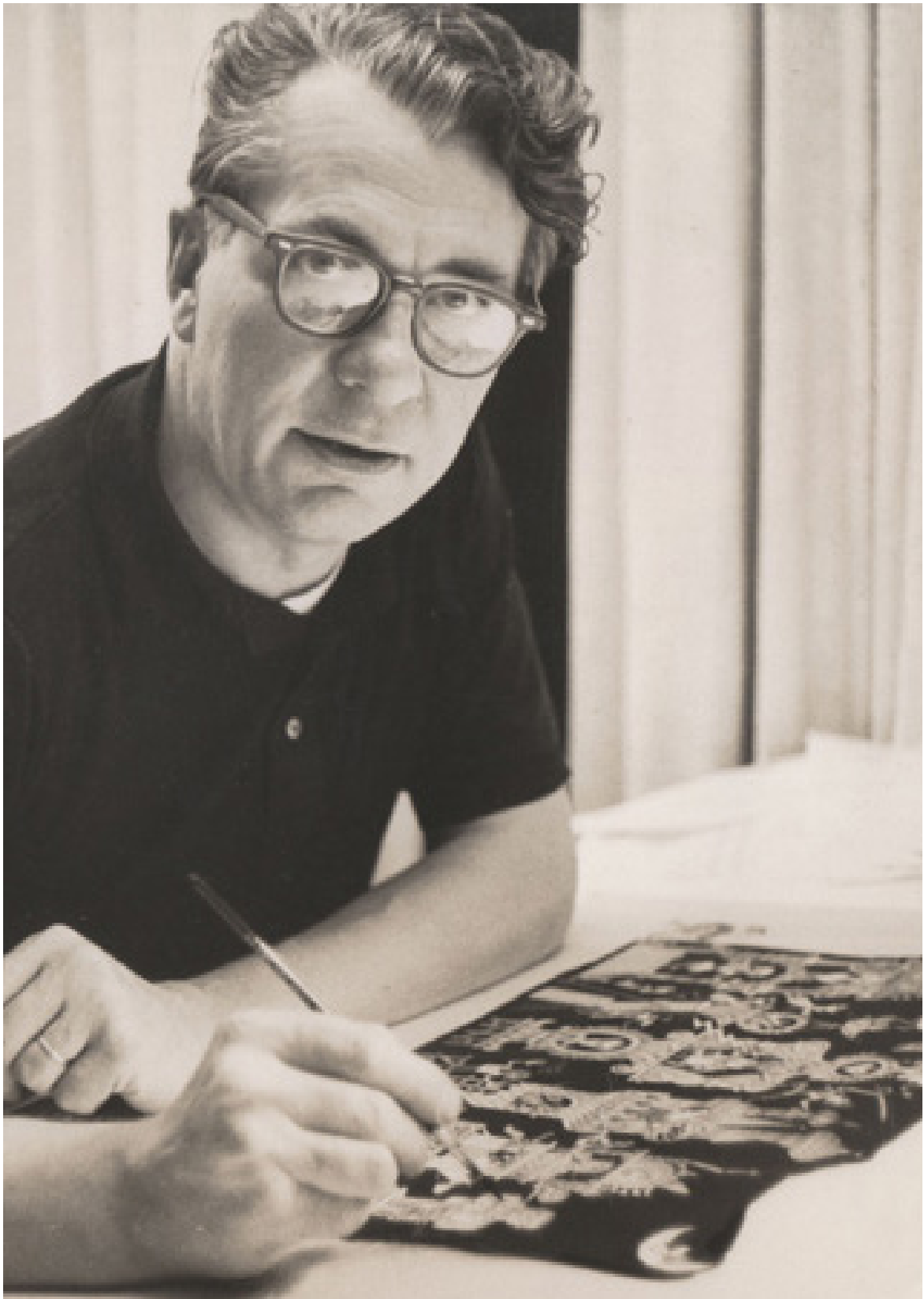


Fig. 138. Jim Flora en su estudio (años cincuenta).

5.4. Jim Flora

La invención e incorporación en el mercado de aquel nuevo formato comunicativo a disposición de ilustradores y artistas plásticos, nos conduce a plantearnos una búsqueda de características que fueran definiendo u homogeneizando de forma progresiva el amplio abanico de posibilidades consecuentes de la novedad artística que supuso la invención del disco ilustrado.

Un origen que estuvo marcado, tal y como hemos señalado con anterioridad, por la existencia de un cúmulo de artistas, con influencias bien cercanas a las vanguardias europeas y los principios de la Bauhaus, pero sin puntos limitantes que nos lleven a pensar en un estilo común y definitivo.

Pasaremos pues a analizar a continuación tal libertad creativa, a través de la figura cuya personalidad gráfica resultó más innovadora y extrema: el inconfundible Jim Flora.

Con el objetivo de acercarnos al estudio de su arte y la consecuente extracción de conclusiones relacionadas con la libertad común a otros ilustradores; consideramos relevante comenzar con una breve contextualización del artista, la cual nos dará algunas de las pistas clave para el desarrollo de su personalidad estilística.

Jim Flora, nacido en Ohio en 1914, fue becado durante su juventud para estudiar arquitectura en la Boston Architectural League; un traslado a una gran ciudad donde poder multiplicar sus estímulos culturales y su aprendizaje gráfico, a base de galerías y bibliotecas que supondrían para el joven una aproximación al arte de grandes maestros e influyentes

piezas fundamentales en el desarrollo de su trabajo como Paul Klee, Joan Miró, Pablo Picasso, Carlos Mérida o Alexander Calder, descubriendo a su vez la magia del arte precolombino primitivo y la maestría de algunos de los más reconocidos artistas murales mexicanos, tales como José Clemente Orozco o Diego Rivera.

Comprobamos de inicio, una amplitud en las fuentes referenciales del artista, quien incorporó a las vanguardias europeas el arte mural y primitivo que bien resultarían convertirse en influencias directas de su posterior estilo.

La Gran Depresión y sus consecuentes dificultades económicas y laborales, le obligarían a abandonar los estudios de arquitectura, dando un giro a su vida que le llevó a estudiar arte en la Art Academy tras su regreso a Cincinnati; donde conoció al muralista y profesor de composición Karl Zimmermann, con quien realizó sus primeros murales comerciales, así como a su mano derecha Robert Lowry, con quien creó la revista Little Man Press, una publicación literaria en la cual Flora comenzaría a desarrollar su ingenio, tallando tipografías en madera y explotando la inconfundible gracia tan propia de sus ilustraciones. Años después, convencido de que su trabajo encajaría en Columbia Records y sería capaz de dar un soplo de aire fresco e innovación a las carátulas de discos, envió su portfolio a uno de los responsables de Columbia en Nueva York: el reconocido Alex Steinweiss.

Jim Flora pronto comenzó a trabajar en la discográfica, corría el año 1942, y era el momento de sumar su caótico estilo al diseño de portadas y atreverse con nuevas propuestas arriesgadas de ilustración con el fin de seguir aumentando las ventas y el atractivo de aquel producto.

Al contrario que Steinweiss, gran aficionado a la música clásica, cabe señalar que Jim Flora sentía una atracción especial por aquellos frenéticos ritmos de *jazz* que estaban sacudiendo la cultura norteamericana, lo cual otorgaba una gran convicción a sus propuestas creativas.

Era un gran coleccionista y amante del *jazz* y el *swing*, admirador de grandes como Louis Armstrong o Benny Goodman.

**“El *jazz* para mí...”
admitió Flora “si no hay
diversión, no quiero
oírlo...supongo que lo
llevo en el alma. Amo la
improvisación del *jazz* y
amo sinceramente a la
gente que domina sus
instrumentos y es capaz
de hacer lo que
quiera con ellos”.**

Jim Flora.

Una espontaneidad que veríamos reflejada en cada una de sus creaciones y cada uno de sus trazos derrochantes de frescura; lo cual lleva a cuestionarnos el grado de influencia que pudieron tener tan revolucionarios géneros musicales en el modo de creación de la obra, tanto técnica como formalmente, o referente al contenido.

Debemos comprender que tales artistas se encontraban en una situación novedosa de admiración y éxtasis al escuchar tales piezas musicales y al enfrentarse a aquellos encargos sin fronteras; lo cual tal vez fuera una de las causas por las cuales Flora desarrollaría durante su paso por Columbia una labor creativa que lo convertiría en uno de los máximos referentes de la Historia de la Ilustración, gozando de una libertad creativa prácticamente absoluta.

“La gente de hoy en día no podría hacer lo que hicimos entonces. Hay mucho cuento a propósito de las portadas de discos y de cómo deberían hacerse. Todo el mundo opina. En aquella época, casi todo lo que hacíamos era aceptado”.

Jim Flora.

Una confianza plena que vemos reflejada en la continua ruptura de estereotipos; permitiendo incluso la omisión de informaciones relevantes como el nombre del músico o el propio título del disco.

Transgresiones tan arriesgadas como reveladoras, que ya desde su origen fueron capaces de ir abriendo caminos de creatividad en el ámbito del diseño gráfico aplicado al disco.



Fig. 139. Diseño de Jim Flora para *Gene Krupa And His Orchestra*. (Columbia Records, 1947).

Resulta sorprendente comprobar como la única premisa por la que los artistas se regían era la ilustración, la gráfica. Únicamente importaba la imagen, la expresión artística, la belleza de tal objeto; la cual debía reflejar esa explosión de ritmos salvajes y toda la diversión y emociones que era capaz de transmitir la música.

Una libertad que, podemos afirmar, se convirtió en uno de los puntos característicos de un nuevo arte en proceso de construcción, con un desarrollo de popularidad que resultó abrumador, y cuya velocidad de expansión aún no había encontrado el momento de contemplar ningún tipo de normas o estereotipos afianzados.

Se trataba de un arte aplicado que resultaba completamente nuevo en una industria que prefirió otorgarle toda responsabilidad estética a los diseñadores y artistas gráficos, volcando en ellos, tal y como hemos señalado con anterioridad, una confianza casi plena que dejaría el empaquetado de la música en manos del arte plástico.

Pasando a continuación a centrarnos en las características formales de tan relevante ilustrador; cabe señalar que encontramos en Flora una iconografía a base de caos y rupturas de las leyes de la física, la espacialidad y el orden, rompiendo con todo convencionalismo a base de horror vacui, personajes estrafalarios, deformaciones casi post-cubistas instrumentos imposibles, formas geométricas, dinamismo, tensión y sarcasmo.

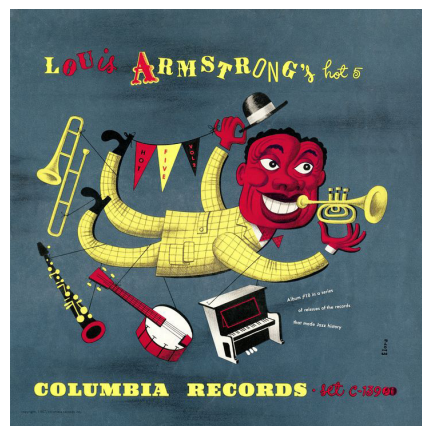


Fig. 140. Diseño de Jim Flora para *Louis Armstrong's Hot.5.* de Louis Armstrong and His Hot.5 (Columbia Records, 1947).

Unas ilustraciones tan escalofrantes como absurdas, tan cálidas como diabólicas, e incluso eróticas. Una fiesta de colores, con abusos de piernas y brazos, o ausencias de ojos, creando seres y composiciones extravagantes, que podríamos considerar como punto de partida de una sociedad que estaba desarrollando nuevas formas de música que requerían su especial representación gráfica.

Tratando pues de comprender la influencia que el jazz tuvo en el desarrollo de éste tipo de propuestas, podemos vislumbrar de qué modo tal género quedaba marcado por la innovadora ruptura de leyes, incessantes cambios rítmicos, espontaneidad e improvisación. Un música en la cual numerosos artistas encontrarían su fuente de inspiración y la versión sonora de su personal iconografía.

Así vemos como Jim Flora encontró en Columbia un lugar donde amar el *jazz*, permitiéndole expresar su universo creativo y liberar sus ideas a base de trazos y colores, además de asistir a algunas sesiones de grabación y recibir discos de sus admirados músicos antes incluso de que salieran a la venta.

Flora fue ascendiendo en la compañía, y tras el abandono de Steinweiss tomó su cargo, aumentando responsabilidades como posterior gerente de publicidad y gerente de promoción y ventas; unas responsabilidades que fueron sustituyendo el tiempo de creación por el de gestión de estrategias empresariales, lo cual le llevaría a abandonar Columbia Records y trasladarse a México con su familia.



Fig. 141. Diseño de Jim Flora para *This is Benny Goodman and His Orchestra* de Benny Goodman and His Orchestra. (RCA Victor, 1956).

A su regreso a Estados Unidos, la industria discográfica había sufrido muchos cambios; una repentina expansión de ritmos juveniles que alborotaban las masas a base de un nuevo sonido fresco y popular que se hacía llamar *rock and roll*.

Tal fenómeno irrumpió también en el diseño gráfico y perjudicó especialmente a la ilustración; la cual fue sustituyéndose por la fotografía y los demandados retratos de ídolos adolescentes.

El *rock and roll* supuso una auténtica revolución sociocultural que afectó al conjunto de la sociedad mucho más que cualquier estilo musical lo había hecho hasta entonces. Una influencia social que ningún estilo posterior ha vuelto a lograr.

Sin embargo el *rock and roll* también empujó a la industria hacia el marketing, el producto masivo y el cambio de rol del músico al ídolo de masas adolescentes (el caso de Elvis Presley es el más paradigmático, pero no el único), abriendo también las puertas de Hollywood para los artistas.

Las ventas aumentaron radicalmente y la música popular comenzó a ser clave en el desarrollo de la sociedad moderna. No obstante, cabe señalar que marcaría también el comienzo de un uso puramente comercial y publicitario de las cubiertas de discos; utilizadas entonces para representar una imagen de marca de los músicos, como consecuencia a su vez de la irrupción de la fotografía en el diseño discográfico.

Comprobamos una vez más, de qué modo el desarrollo de la sociedad había sido el responsable de los cambios en el territorio artístico, suponiendo una necesaria variación de criterios estéticos y reclamos publicitarios.

El arte gráfico a disposición del consumidor llevaría al artista comercial a replantear su ámbito creativo y la libertad a él adherida.

En el caso de Flora, no abandonó el mundo discográfico y continuó realizando algunos diseños cuando Bob Jones, director de arte del sello RCA Victor, decidió contar con él, de nuevo como ilustrador de covers.

Pese al éxito abanderado por Elvis Presley, considerado como absoluto icono del *rock & roll*, Jim Flora supo adaptarse a las nuevas necesidades estéticas, mantenerse al margen de tal boom y continuar su trayecto profesional, dando lugar a algunos de sus más relevantes trabajos, como el *Mambo for cats*, las portadas realizadas para Charlie Barnet y Benny Goodman, *The panic is on de Nick Travis Quintet* o *Courts the count* de Shorty Rogers.

Jim Flora fue pues una prolífica figura clave en el desarrollo de la ilustración aplicada al diseño gráfico, un embriagante talento que podríamos considerar como la perfecta representación de aquella libertad creativa que invadió las industria discográfica a principios de los años cincuenta; la cual a pesar de la llegada del *rock and roll* y la progresiva popularidad de la fotografía, supo mantener el formato del disco ilustrado, logrando algunos de los más creativos e influyentes trabajos. Unas obras en las cuales la efervescencia de la música *jazz* sirvió de precedente para su desarrollo estético; siendo además el objetivo primordial de la mayor parte de ilustradores, la ardua tarea de lograr transmitir a través de una única imagen, las cualidades sensitivas que eran capaces de explotar aquellos pentagramas musicales.

Unos ritmos acelerados que bien conjugaban con la fuerza estilística de Jim Flora, quien odiaba lo "estático" y tal y como expresó en alguna ocasión, lo único que quería era "*crear un pedacito de emoción*".

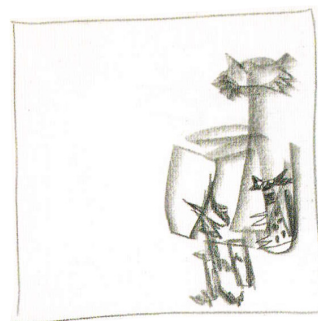


Fig. 142. Diseño de Jim Flora para *Mambo for cats* (RCA Victor, 1955).

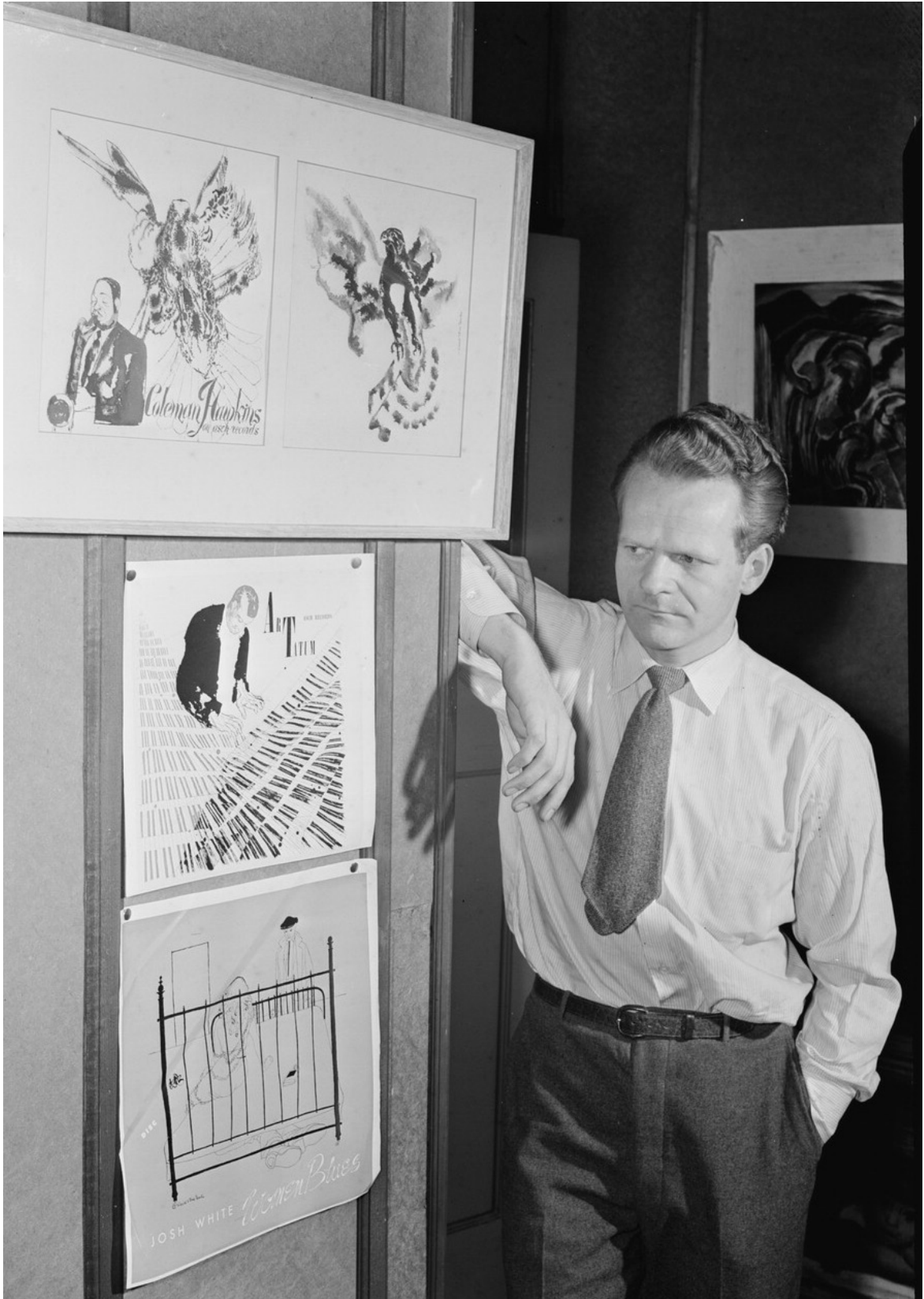


Fig. 143. David Stone Martin (años sesenta).

5.5. David Stone Martin

Continuando con el análisis de la variedad gráfica que tuvo cabida en la creación de tales álbumes ilustrados, cabe resaltar con convicción el legado del ilustrador David Stone Martin; a quien podríamos considerar como uno de los máximos exponentes del cover ilustrado.

Un artista que tanto conceptual como técnicamente contó con un estilo muy propio que en el ámbito discográfico se ha convertido en la definición de la atmósfera de los años cincuenta.

Nacido en Chicago, cuna del Blues y la creación musical, David Stone Martin se graduó en la escuela de arte; trasladándose posteriormente a Nueva York, donde comenzaría a desarrollarse como artista plástico.

Una personalidad bien vinculada al jazz que le llevó a relacionarse con numerosos músicos que seducidos por su arte le encargaron de primera mano la ilustración de sus álbumes, como el caso del pianista Mary Lou Williams para quien realizó su primer diseño. Dentro de su prolífica carrera, es preciso hacer mención de su paso por las discográficas Granz, Norgren y Clef, ya que se tratan de los sellos en los que realizó sus más reconocidos y valorados trabajos. Unas propuestas que nos conducen a hacer balance al respecto de un estilo que logró convertirse en el más representativo de la música *jazz*, a través de una gráfica con predilección por el retrato, y la cual reconoció estar influenciada por la línea expresiva de Ben Shahn; donde sin embargo optó por otorgar una mayor sensibilidad con una sutileza metodológica, que bien definía los aspectos propios de tal género musical.

El ilustrador, quien diseñó más de 400 discos, se ha convertido pues en un clásico esencial de la música ilustrada, cuyas propuestas navegan por el expresionismo, lograda a través

de una transgresión, a base de contrastes y rotundidad colorista, generada a menudo a partir de una limitada paleta de color, con frecuencia limitada a una única gama.

Una técnica de líneas líquidas que fluyen derrochando elegancia y frescura a base de un trazo de pincel con recursos vanguardistas y rupturas compositivas, integradas con una tipografía de carácter manual.

Una clásico cuya sensibilidad y estilizada estética supondría una auténtica revolución estilística en la gráfica del álbum ilustrado.

5.5.1. Análisis de la obra de David Stone Martin

David Stone Martin se ha convertido en un clásico esencial de la música ilustrada, cuyas propuestas navegan por el expresionismo y el realismo contemporáneo, a través de una transgresión, a base de contrastes y rotundidad colorista, generada a menudo a partir de una limitada paleta de color, con frecuencia limitada a una única gama.

Una técnica de líneas líquidas que fluyen derrochando elegancia y frescura a base de un trazo de pincel con recursos vanguardistas y rupturas compositivas, integradas con una tipografía de carácter manual.

A pesar de que DSM probó prácticamente todas las técnicas pictóricas, su herramien-

ta favorita fue la pluma Crowquill, la cual le permitía realizar líneas delicadas y aplicar presión en las zonas donde la ilustración requería mayores contrastes o rotundidad. Utilizaba la pluma como pincel, de forma espontánea pero deliberada, ya que su proceso creativo solía comenzar con una construcción mental de la imagen en la que planear la disposición de formas, que posteriormente le permitiría el trabajo directo sobre el papel.

Y es que Martin únicamente realizaba bocetos previos si eran solicitados por el cliente, por lo contrario prefería iniciar el dibujo de forma instantánea y a pesar de su espontaneidad rara vez eran descartadas las imágenes que realizaba.

Una de las características definitorias de su arte fue el dibujo lineal sobre fondo monocromo.

Tras la recopilación de sus más influyentes trabajos, comprobamos algunos ejemplos en las cubiertas totalmente amarillas de *Dance Bash* de Johnny Hodges, *The Magnificent Charlie Parker*, *Count Basie Big Band* o *Stan Getz plays*.

Otra de las gama cromáticas más predominantes fue la compuesta por tonos rosados, desde rosas pastel como ocurre en *Collates*, la cubierta de Anita O'Day o *Billie Holiday at the philharmonic*, hasta rosas más saturados, tal y como podemos comprobar en *The modern Jazz sextet*, *Interpretations by Stan Getz Quintet* o *Lu Watters and his Yerba Buena Jazz Band*.

También el naranja fue un color frecuente en la obra de David Stone Martin, véase diseños como los realizados para Jazz at the Philharmonic, Django Reinhardt, Lionel Hampton Quartet, Illinois Jacquet Quartet y Swing goes Dixie, entre otros.

Así como lo fue el color rojo de *Norman Granz's Jam Sessions n.7, The modern Jazz Sextet o Masterpieces by Ellington*.

Y como contraposición a los tonos cálidos anteriormente citados, cabría mencionar la abundante utilización del color azul y el blanco, tal y como ocurriría en *Funky Butt* de Arnet Cobb, *Jazz and the Philharmonic Vol.11, Oscar Peterson Quartet, Art Tatum, Closed Session* de Buddy DeFranco and his orchestra o *Collates* de Bill Harris, entre otros.

Como particularidad, vislumbramos algunas características comunes a los discos anteriormente citados, tales como la utilización de un dibujo lineal, otorgando a las composiciones un carácter bidimensional y plano, que queda enfatizado por la sintética distribución de elementos, a menudo inacabados y su disposición sobre un fondo incierto, cuya espacialidad carente de elementos posibilita una diversidad de interpretaciones y lecturas por parte del espectador.

Y es que el dibujo lineal del ilustrador es capaz de transmitir la frescura propia de un boceto, con una maestría técnica que bien nos podría recordar a los dibujos a tinta de reconocidos artistas clásicos como Toulouse Lautrec.

“David Stone Martin es un excelente dibujante. Tiene un interés penetrante en los seres humanos y la capacidad de revelar su carácter. Tiene dominio técnico. Todo esto es provocado por la energía y la curiosidad mental”.

Henry C. Pinc.

(*American Artist*, edición de abril de 1950).



Fig. 144. Diseño de David Stone Martin para *Lionel Hampton Quintet* (Clif Records, 1955).

Dibujos en movimiento, cuyo dinamismo parece deslizarse en el papel con un elegancia sutil lograda a través de un juego de líneas a menudo continuas y conectadas entre sí.

En su introducción al libro *The Art of Drawing with Pen, Pencil and Brush*, el propio DSM dijo lo siguiente:

“Buscar una línea es como doblar un alambre...el volumen, el modelado, la forma y el movimiento se pueden decir con una línea...”.

Paralelamente a tal técnica basada en la limpieza y precisión de la línea continua, cabe hacer mención de otras propuestas gráficas en las cuales el diseñador se decantaba por un tratamiento más brusco, cercano al expresionismo, donde combinar texturas y colores vibrantes con los que ocupaba toda la superficie del disco y proporcionaba un mayor grado de realismo a las representaciones.

Comprobamos la mezcla cromática a base de aguadas, rotundos contrastes y tonos saturados en los diseños de álbumes como *Lionel Hampton*, *Mr. Swing Harry Edison*, *Journey Into Jazz de Nat Hentoff*, *Bourbon Street*, *Illinois Jacquet*, *Dance with Kid Ory or just listen*, *Count Basie swings*, *Joe Williams sings* o el disco de Billie Holiday: *All or nothing at all*.

Por otra parte, con el mismo tratamiento dramático y directo del dibujo, encontramos otras propuestas con una paleta de color más limitada, tales como *A way of*

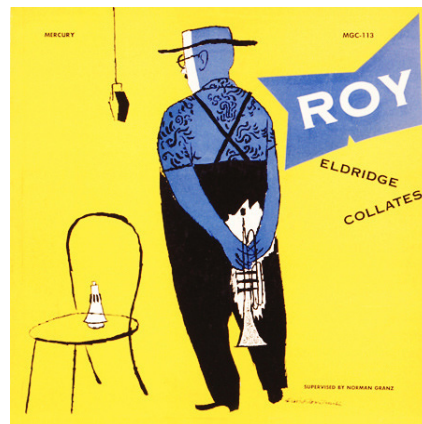


Fig. 145. Diseño de David Stone Martin para *Collates* de Roy Eldridge (Mercury Records, 1952).

life de Mort Sahl, *Oscar Peterson plays Richard Rogers, Ralph Burns among the Jatz* o *Collates-2* de Lester Young, en las cuales destaca la utilización de las texturas, generadas a partir de brucas pinceladas a tinta o acuarela.

Con la misma síntesis cromática encontraríamos *Urbanity* de Hank Jones Piano, el cual nos sirve como premisa para comentar otro recurso frecuente en la obra de David Stone Martin.

Nos referimos a la combinación de línea y color, siendo este último utilizado para completar secciones de la ilustración y elementos desdibujados, como podríamos observar en *Buddy De Franco and Oscar Peterson play George Gershwin*, en la cual el artista delimita los rostros de los personajes con color a acuarela; *Roy and Diz*, donde los sombreros e instrumentos quedan representados por aguadas de color; o el caso de *Doc Evans' Dixieland Five*, en el cual las guitarras son sustituidas por formas sugerentes creadas a partir de manchas tonales.

También el uso de tintas planas para la delimitación del fondo y la creación de profundidad, resultó tratarse de otro recurso frecuente en la obra del ilustrador, tal y como ocurre en *Groovie with Jacquet* de Illinois Jacquet and his orchestra, *Billie Holiday sings Clef* o *Hamp & Getz*, donde el artista propone una contraposición entre ilustración y fondo, a partir de la representación de dos personajes separados por una división central.

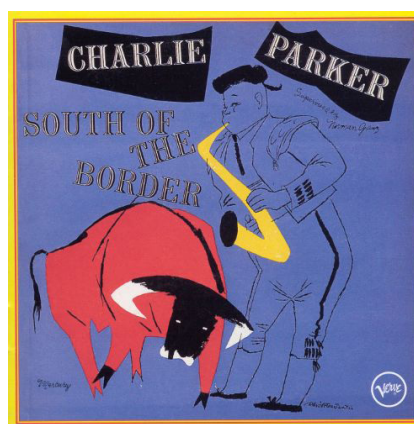


Fig. 146. Diseño de David Stone Martin para *South Of The Border* de Charlie Parker (Verve Records, 1954).

En cuanto a los motivos figurativos de las cubiertas de David Stone Martin, podríamos destacar la representación de músicos e instrumentos, generalmente retratos, pero también bodegones con lenguaje musical, capaces de transmitir la atmósfera de un club de jazz, la nostalgia sofisticada generada por la sorprendente expresividad de los personajes y un dinamismo, logrado a su vez por la simultaneidad o repetición fragmentada de instrumentos y movimientos; un recurso que ya habría sido utilizado por los futuristas italianos para crear escenas veloces con las que agitar al espectador.

Podemos apreciar algunos ejemplos de ello en cubiertas como *The Lionel Hampton Quartet*, en la que aparece una repetición de baquetas golpeadas por unas manos también representadas mediante la repetición.

Alto Sax seguiría por la misma línea, a través de la repetición de saxofones en este caso. Tal y como ocurre con instrumentos de cuerda en *Swing Guitars*, enlazados en una composición circular; o como *Interpretations by Oscar Peterson*, cubierta en la que encontramos un piano descompuesto en fragmentos alternos con los que forma ondas de sonido. Y cómo no hacer mención del piano interminable que a través de una perspectiva imposible otorga dinamismo al reconocido disco *Art Tatum*.

Por último consideramos relevantes las propuestas más conceptuales de David Stone Martin; las cuales utilizan el dibujo de una forma más sintética, a través de composiciones



Fig. 147. Diseño de David Stone Martin para *Dance Bash* de Johnny Hodges (Norgran Records, 1955).

formales donde jugar con el color y la composición, obviando el detalle y deconstruyendo elementos.

Unos diseños en los cuales queda presente la influencia vanguardista, más cercana a la abstracción, que nos remite a corrientes artísticas tales como el cubismo, el expresionismo o el surrealismo.

Algunos ejemplos los podemos encontrar en discos como *Norman Granz's Jazz at Philharmonica* Vol.17 y Vol. 14, *Peanuts Hucko and the all stars play a tribute to Benny Goodman*, *Charlie Parker with strings* Vol.3, *Collates n.2* de Flip Phillips, *Illinois Jacquet*, *Norman Granz Jazz concert*, *Mongo Santamaria's Afro-cuban drums*, *Machito*, *Dizzy and Strings*, *Calypso*, *Lionel Hampton quintet* o *Bird and Diz* de Charlie Parker, entre otros.

Propuestas en las que el artista utiliza una tipografía de carácter más experimental, enfatizando el dinamismo a partir de juegos tipográficos, *lettering* y una disposición en el espacio más atrevida a partir de diagonales e interacciones con las imágenes y formas.

En conclusión, tras un análisis de su obra, podemos afirmar que David Stone Martin se trata de un clásico de la ilustración aplicada al disco, no únicamente por su abundante portfolio a base de maestría técnica, modernidad y experimentación; sino también por la introducción de un estilo personal al formato, cuyas ideas y procesos creativos sirvieron de inspiración a artistas como Andy Warhol o Austin Briggs, entre muchos otros.

Convirtiéndose en un artista clave cuya sensibilidad y estilizada estética supondría una auténtica revolución estilística en la gráfica del álbum ilustrado.



Fig. 148. Diseño de David Stone Martin para *Billie Holiday Sings* de Billie Holiday (Mercury Records, 1953).



5.6. Blue Note Records

Paralelamente al desarrollo de la ilustración en la industria del disco, fueron surgiendo otras propuestas artísticas que igualmente revolucionarían la plástica del producto a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, tales como la utilización de la fotografía o la aplicación de juegos tipográficos de carácter vanguardista.

La generalizada utilización de la ilustración debido a su bajo coste se vio afectada por la evolución de las técnicas de impresión.

Unos avances tecnológicos relacionados con la imprenta y el revelado que tuvieron como consecuencia una reducción de los costes para la impresión fotográfica a color, lo cual daría lugar a un giro procedimental en el *marketing* musical que aumentaría la demanda fotográfica, experimentando a su vez un hundimiento de la ilustración.

En tal cambiante contexto se ubicaron los sofisticados diseños de la discográfica Blue Note, fundada en 1939 por Alfred Lion a quien poco después se sumaría su amigo de infancia, el fotógrafo Francis Wolff.

Ambos crearon un sello que ha sido considerado como uno de los más aventajados e innovadoras en el ámbito del diseño gráfico, así como una discográfica especializada en la efervescente música jazz que cambiaría para siempre el rumbo de la cultura norteamericana.

Tomando como premisa la abundante producción gráfica de Blue Note nos cuestionamos de qué modo se comportaría la fotografía y la tipografía en el producto musical, siendo conscientes de unos evidentes cambios metodológicos y expresivos que enriquecerían y en ocasiones se complementarían con las anteriores portadas ilustradas.

Proponemos así mismo un repaso por los principales artistas que pasaron por esta transgresora discográfica con el objeto de descifrar los componentes característicos de sus propuestas gráficas, con un mayor valor otorgado al orden y al minimalismo.

Blue Note Records se trataba de un proyecto modesto de un equipo comprometido con la música y el arte de vanguardia.

De carácter perfeccionista, se convirtieron en los primeros en remunerar a sus artistas por ensayar, trabajando a partir de un mimado proceso que iba desde la grabación de la pieza musical hasta su valor artístico, caracterizado por una desbordante imaginación y fresca que le convertirían en un referente para el diseño gráfico y publicitario.

La compañía iba en búsqueda de una nueva personalidad estilística acorde a la innovadora música que producía, para lo cual recurrirían a jóvenes creativos, entre los cuales se incluyeron John Hermansander o Gil Melle.

En 1956 Alfred Lion y Francis Wolff descubrieron a Reid Miles, un artista emergente que a pesar de no estar especializado ni en la ilustración ni en la fotografía, poseía un valioso lenguaje visual con el que conjugar música y gráfica; *“un matrimonio hecho en el cielo”* tal y como proclamaría el propio Miles.

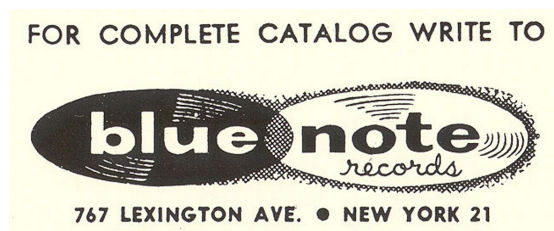


Fig. 150. Logotipo de Blue Note Records.

5.6.1. Francis Wolff

Cabe comenzar resaltando el trabajo de Francis Wolff, posiblemente el máximo exponente de la fotografía jazzística.

Wolff (Berlín, 1907) conoció a Alfred Lion en Berlín a los 15 años de edad; vivían en el mismo barrio y tenían una afición común: el *jazz*. Tras haber trabajado como fotógrafo comercial en Alemania, se trasladó a EEUU en 1939, donde ya se había mudado unos años antes su gran amigo Lion, con quien se embarcaría en un ambicioso proyecto: construir una discográfica especializada en *jazz*, Blue Note.

Durante aquellos primeros años, fueron conociendo a músicos y grabándolos de madrugada tras sus actuaciones; unas grabaciones y ensayos que pronto se convirtieron en la fuente de inspiración del fotógrafo.

De carácter vanguardista, el alemán Wolff se caracterizó por sus rotundas fotografías con las que supo retratar la cotidianidad de los músicos de Blue Note; mostrando su lado más humano a través de una técnica impecable en la que predominan los contrastes, los juegos lumínicos y esa atmósfera mística y noctámbula tan propia de los clubs de *jazz*. Unas fotografías que llegarían a empatizar con las necesidades de un público más adulto, que encontraba en el *jazz* un modo de esparcimiento sofisticado.

Se trató pues Francis Wolff de un fotógrafo vinculado a las propuestas de diseñadores gráficos con los que realizaba trabajos colaborativos, que obtuvieron como resultado la creación de sobrias y elegantes cubiertas de disco con una sensibilidad que apostaba por la crudeza de un realismo palpable y puro.



Fig. 151. Lee Morgan. Fotografía de Francis Wolff (1956).



Fig. 152. Tommy Turrentine & Charlie Rouse. Fotografía de Francis Wolff (1961).

5.6.2. Paul Bacon

Uno de los diseñadores con los que Wolff trabajó fue Paul Bacon, quien en suma se trató del primer diseñador de la compañía.

Neoyorquino y amante del *jazz*, Paul comenzó su afición a temprana edad, cuando en 1935 escuchó por primera vez a Benny Goodman en la radio. Pronto iría descubriendo a Artie Shaw, Bix Beiderbecke, Louis Armstrong o Bessie Smith y junto a su hermano formaría parte de un *Hot Club* en Newark; un grupo de adolescentes que se juntaban para escuchar y charlar sobre jazz, y en el cual Paul Bacon comenzó a desarrollar sus primeras ilustraciones para la revista *Jazz notes*.

Tras ingresar en la marina y formar parte del estudio de diseño Zamboni Associates en Manhattan, Bacon comenzó a realizar sus primeros encargos para Blue Note, entre los que se encontraban *covers* de Sidney Bechet, Meade Lux Lewis, Edmond Hall, Charlie Christian o Albert Ammons; para los cuales explotó su ingenio gráfico con expresivos dibujos realizados a mano a partir de una limitada paleta reducida a dos tonos.

Paul, quien posteriormente pasaría a ser director de arte de Riverside Records, se convirtió en una de las piezas fundamentales en el desarrollo de la identidad de Blue Note y fue uno de aquellos ilustradores, anteriormente mencionados, cuya sensibilidad por el *jazz* enriquecería su modo de transmitir plásticamente la magia y frescura del género.

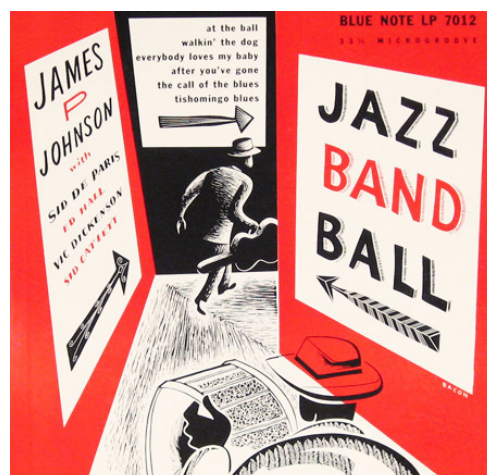


Fig. 153. Diseño de Paul Bacon para *Jazz Band Ball* de James P. Johnson (Blue Note Records, 1951).

Formalmente, vemos cómo a través de sus más de 200 discos ilustrados, Paul fue derramando una tenaz personalidad mediante el uso de tipografías e ilustraciones de carácter manual, cuyo dinamismo era capaz de generar movimiento a base de líneas curvas y formas sinuosas irrumpiendo en sus retratos de tipo realista.

Verificamos a través de las propuestas de Blue Note, como en efecto la ilustración supo mantener su hueco en la industria discográfica y compaginarse de un modo magistral con la racionalidad del diseño gráfico o los aportes fotográficos, cada vez más frecuentes en esta conjunción generada a partir de la imagen ilustrada.

Así mismo, Paul Bacon quiso contar para los proyectos de la compañía con su amigo John Hermansader, fundador del *Hot Club* de Newark (Nueva Jersey) al que Bacon perteneció.

Hermansader, quien había estudiado diseño en la New Bauhaus de Chicago, estableció su propia empresa de diseño en Nueva York y trabajó como freelance para la discográfica, tratándose del principal embajador de las pautas de la Bauhaus, lo cual dio lugar a algunos de los más clásicos diseños de los primeros LPs de 10" que el sello comenzó a comercializar en 1951; entre los que podemos encontrar los clásicos de Miles Davis, Jay Jay Johnson o The Amazing Bud Powell, donde progresivamente la fotografía comenzó a cobrar protagonismo, regida por leyes de composición e integración del valor geométrico.

“Cuando miras las cubiertas de Bacon en masa, te das cuenta de que estás viendo la historia del diseño gráfico de portadas de libros comerciales de finales del siglo XX”.

Stephen Heller.
(*Bacon for Print*, 2002).

“Lo que John Hermansader y Paul Bacon realmente hicieron fue evocar la sensación de la música. Utilizaron de todo, desde diseños de la Bauhaus hasta recursos que eran realmente de otro mundo... Cuando la gente piensa en Blue Note piensa en las fotografías de Francis Wolff y los diseños de Reid Miles. Pero John Hermansader sentó las bases del camino por el que ellos consiguieron ir”.

Michael Cuscuna, productor musical en Blue Note.

Al finalizar Hermansader su carrera con Blue Note, fue contratado en la compañía Reid Miles, quien se encargaría de desarrollar los diseños de las primeras grabaciones en 12”. Sus propuestas lograron revolucionar de nuevo el arte plástico del jazz y convertirse en icónicas obras del diseño gráfico aplicado al disco.

Cabe señalar que la ilustración quedó presente en numerosos de sus diseños, para los cuales apostó por artistas como Phil Hays, Paula Donohue o un joven Andy Warhol, de retratos lineales y espontáneos trazos a tinta. Resultando sin embargo ser los más populares, los fotomontajes que realizó a partir de las fotografías de su compañero Francis Wolff, con el que se complementó técnicamente y desarrolló gran parte de sus obras; incluyendo más adelante sus propias fotografías, hasta finalmente obviar las mismas y trabajar con tintas planas, color y formas tipográficas, a partir de una interesante disposición de elementos.

De nuevo podemos comprobar un camino hacia la abstracción que siguiendo el rumbo marcado por las tendencias artísticas quedaba reflejado en la gráfica del disco.



Fig. 154. Diseño de Paul Bacon para *Wizard of the Vibes* de Milt Jackson (Blue Note Records, 1952).



Fig. 155. Diseño de Paul Bacon para *Boogie Woogie Classics* (Blue Note Records, 1951).

5.6.3. Reid Miles

Reid Miles nacido en Chicago en 1927, se trasladó con su familia dos años más tarde a Long Beach en California, como consecuencia de la Gran Depresión.

Al finalizar sus estudios primarios y tras un breve paso por la marina, Miles ingresó en el Chouinard Art Institute en los Ángeles, donde conoció el trabajo de William (Bill Moore), trasladándose posteriormente a Nueva York, donde comenzaría a trabajar como diseñador gráfico para la revista Esquire a comienzos de los años cincuenta. En 1956, con 28 años de edad, Miles fue descubierto por John Hermansader, el entonces director artístico de Blue Note Records, donde sería contratado como co-diseñador gráfico del propio Hermansader.

Alfred Lion y Francis Wolff, fundadores de la compañía, quedaron embaucados por el particular lenguaje gráfico del artista, su inconfundible talento y personalidad, requisitos fundamentales para Blue Note, sobretudo durante aquel periodo en el que el valor de la imagen resultaba una cuestión imprescindible a la hora de vender discos. Así comenzó Reid Miles a diseñar los nuevos álbumes de 12" que Blue Note estaba produciendo.

“Me gustó el aspecto moderno. Lo puedes incluso ver en las primeras cubiertas; siempre moderno. Reid hizo la mayor parte de las cubiertas de Blue Note.”

Alfred Lion.



Fig. 156. Diseño de Reid Miles para *Sonny Clark* de Sonny Clark Trio (Blue Note Records, 1958).

Hank Mobley Quartet fue su primer encargo en la compañía, donde permanecería durante 11 años , diseñando alrededor de 500 cubiertas de discos y desarrollando un estilo propio que cambiaría para siempre la identidad de Blue Note y del propio *jazz*.

Resulta paradójico comprobar que Reid Miles nunca resultó tratarse de un gran seguidor de tal género, sino que por el contrario prefería la música clásica.

Afirmó el historiador Richard Cook que cada vez que Blue Note editaba una nueva grabación le proporcionaba numerosas copias a Miles, quien habitualmente las regalaba a sus amigos o acudía a tiendas de segunda mano de Manhattan, donde vendía aquellos discos con sus propios diseños o los cambiaba por vinilos de Beethoven o de Bach.

El caso de Reid Miles se trató pues de un peculiar proceso creativo, ya que el diseñador trabajaba a partir de breves textos proporcionados por Alfred Lion, quien describía con palabras el contenido musical del álbum.

Tal vez fuera el casi inexistente vínculo entre el artista y la grabación musical la razón por la cual Miles se enfrentaba al formato de un modo tan valiente, directo y carente de prejuicios; haciendo hincapié en el título y en sus posibilidades estéticas y tipográficas más que en las sensaciones transmitidas por la música, como podemos comprobar en su diseño para el álbum

**El trabajo de Miles
“trascendió las
consideraciones
comerciales sencillas,
dio a Blue Note su look
distintivo y se convirtió
en una forma de arte”.**

Grahm Marsh.
(Marsh y Callingham, 2002).

No room for squares de Hank Mobley, en el cual el artista se limita a expresar literalmente el significado dado por el propio título.

Nos cuestionamos pues la repercusión que tuvo tal grado de distancia entre el creativo y la grabación musical; una desvinculación que sin duda en el caso de Miles fue positiva, ya que resulta innegable la repercusión de su amplio legado con el que logró convertirse en un icono del diseño gráfico aplicado al producto musical.

Resulta pues curioso comprobar cómo un artista que ni siquiera escuchaba jazz fue capaz de conseguir aquella conexión tan veraz entre la imagen y la música. Logrando superar la popularidad y repercusión gráfica de diseñadores e incluso músicos bien vinculados al género, como lo fue por ejemplo el polifacético Gil Mellé.

Miles “definió el estilo musical de la música del jazz” (Rivers 2003: 10). Aunque el sello también utilizó a otros diseñadores como John Hermansader, Andy Warhol o Paul Bacon, fueron los diseños de Miles los que produjeron “un canon de trabajo tan estilizado individualmente que una portada de Reid Miles era tan reconocible como el timbre de la trompeta de Miles Davis o el fraseo quejoso de Billie Holiday”.

Felix Cromeey, editor de *The Cover Art of Blue Note Records*, 1997.

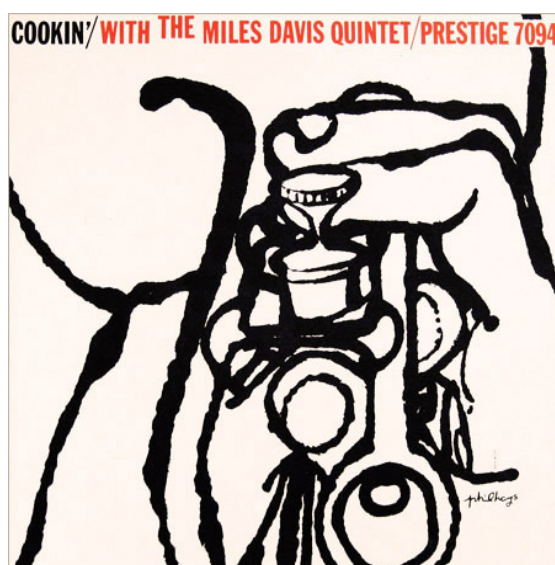


Fig. 157. Diseño de Reid Miles para *Cookin' With Miles Davis Quintet* de Miles Davis Quintet (Prestige Records, 1957).

5.6.3.1. Análisis de la obra de Reid Miles

Centrándonos a continuación en la obra de Reid Miles, pasaremos a analizar los aspectos más relevantes relativos a su proceso creativo y estilo; tratando de dar con las características definitorias de la personalidad vanguardista de tal artista.

Una personalidad configurada a partir de la magistral y acertada técnica con la que combinar fotografía, tipografía, color y su personal estética heredera del modernismo europeo y el estilo suizo que había surgido en Europa tras la Segunda Guerra Mundial.

También el dinamismo y la importancia de los ritmos visuales propio del Expresionismo Abstracto americano dejarían huella en las referencias estilísticas de Reid Miles.

Podemos incluso encontrar similitudes más concretas, recordándonos algunas de ellas a la rotunda obra de artistas como Franz Kline o Robert Motherwell, basada en la búsqueda de contrastes cromáticos e impacto visual a partir de imágenes de gran tamaño.

Del mismo modo la escuela de la Bauhaus se convirtió en un referente para Miles, en cuya obra destaca la simbiosis conformada por la tipografía y la utilización de formas geométricas.

Un uso frecuente de sólidas formas rectangulares de color, con las que ordenar el espacio o incluso desordenarlo de forma muy intencionada, logrando una asimetría tan racional como expresiva; tal y como podemos observar en obras diseños como *Speakin' My Piece* de Horacle Parlant Quintet, *True Blue* de Tina Brooks, *Hub-tones* de Freddie Hubbard o *Jutta Hipp* de Zoot Sims.

Miles consideró que el buen diseño debía tener en cuenta las posibilidades y el correcto uso del espacio. Una premisa que llevó a cabo en sus propuestas gráficas, en las cuales la espacialidad resulta un elemento imprescindible a tener en cuenta.

Encontramos pues diseños en los cuales los espacios en blanco son habituales en la fotografía, como el caso de *My point of view* de Herbie Hancock o *Our man in Paris* de Dexter Gordon. Así como ampliaciones de elementos que invaden casi la totalidad de la obra; o incluso juegos con el uso del espacio negativo, el cual a menudo utiliza para dividir secciones o crear imágenes, como podemos observar

en *In'n out* de Joe Henderson o *Us Three* por Horacle Parlant, George Tucker y Al Harewood.

Otro aspecto a tener en cuenta a la hora de analizar la obra de Miles es sin lugar a dudas la tipografía ; convertida en una de las características más propias de sus diseños y una de las causas por las cuales el diseñador fue considerado como un adelantado a su tiempo.

Encontramos en su obra una gran riqueza tipográfica, dada por su admirable capacidad para seleccionar siempre las fuentes más adecuados a cada proyecto.

Una capacidad que además conjugaba con su libertad para manipular las tipografías; las cuales transformaba, retorció, recortaba y estiraba, experimentando con sus inagotables posibilidades.

Algunos ejemplos de ello lo encontramos en sus cubiertas realizadas para *The Rumpoller* de Lee Morgan, *Midnight Blue* de Kenny Burrell, *Indestructible* por Art Blakey o *Thelonious Monk* con Sonny Rollins, Julius Watkins, Percy Heath y Willie Jones.

También el tamaño resultó otra cualidad definitoria de aquellas fuentes, generalmente sans-serif, derivando igualmente en la hipérbole lograda por la ampliación o disminución exagerada de sus dimensiones, su ubicación central o rotada e incluso el énfasis o aislamiento con los que dotar de concepto a la tipografía y convertirla en imagen propiamente dicha. Una inventiva que Miles a menudo acentuó a través de inteligentes guiños compositivos, construyendo las palabras como parte de la imagen, tal y como podemos observar con la representando un saxo en el caso de *Mutation* por Yosvany Terry y añadiendo así un valor conceptual a la propia apariencia de la letra, como podemos observar también en *Unity* de Larry Young.

“A Reid le encantaba jugar con los tipos. Sentía que era una parte tan importante del diseño como las propias imágenes” [...] “Vería el tipo totalmente integrado en la imagen completa en lugar de un elemento al que se le dedicaba poco tiempo”.

(Thorgerson y Powell, 1999).

Infinitos diseños que se convierten en imprescindibles ejemplos de aquel periodo renacentista que vivió la tipografía a principios de los años cincuenta y que, tal y como podemos comprobar fue habitual en las cubiertas de álbumes musicales, los cuales a diferencia de la publicidad comercial, dotaban de menos medidas restrictivas.

Otra de las características procedimentales y estéticas de Reid Miles, fue la economía visual y cromática.

Una abstracción visual, en ocasiones cercana al minimalismo, definida por una restringida paleta de color y un uso económico de los medios.

Con el objetivo de mantener los bajos costos de impresión, debido al poco presupuesto del que disponía (cobraba \$50 por cubierta), sus diseños generalmente estuvieron basados en la impresión fotográfica a partir de la bicromía, la cual se convirtió en uno de los rasgos más personales de su obra. Algunos ejemplos los encontramos en diseños como el de *Blue Train* de John Coltrane, *A swingin' affair* de Dexter Gordon, *Newk's time* de Sonny Rollins, *Una más* de Kenny Dorham o *The old seeing eye* de Wayne Shorter, entre otros.

Por último, cabe hacer referencia a la fotografía, la cual guió la mayor parte de la obra de Reid Miles, quien junto al fotógrafo Francis Wolff formó el equipo perfecto, debido también a la pasión que este último tenía por la música *jazz*, a diferencia de Miles.

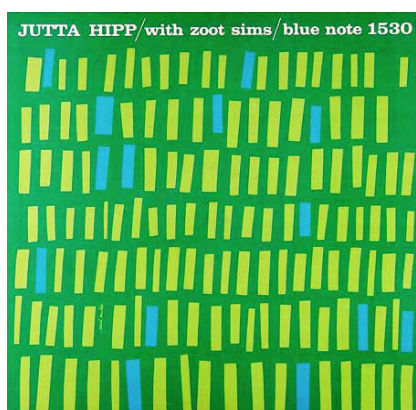


Fig. 158. Diseño de Reid Miles para *Jutta Hipp with Zoot Sims* de Jutta Hipp y Zoot Sims (Blue Note Records, 1956).



Fig. 159. Diseño de Reid Miles para *True Blue* de Tina Brooks (Blue Note Records, 1960).

“Generalmente, Blue Note no tenía presupuesto para imprimir las portadas en cuatricromía. Miles utilizó esta restricción en sus diseños. Contar con sólo dos colores terminó siendo deliberado para mantener la pureza de su estilo. Las fotografías en blanco y negro se imprimían como bitonos utilizando negro y rojo, o negro y azul o lo que fuera. Este impacto de color añadía una profundidad real al diseño”.

(Thorgerson y Powell, 1999).

El diseñador, consciente del valor publicitario y estético de la fotografía, no dudó en contar con el entonces productor de la discográfica Francis Wolff, cuyos espontáneos retratos de músicos en blanco y negro generalmente tomados durante el proceso de grabación, resultaron convertirse en la materia prima perfecta sobre la cual aplicar la tipografía y experimentar las diversas posibilidades gráficas ofrecidas por la imagen.

“Algunos de los primeros ejemplos de creatividad, como elemento opuesto a la imagen fotográfica especulativa lo encontramos en las fotografías de Francis Wolff [...] Las fotos de Wolff son más naturalistas y subjetivas, dándole a la portada un aire de reflexión y creatividad”.

Kevin Edge, historiador musical.
(Edge, 1991).

Reid Miles, cuyo interés por la fotografía incrementó durante los años sesenta, combinó tales imágenes de estilo noir con sus personales juegos tipográficos y precisión cromática. Unas fotografías que a menudo desenfocaba, pixelaba y encuadraba ajeno a los métodos tradicionales.

“Frank intentaba captar la expresión real del artista... tal y como eran. Reid era más moderno y chic, pero los dos trabajaban de maravilla como un equipo”.

Ruth Lion.
(Marsh y Callingham, 1997).

Así mismo, cabe señalar que tales distorsiones no siempre eran del agrado de Wolff, cuyas fotografías a menudo veían alterados sus encuadres originales, se reducían a unos pocos milímetros o eran recortadas drásticamente.

No obstante resulta indiscutible la calidad y el valor final que Miles lograba en sus arriesgados diseños, dotados de un gran carácter vanguardista y una originalidad y dinamismo desbordantes.

Y es que, formando el tándem perfecto, Miles y Wolff compartieron la misma visión artística y entendieron la publicidad y el diseño gráfico aplicado a producto como un medio de promoción clave, cuya estética debía ser mimada y tratada de un modo libre y contemporáneo.

Paralelamente, cabe hacer mención de las sorprendentes fotografías realizadas por Reid Miles; ya que cuando ninguna de las tomadas por Wolff eran adecuadas para sus composiciones, el diseñador optó por realizar sus propias instantáneas.

En cuanto a su estilo fotográfico, cuyo tratamiento fue a menudo comparado con el de Norman Rockwell (El ilustrador Norman Rockwell (1894-1978) dejó un legado de casi 4.000 obras y alcanzó el logro, al alcance de muy pocos artistas, de que su apellido se adjetivizase. Suele decirse que es 'rockwellesque' (rockwellesca) cualquier obra de arte que represente un ideal estilizado y levemente sentimental



Fig. 160. Diseño de Reid Miles para *The Swinging Fats Sadi Combo* de Fats Sad (Blue Note Records, 1955).

de la sociedad civil de los EE UU), resultó ser muy reconocible y contemporáneo; creado a menudo a partir de un gran angular y una doble exposición con los que realizaba movimientos bruscos, con el objetivo de lograr imágenes borrosas, alejadas del clasicismo técnico de su compañero Wolff y más cercanas a la abstracción.

Tal y como podemos observar en sus obras *Like Someone In Love* de los *Jazz Messengers*, *Freeform* de Donald Byrd o *Alligator Boogaloo* de Lou Donaldson.

Su carácter experimental también queda reflejado en el álbum *A new perspective* de Donald Byrd, donde observamos en primer plano la forma abstracta de un coche, uno de los recursos temáticos habituales en la gráfica de Miles, quien fue un gran aficionado a los automóviles, así como un coleccionista de vehículos antiguos. Tal y como podemos comprobar también en sus diseños *A Caddy for Daddy* de Hank Mobley o *The catwalk* y *Off to the races*, ambos de Donald Byrd.

Entre sus temáticas, también destacaron los paisajes urbanos y escenas de ciudad, como podemos observar en *Inventions & Dimensions* de Herbie Hancock, *Out to lunch!* de Eric Dolphy o *Cool Struttin'* de Sonny Clark. Así como las representaciones de músicos tocando instrumentos; *The freedom rider* de Art Blakey and the Jazz Messengers, *J.R. Monterose*, *New York is now* de Ornette Coleman o *The Sidewinder* de Lee Morgan, serían tan solo algunos de los infinitos ejemplos de ello.



Fig. 161. Diseño de Reid Miles para *Quartet / Quintet / Sextet* de Lou Donaldson (Blue Note Records, 1956).

Unas cubiertas en cuyos diseños Reid Miles ocasionalmente contó con el trabajo de algunos ilustradores tales como Paula Donohue o Phil Hays, junto a quienes diseñaría *Blowin' The Blues Away* de The Horace Silver Quintet & Trio y *Cookin'* por Miles Davis Quintet, respectivamente.

Obras que presentan expresivas ilustraciones a tinta y acuarela, cuyas líneas líquidas se convierten en el recurso perfecto para la representación de la dinámica música *jazz*.

Otro de los artistas con los que Miles colaboró fue su gran amigo, el entonces desconocido, Andy Warhol.³⁷

Warhol trabajó junto a Miles en algunas cubiertas a mediados de los años cincuenta; aportando unos sinuosos dibujos lineales que convertirían en ilustración las propuestas abstractas del diseñador.

Una interesante conjunción que dio lugar a cubiertas tan relevantes como *The Congregation* de Johnny Griffin, *Blue lights* de Kenny Burrell, *Lou Donaldson: Quartet / Quintet / Sextet* o *Machito* de Charlie Parker.

En definitiva, la obra de Reid Miles, síntesis de tipografía, fotografía, composición e ilustración, logró comunicarse en el lenguaje del *jazz*; aportando una estética muy personal a partir de recursos gráficos y compositivos nunca visto hasta entonces, que pronto se convertirían en un referente y un inconmensurable aporte al diseño gráfico del siglo XX.

37 Uno de sus primeros trabajos remunerados, y al que se dedicó de modo concienzudo (Andy Warhol) fue el diseño e ilustración de portadas de discos, actividad en la que logró alcanzar gran reconocimiento en la década de los cincuenta. Tras graduarse en la escuela de arte del Carnegie Institute of Technology en Pittsburgh, Warhol llegó a Nueva York en 1949, justo cuando las compañías discográficas acababan de sacar al mercado el formato de larga duración a 33 RPM. Con la salida al mercado del LP (Long Play) el trabajo de los diseñadores gráficos para cubiertas de discos se volvió imprescindible. (Panera, 2016, p.47).

“Si tuviéramos que señalar a un hombre como el creador del diseño discográfico, sería Reid Miles [...] Miles tomó el arte cuando estaba sin desarrollar y lo elevó de la mediocridad del packaging rutinario a nuevas y mareantes alturas, hasta su estatus especial e idiosincrásico”.

(Thorgerson y Powell, 1999).



De arriba a abajo.

Fig. 162. Diseño de Andy Warhol para *Congregation* de Johnny Griffin (Blue Note Records, 1958).

Fig. 163. Diseño de Andy Warhol para *Blue Lights* de Kenny Burrell (Blue Note Records, 1958).

5.6.4. Gil Mellé

Otro de los artistas de elegancia vanguardista que convirtieron las cubiertas de discos en un producto infinitamente evocador e innovador fue Gil Mellé.

Gil Mellé, fue un alma libre, tocaba el saxo tenor y exponía sus pinturas y esculturas en la ciudad de Nueva York. Cuando conoció a Alfred Lion, realizó varias grabaciones en su discográfica Blue Note, donde pronto también comenzaría a trabajar como diseñador gráfico.

“Alfred fue como un segundo padre para mí [...] Me llevaba a museos, al MOMA, al Guggenheim, a todos estos lugares a los que nunca había ido [...] Eso cambió mi vida”

Gil Mellé.

El arte experimental de Mellé fue desarrollándose de forma paralela en el ámbito musical y artístico.

Como músico, destacó por su carácter experimental; con la ayuda de Rudy Van Gelder, ingeniero de sonido de Prestige, construía sus propios sintetizadores y comenzó a trabajar la música electrónica, formando la primera banda de jazz electrónico: The Electronauts.

“El público no me entendía. ¿Música electrónica en el '59? Eso no era música [...] La gente que me había conocido durante años decía ‘Gil sólo está pasando por una fase’. Yo creía en estos sonidos completamente. Sabía que tenían que ser la música. Era lo que venía”.

Gil Mellé.

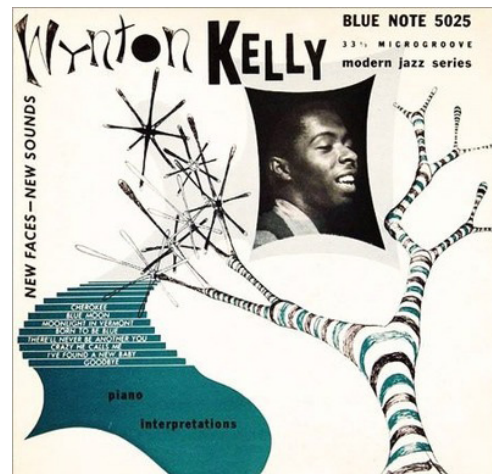


Fig. 164. Diseño de Gil Mellé para *New Faces - New Sounds* de Wynton Kelly (Blue Note Records, 1953).

Por otra parte, su arte plástico, quedó reflejado en numerosos discos de colores vibrantes, donde combinaba fotografía, ilustración y tipografía con una personalidad tan espontánea e irracional como la del propio *jazz*. Convirtiéndose así en el artista visual encargado de ilustrar discos de músicos de la talla de Miles Davis, Thelonious Monkand o Sonny Rollins, todos ellos creados a partir del collage y una utilización de la ilustración de forma sencilla pero precisa.

En su obra encontramos fotografías enmarcadas en formas desiguales, que en ocasiones nos remiten a una sutil ilustración figurativa. Tales serían los casos de *Urbie Green Septet*, *Afro-cuban* de Kenny Doreham, *Gigi Gryce* de Clifford Brown Sextet, *Jon Eardley* de Jon Eardley o *New faces-new sounds* de Wynton Kelly.

Unas fotografías generalmente tomadas por Francis Wolff que quedan integradas en ilustraciones de trazo casi abocetado y para las cuales se limita a una reducida paleta bitonal. Mellé recurrió también a formas orgánicas y líquidas, propuestas abstractas como *5 Impressions of color* de su propia formación Gil Mellé quintet o Thelonious Monk. Un álbum en el que repite la brusca utilización de la cera azul, tal y como ocurre con el anteriormente citado Jon Eardley .

Un trabajo donde otorga protagonismo a la antimateria y la deformación de la masa, juegos con el volumen y el espacio, que nos recuerdan también a la escultura vanguardista de Barbara Hepworth.

La simplificación formal y la reminiscencia del arte de vanguardia de algunas de sus obras tales como *Edmond Hall - Charlie Christian* comparten similitudes con el dinámico suprematismo de Casimir Malevitch o El Lisitski, tomando así mismo elementos propios de la Escuela de la Bauhaus, tal y como podemos observar en *New faces-new songs* de Gil Mellé Quintet; un juego de formas geométricas y diagonales con las que de nuevo el diseñador logra transmitir la musicalidad del free *jazz*.

Fue en definitiva Gil Mellé una personalidad singular con una polifasia propia de un artista del renacimiento. Su obra plástica se caracterizó por la libre y expresiva utilización de elementos y técnicas, el juego con el plano y la superposición de espacios que le permitiría experimentar con las posibilidades del vacío; otorgando un gran valor a la composición a partir de la simbiosis conformada entre la fotografía documental y un desenfadado uso de la ilustración. Una obra original que se sumaría a la construcción de la estética de Blue Note.



5.7. Jazz y plástica

Una vez estudiadas las características principales de las primeras cubiertas de discos ilustradas, cuya misión principal sería dar imagen al entonces transgresor género *jazz*, nos planteamos de qué modo éste último supondría una influencia para artistas y qué impacto tendría en su obra plástica; ya que, tal y como hemos podido comprobar en apartados anteriores, supuso un género musical clave en el desarrollo de aquellas primeras propuestas gráficas.

Y es que el *jazz* y las artes plásticas son entendidas como una conjunción que ha ido contruyéndose a sí misma desde los orígenes del género de Nueva Orleans; aquella música que comenzó interpretando ritos espirituales, *ragtimes* y cantos de origen afro-cubano, a finales del siglo XIX, y que desde su origen ha impregnado a todas las demás artes del siglo XX.

**“El ritmo y la armonía son
en el *jazz* como el alma platónica que
lucha por traspasar el cuerpo que la tiene
sometida y acceder al mundo de la Belleza.
Esa es la lucha del músico de *jazz*”.**

Julio Cortázar.
(*El Perseguidor*, 1967).

5.7.1.El jazz

Con el objeto de contextualizar temporalmente el género musical cabe remontarnos a 1915; año en el que el periódico Chicago Daily Tribune publicó un artículo bajo el título “*Blues is jazz and jazz is blues*”, en el cual se utilizó, probablemente por vez primera, el término *jazz* referido al estilo musical afro-americano que agitaba la sociedad del momento.

A comienzos del siglo XX el *jazz* fue un género musical bien conocido y reconocido en Norteamérica; siendo tras la Primera Guerra Mundial, cuando su popularidad aumentó gracias a las primeras grabaciones de músicos como Louis Armstrong, Bix Beiderbecke o Joe King Oliver.

Pronto se esparció por grandes ciudades norteamericanas como Nueva Orleans, Nueva York o Chicago; para posteriormente cruzar el charco a principios de los años veinte, y extender su popularidad por teatros, cabarets y bares de las principales capitales europeas.

“La Edad del *Jazz*”³⁸ tal y como ha sido definida en numerosas ocasiones por periodistas, historiadores o escritores como el reconocido F.Scott Fitzgerald; marcó el inicio de la emancipación afro-americana. Su característica espontaneidad, improvisación y disonancia, le convirtió en una

nueva forma de expresión que dio lugar a nuevos estilos de baile tales como el *swing* o el *bebop*; suponiendo una rebelión capaz de emocionar a la juventud, burguesía y a los sectores más intelectuales, tratándose de una de las principales influencias de aquellos “locos años veinte” que pronto llegarían de la mano de las vanguardias.

Se desarrolló una estética jazzística, que pone de manifiesto su evidente relación con diferentes vertientes y formas de arte. Y es que no tardó en trasladarse al proceso creativo de numerosos artistas que a lo largo de la historia han reconocido su influencia y el impacto que tuvo o tiene en su obra.

Tal fue el caso de Piet Mondrian, quien fascinado por el *jazz* americano, trasladaba las irregularidades rítmicas a sus pinturas. Otro ejemplo de ello fue Jackson Pollock, que admitió escuchar un disco de jazz tras otro, día y noche mientras trabajaba en sus pinturas.

O incluso Le Corbusier, quien se atrevió a definir el jazz como “*la música de la época de la construcción*” [...] “*Inunda el el cuerpo y el corazón, inunda los EEUU y el mundo. El jazz está más avanzado que la arquitectura. Si la arquitectura se encontrara en el punto en el que se encuentra el jazz, sería un espectáculo increíble*” proclamó.

38 F.Scott Fitzgerald se refiere en diversas ocasiones a “La Edad del Jazz” en sus escritos recogidos en Cuentos de la Era del Jazz. (Fitzgerald, 2017)

Por su parte, el crítico y estudioso alemán Joachim-Ernst Berendt, en su obra *El jazz: de Nueva Orleans al jazz rock*, señala la improvisación como uno de los elementos definitorios del jazz.

Podríamos añadir que la improvisación resulta a su vez una característica fruto de la libertad creativa, que resulta interesante y bien ligada a lo que estaba ocurriendo en el ámbito plástico con los álbumes ilustrados.

El concepto de improvisación en la música se remonta a la obra de relevantes compositores clásicos como Johann Sebastian Bach, quien a menudo improvisaba sobre melodías de sus propias obras.

A pesar de que los primeros “creadores” de *jazz* no sabían acerca de los compositores clásicos, el género adoptó instantáneamente la idea; tratándose de una nueva forma musical, la cual a pesar de no contar con partituras delimitantes, fue capaz de convertirse en un “destacado modelo de expresión”, tal y como declararía en 1987 el Congreso de los Estados Unidos.

Un hecho similar estaba produciéndose de forma paralela en la ilustración, donde de del mismo modo no existían “partituras, ni esquemas o prejuicios que la delimitaran ni limitaran.

Tal libertad ha sido extrapolada a otras definiciones del género. En 1924 un periodista del *New York Times* se refería al jazz como “el retorno de la música de los salvajes”. Términos como “salvaje”, “primitivo”, “indomable” o ajeno a las normas sociales; que bien nos aproximan a la obra de algunos artistas de tal época, donde podríamos resaltar al anteriormente citado Jim Flora.

Tal y como ocurre con la identidad de los primeros álbumes ilustrados, los cuales intentamos homogeneizar en nuestra incesante labor por buscar un “estilo” o “estética”. La identidad del jazz es así mismo compleja, y a pesar del paso del tiempo sigue sin poder delimitarse con facilidad.

Comprobamos pues como el jazz es una conjunción de géneros musicales que comparten características comunes, pero no representan individualmente la complejidad del género como un todo. Ni siquiera en lo referente a sus irregulares estructuras métricas y melódicas.

La característica principal de esta música negra era su gran riqueza rítmica; siendo la riqueza estilística y técnica, la característica principal de la ilustración en tales representaciones.



065774

5.8. La gráfica reivindicativa del *free jazz*

En relación al estudio de la conjunción conformada entre el arte plástico y el *jazz*, pasaremos a continuación a estudiar la gráfica reivindicativa que caracterizó las cubiertas ilustradas del género *free jazz*; utilizadas esta vez como un medio de expresión tanto artístico como activista.

A lo largo de la historia, el racismo y la música han resultado ser dos conceptos bien ligados entre sí; desde músicos de *jazz* y *blues* que sufrieron discriminación ya en la época de la esclavitud hasta el hip hop de los años setenta, el rap político de los noventa e incluso la música actual.

Pero ¿tuvo la marginación racial impacto en aquella gráfica musical? ¿qué huella dejó en el arte posterior? ¿cómo comenzó a construirse su desarrollo estético?

Consideramos oportuno acercarnos a continuación a las imágenes de la discriminación racial y el conflicto por los derechos civiles afroamericanos a través de las cubiertas de discos; situando el análisis en el contexto histórico de los años cuarenta hasta comienzos de los ochenta.

Remontándonos a los inicios, cabe comenzar por las anteriormente comentadas primeras cubiertas jazzísticas. Y es que en tal contexto la industria musical norteamericana trataba con precaución la problemática racial en sus métodos de promoción y en sus tácticas comerciales, en las cuales el diseño gráfico de autor jugaba un papel principal.

Las confrontaciones eran interminables en el ámbito artístico y musical, y resultaba paradójico como aquellos blancos, que consumían música negra, estaban a su vez promulgando el racismo y las leyes de segregación, también conocidas como las Leyes Jim Crow.³⁹

Un dramático ejemplo de ello lo encontramos en la historia de Bessie Smith, aclamada diva del blues en los años veinte y treinta; la cual tras un accidente automovilístico falleció desangrada, debido a la discriminación en hospitales, donde no atendían a personas de color.

Fueron muchos los músicos y creativos que se negaban a permanecer impasibles ante tales acontecimientos discriminatorios; como el trompetista Miles Davis quien incluso se atrevía a sentenciar "no toco música para blancos, dando la espalda a su propia audiencia, simbólica y literalmente; y utilizando la música como arma de expresión y liberación.

Infinitos ejemplos que quedarían para siempre retratados en el diseño gráfico del momento, así como en la imagen publicitaria y editorial.

Nos aproximamos como ejemplo al caso de la estadounidense revista *Down Beat* (Biblia del jazz desde los años treinta), que excluía de forma reiterada a los músicos afroamericanos.

Resulta sorprendente echar un vistazo al archivo de tal publicación, y comprobar de qué modo ocuparon sus portadas perso-

nas blancas, siendo los músicos de origen afroamericano los inconfundibles protagonistas en los rankings de las listas de éxitos.

Volviendo al packaging del producto musical y al vínculo creado con la ilustración, desde la anteriormente comentada reinención del diseño discográfico por Alex Steinweiss en 1940; consideramos interesante hacer balance en esta ocasión de la la conjunción que se creó entre la ilustración y la problemática racista que sacudía EEUU en la década de los cuarenta. Y es que resulta curioso, como fue durante aquellos años, paradigma por excelencia de la problemática racial, uno de los periodos en la Historia del Arte Moderno en el que encontramos más ilustraciones de personas de color.

Lo cierto es que los músicos afroamericanos eran los protagonistas, y tal vez resultara inevitable no utilizarlos como modelo a la hora de representar su música.

39 El triunfo del segregacionismo en el sur fue reafirmado por en una serie de resoluciones de la Suprema Corte de Justicia. Entre estas, sobresale Plessy vs. Ferguson de 1896.

Con el voto mayoritario de los ministros, se aprobó la legalidad de servicios e instalaciones "separadas pero iguales" para negros y blancos. Evidentemente, nadie en los distintos niveles de gobierno se preocupó ni en ese momento, ni por el medio siglo siguiente, porque las escuelas, transportes y sitios de recreación públicos segregados cuando menos fuesen equiparables.

Durante la década de los 1890, Jim Crow estaba en plena gestación. Para los primeros años del siglo XX, cada uno de los estados de la antigua Confederación, ya había adoptado leyes y códigos que segregaban a blancos y negros en las distintas esferas de la vida social sureña. (Grunstein, 2005, p.102)

El caso es que el *jazz* se convertía en imagen y con él sus intérpretes, quienes tal y como podemos comprobar, cobraban visibilidad a través de la ilustración.

Contamos con un amplio archivo retratista, con artistas de la talla de David Stone Martin, Ben Shahn o Andy Warhol que de un modo más o menos evidente, utilizaron las portadas de discos como lienzo para tratar el tema de la integración social.

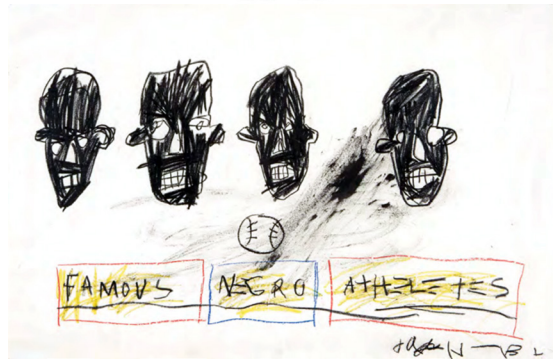
Aquellas representaciones que comenzaron produciéndose de un modo más documental que reivindicativo, fueron radicalizándose en los años sesenta; siendo en el barrio neoyorkino de Harlem donde artistas, músicos y escritores comenzarían un movimiento activista conocido como Harlem Renaissance.

Era un periodo de convulsiones políticas y sociales; la primera dama de los derechos civiles Rosa Parks, provocaba protestas con Martin Luther King a la cabeza, y músicos y artistas como Nina Simone⁴⁰ proclamaban que ya era hora de pasar a la acción.



Fig. 167. Diseño de Andy Warhol para *Count Basie* de Count Basie and his orchestra (RCA Victor, 1955).

40 "Mississippi Goddam" (1964), "Four Women" (1966) o "Young, Gifted and Black" (1969), fueron algunas de las canciones reivindicativas compuestas por Nina Simone, declarada activista por los Derechos Civiles.



De izquierda a derecha.
Fig. 168. *Stardust* (Basquiat, 1983).
Fig. 169. *Now's the time* (Basquiat, 1985).
Fig. 170. *Famous Negro Athletes* (Basquiat, 1981).

En tal contexto, colectivos locales de arte afroamericano, tales como el OBAC (Organization of Black American Culture)⁴¹ o AfriCOBRA (African Commune of Bad Relevant Artists)⁴² comenzaron a trabajar con la experimentación y la improvisación; características que al sur de Chicago definirían el jazz experimental y, junto a él, la gráfica que lo acompañaría.

El *free jazz* fue considerado como una vanguardia, y es que bajo eslogans como “*Great Black Music*” (buena música negra) o “*Ancient to Future*” (de lo antiguo al futuro), sus valores se trasladaron a la plástica con la búsqueda de la “estética negra”, la “estética afro”, con las que dar visibilidad a la población afroamericana y defender su lugar en la sociedad.

Pero ¿cuáles serían sus aspectos definitorios? ¿de dónde vino? y ¿dónde pretendía llegar? de nuevo nos preguntamos ¿podemos hablar de un estilo homogéneo?

Resulta interesante comprobar como tal estética fue definiéndose a partir de diversos caminos creativos; diversas influencias artísticas que desde la egiptología, cosmogonía o el realismo mágico propio de la ciencia ficción, irían definiendo sub-vanguardias artísticas como el afrofuturismo, cuyo mayor representante en el ámbito pictórico fue el prolífico artista neoyorkino Jean-Michel Basquiat.

Basquiat, vendió todo en su primera exposición en Nueva York en 1981, sin embargo no podía coger un taxi en sus calles; es éste tan solo un ejemplo de la hipocresía que le llevaría a utilizar su arte como grito reivindicativo ante aquella situación.

Encontramos en las expresivas pinceladas y garabatos de Basquiat numerosos guiños a la música afroamericana; *Stardust* (1983) o *Now is the time* son ejemplos de tal interés por la música y el compromiso social que también reflejaría en muchos de sus murales a lo largo de su carrera.

41 The Organization of Black American Culture (OBAC) fue fundada en Chicago en 1967, y los workshops de sus escritores sobrevivieron más que cualquier otro grupo literario del movimiento de las “black arts”. Originalmente concebido por un pequeño grupo de intelectuales que incluía a Hoyt Fuller, el editor de Negro Digest, el poeta Conrad Kent Rivers y Gerald McWorter (Abdul Alkalimat), su propósito era nutrir a los artistas y, de acuerdo con la agenda general de los movimientos artísticos negros, desarrollar estrechos lazos entre los artistas y la comunidad negra en un esfuerzo colectivo por revolucionar la cultura negra y la conciencia negra. El acrónimo OBAC, pronunciado “oh-bah-see”, hace eco de la palabra yoruba oba, que se refiere a la realeza y el liderazgo. (GALE, Thompson. OBAC Writers' Workshop. Encyclopedia of African-American Culture and History. Encyclopedia.com [recurso en línea] Disponible en: <https://www.encyclopedia.com/history/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/obac-writers-workshop>).

42 The African Commune of Bad Relevant Artists (AfriCOBRA) fue fundada en 1968 por Jeff Donaldson, Barbara Jones-Hogu, Wadsworth Jarrell y Gerald Williams. En lugar de provocar cambios a través de la revuelta política, estos artistas utilizaron la identidad negra, su estilo, actitud y cosmovisión para fomentar la solidaridad y la confianza en sí mismos a lo largo de toda la diáspora africana. Fue una revolución de la mente, el cuerpo y el espíritu, y el arte lo reflejó. (TATE. AfriCOBRA. Tate.org.uk [recurso en línea] Disponible en: <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/africobra>).

Y es que el artista, quien fundó el grupo musical Gray, donde tocaba el clarinete y el sintetizador, también encontró en el cover del disco un escaparate de expresión ideológica; utilizando la simbología casi rupestre para poner de manifiesto numerosos mensajes subliminales, o no tanto, con los que aportar su creatividad en aquella lucha por el cambio.

Continuando con la búsqueda de aquella estética que pretendía dar visibilidad a la sociedad afroamericana cabe resaltar la obra de Matias Klarwein, un artista que a través de sus collages pictóricos contribuyó ampliamente en la industria discográfica norteamericana y en el activismo racial a ella adherida.

Comprobamos como sus cubiertas de carácter reivindicativo nacen del surrealismo y la psicodelia; “un realismo fantástico”, tal y como lo definiría el propio autor.

Son sus trabajos escenarios idílicos y espacios imposibles, donde las figuras flotan inmersas en simbolismo y donde la integración social se evidencia a través de cubiertas de discos como Bitches Brew (1970), Live-Evil (1971) o White Lightning (1975).

Podemos observar cuerpos unidos y manos entrelazadas. Debemos considerar que eran los años setenta y en EEUU todavía quedaba mucho por hacer, pero lo cierto es que aquellos discos de Miles Davis y demás músicos del *free jazz* se extendían por la sociedad con imágenes propagandísticas en sus cubiertas. Unas imágenes

“La persona negra es la protagonista en la mayoría de mis pinturas. Me di cuenta que no veía muchas pinturas con gente negra”.

Jean-Michel Basquiat.

en las que se estaba dando visibilidad a la población afroamericana, retrocediendo a su tradición étnica, valorando su pasado y apostando por su prometedor futuro.

En la misma línea mística y surrealista encontramos el trabajo de Mario Convertino, un ilustrador italiano que desde mediados de los sesenta centró su obra en el diseño para discos, dejándonos piezas como *Holding Together* realizado para Oliver Lake en 1976.

Muhal Richard Abrahams recurrió también a propuestas pictóricas, a inquietantes espacios cuya disposición de elementos levitaba, invocando de nuevo el concepto de unidad y etnia a través de sus figuras y *patterns*.

Una unidad que vemos también reflejada en la colección *Wildflowers: The New York Loft Jazz Sessions* (1976), donde músicos afroamericanos son representados en un poético oasis en medio de la gran ciudad. Todos formaban parte de América y así expresaban su espacio de convivencia libre y pacífica.

Otro aspecto relevante fue la reiteración de imágenes reflejadas y paralelismos visuales, tal y como ocurre por ejemplo en *Soweto* diseñado por Ron Warwell en 1978 o en el disco *Black Lightning* editado por The sun en 1976.

También para el pianista Dollar Brand fue la cubierta que en 1965 realizó Marte Røling, una pintora y escultora alemana aclamada en los círculos de *jazz* por sus diseños para el sello Fontana.



Fig. 171. Diseño de Mario Convertino para *Holding Together* de Oliver Lake (Black Saint, 1976).

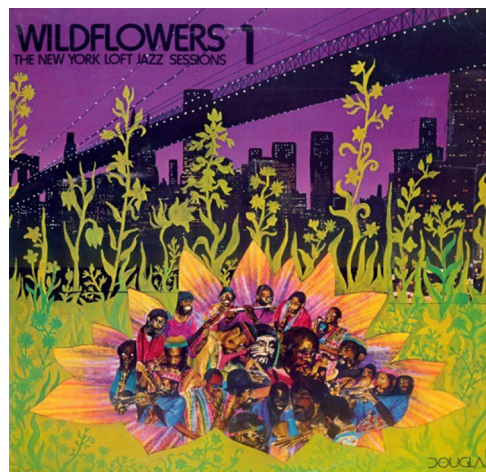


Fig. 172. *Wildflowers: The New York Loft Jazz Sessions 2* (Knit Classics, 1976).

Tal y como vemos también en *Nefertiti. The beautiful one has come*, *Touching* o *Communication*, la artista utilizó el recurso del retrato como espacio para indagar en la identidad del músico de *jazz* y para hacer referencia al concepto de unión interracial. Dentro de su simbología, aparecen guiños a la tradición egipcia y a las máscaras de origen africano, y es que ambos recursos eran utilizados con frecuencia en aquellos covers que ilustraban la música del cambio.

La exaltación y glorificación del músico a partir de focos circulares o auras quedaban a menudo remarcadas por la utilización de elementos egipcios tales como inscripciones, coronas o atuendos de faraones; ejemplo de ello fueron las cubiertas que retrataron la música de Sun Ra, exponente clave de los valores vanguardistas del *jazz* experimental.

Otro elemento común fue la utilización de máscaras africanas, que bandas como Art Ensemble of Chicago utilizarían como elemento principal de su estética.

El anteriormente mencionado Muhal Richard Abrams, recurriría también al uso de máscaras en su tardío álbum *Song for All* (1997) al igual que Jimmy Giuffre con *River Chant* (1975) o la colección *Dancing in your head* que en 1977 presentaba el Free Jazz de Ornette Coleman.

En definitiva comprobamos como el regreso a las raíces, el misticismo surreal y la iconografía étnica fueron algunos de los recursos que numerosos artistas utilizaron



De arriba a abajo.

Fig. 173. Diseño de Marte Røling para *Anatomy Of A South African Village* de Dollar Brand Trio (Fontana Records, 1965).

Fig. 174. Diseño de Marte Røling para *Nefertiti, The Beautiful One Has Come* de Cecil Taylor Jazz Unit (Fontana Records, 1965).

Fig. 175. Diseño de Marte Røling para *Touching* de Paul Bley Trio (Fontana Records, 1965).

Fig. 176. Diseño de Marte Røling para *Communication* de The Jazz Composers Orchestra (Fontana Records, 1965).

para crear nuevos espacios de representación y activismo. La industria discográfica que ya se había transformado a finales de los años treinta, utilizando su *packaging* como espacio para la creatividad artística, se transformaría nuevamente a través de la música y también de la imagen.

Siguiendo el mismo camino que la evolución musical, el diseño gráfico fue radicalizándose de un modo utópico y reivindicativo. Mensajes claros y poéticas imágenes coloristas en unas cubiertas cuya estética y mensaje no pretendían dejar indiferente a una sociedad que luchaba por el cambio.

Vamos comprobando que el propósito del artista sería pues transmitir con la imagen no únicamente la música en el disco contenida sino también su propio mensaje ideológico; un mensaje positivo y esperanzador con el que la sociedad alcanzara la igualdad y el respeto intercultural en aquel marco histórico tan efervescente para músicos y creativos.

El papel de los directores de arte, diseñadores e ilustradores que años atrás documentaron la música a través de la representación de ajetreadas tipografías e instrumentos, retratos de intérpretes o escenarios musicales, se puso a disposición de la ética y la política, tomando las riendas del compromiso social.

La ideología del artista se pronunciaba entonces en silencio como premisa a la música que el propio disco ofrecía; quedaba plasmada de un modo más evidente y directo, utilizando la cubierta del disco como su propia carta de declaraciones, a través de una imaginería simbólica que merecía la pena ser descifrada.

Nuevamente el arte sirvió para romper barreras, para integrar y para sensibilizar a las personas, gritar el cambio a través de un producto cuya industria estaba en auge. Fue pues la cubierta del disco un medio de expresión idóneo para integrar y transmitir mensajes a la sociedad, convirtiéndose aquellos diseños en auténticas pancartas por la integración social.

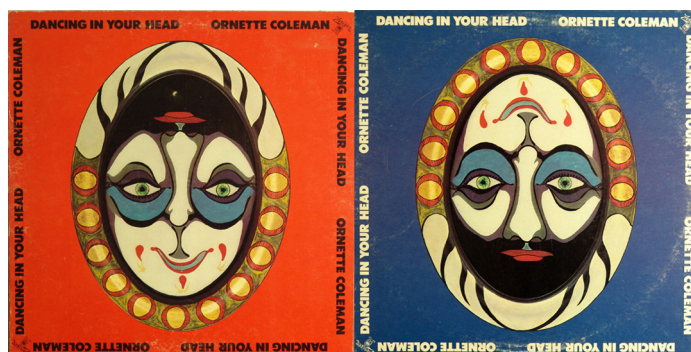


Fig. 177. *Dancing in Your Head* de Ornette Coleman (Horizon, 1977).

6. Revolución plástica: la psicodelia



6.1. La psicodelia

El crecimiento económico experimentado por Estado Unidos tras la Segunda Guerra Mundial tuvo como consecuencia el aumento de la natalidad infantil, un fenómeno traducido en más de 76 millones de nacimientos que pronto sería acuñado bajo el término de “*baby boom*”.⁴³

A mediados de los años sesenta éstos bebés convertidos en jóvenes adultos, y conocidos como “baby boomers”, protagonizaron el movimiento hippie ; una contracultura activista que cuestionaba y rechazaba la moral de sus predecesoras generaciones, basadas en el materialismo y las leyes políticas conservadoras. La inconformidad juvenil supuso el inicio de una lucha contra la guerra de Vietnam, la amenaza nuclear, la segregación racial y las leyes consumistas, alrededor de las cuales giraba la sociedad norteamericana de post-guerra.

La rebelión a favor de la igualdad, el medio ambiente, el feminismo y los derechos civiles marcó el comienzo de un periodo de experimentación creativa, sexual y espiritual, en la cual también tuvo cabida el consumo de estupefacientes y drogas alucinógenas, que se convertirían en la base de la novedosa psicodelia.

43 Expresión de origen inglés que se puede traducir como explosión de natalidad. Surgida tras la Segunda Guerra Mundial, se utiliza para definir la situación demográfica de ese momento, un periodo (entre 1946 y 1964) caracterizado por un notable aumento de la natalidad. A los miembros de esa generación se los conoce como baby boomers. No conviene confundir con el concepto de explosión demográfica, que se refiere a una fase de la transición demográfica caracterizada por la disminución de la mortalidad. El concepto explosión de natalidad o baby boom suele aplicarse de forma genérica a la situación que se produce históricamente tras un periodo bélico prolongado que moviliza a la juventud masculina en los frentes de batalla, separándola de sus parejas que quedan en retaguardia. (JEREZ, Óscar. Baby Boom. Vocabulariogeografico.blogspot.com.es [recurso online] Disponible en: <http://vocabulariogeografico.blogspot.com.es/2012/02/baby-boom.htm>).

Y es que el término “psicodélico”, surgido a partir de la conjunción conformada entre el sustantivo griego *psyche* (ψυχή), «alma» y el verbo *δήλομαι*, "manifestar", fue acuñado en 1956 por el psicólogo británico Humphrey F. Osmond para definir de forma científica la manifestación del alma a partir de experiencias alucinógenas.

Cabe señalar que el uso de sustancias capaces de alterar la sensibilidad en el proceso artístico o sumergir al creativo en la experiencia del subconsciente, se trata de una práctica que, tal y como podemos comprobar, se ha repetido de forma persuasiva a lo largo de la Historia del Arte, ya que han sido numerosos los artistas que durante siglos han recurrido a tales sustancias.

Un interés artístico por sobrepasar el raciocinio y explorar el proceso creativo que encuentra su herencia ya en el romanticismo, cuyos artistas a comienzos del siglo XIX, comenzaron a experimentar con sustancias como el opio o la absenta.

Del mismo modo el surrealismo, fue otra de las corrientes artísticas ligadas al psicoanálisis y a la conciencia sensitiva y espacial del artista; basándose también en la subjetividad individual y la capacidad libre del ser humano de concebir y sentir la naturaleza.

A tal tradición cabe sumar el descubrimiento de Albert Hoffman del LSD en el año 1943 ; una sustancia entre cuyos efectos se encontraba la sinestesia y las alucinaciones, capaces de distorsionar la percepción espacial y física y presentar realidades imaginarias en el consumidor, las cuales pronto servirían de inspiración para aquel nuevo arte psicodélico, que se convirtió en una nueva forma de cultura popular.



Fig. 179. Huelga feminista por la paz y la igualdad en Nueva York (26 de agosto de 1970).



Fig. 180. Manifestación por la paz en Nueva York (años setenta).

Cabe señalar que el arte psicodélico, influenciado a su vez por el misticismo oriental, supuso además una ruptura del monopolio cultural formado por el expresionismo abstracto y el arte pop. Ya que, asentado sobre unas bases contraculturales, el arte psicodélico no era apolítico a diferencia del expresionismo abstracto, ni tampoco se desarrollaba entorno al materialismo propio del arte pop.

Se trató pues de un arte postmoderno; un ambicioso arte plural en el que combinar una diversidad estilística y técnica donde tendría cabida la pintura, el video, la fotografía, el cómic o la *performance*.

También la experiencia psicodélica daría lugar a una libertad en los procesos creativos, permitiendo la representación de múltiples percepciones y realidades que transformarían no únicamente el arte sino también la música, la moda, la filosofía y la literatura.

Y es que, anteriores a las creaciones pictóricas fueron los ejemplos literarios basados en la psicodelia, siendo numerosos los escritores y pensadores que experimentaron e incluso alabaron los efectos de las drogas.

Algunos de los poetas de la Generación Beat como Allen Ginsberg, Jack Kerouac o William S. Burroughs, reconocieron su fascinación por las sustancias alucinógenas, haciendo referencia a ellas en algunos de sus poemas y libros como *On the road* o *Howl*, en cuyo proceso de escritura tuvieron cabida sustancias como la anfetamina o la mescalina.

**“El poeta se convierte
en vidente por un
desorden largo, inmenso
y razonado de todos
los sentidos”.**

Arthur Rimbaud.
(*Théorie du Voyant*. 1871).

También figuras vinculadas a la ciencia y las humanidades como Albert Hofmann, Alan Watts , Michael Hollingshead o Terence McKenn destacaron los beneficios que un uso responsable de las sustancias podían provocar en los procesos creativos y la percepción de la realidad.

Y como no, resulta inevitable destacar el legado del filósofo y escritor Aldous Huxley, quien se refiere a la experiencia psicodélica en su ensayo *Heaven and Hell* y en *The Doors of Perception* (obra a partir de la cual se bautizaría la banda The Doors)

Tal y como adelantábamos con anterioridad, en aquel periodo de efervescencia creativa surgió la música psicodélica, que pronto aumentó su popularidad a través de festivales como Summer of Love en San Francisco (1967) o Woodstock en Nueva York (1969), liderados por artistas como Jimi Hendrix, Janis Joplin, The Who o Jefferson Airplane; y con los cuales llegaría la promoción en forma de cartelería y diseño gráfico que definirían su extravagante estética.

El género musical que a través de la experimentación del estéreo y las cintas magnetofónicas, el uso de sintetizadores y sampleos e incluso los efectos espaciales, tuvo como objetivo la creación de sonidos provenientes del inconsciente y el estímulo de los sentidos.

Así mismo se incorporaron los pedales con los que crear efectos de *wah-wah* y *fuzz-box* y conseguir acoples producidos por la distorsión sonora de las guitarras eléctri-

cas. También los cambios melódicos, alteraciones del tempo y letras surrealistas, a menudo inspiradas en la literatura, resultaron convertirse en características comunes de aquel nuevo género que, extendiéndose al folk, al rock e incluso al soul, alcanzó su máxima popularidad a mediados de la década de los sesenta en Estados Unidos y Reino Unido.

Por otra parte, cabe señalar que tal experimento sonoro, como había ocurrido con géneros musicales anteriores, supuso un resurgimiento de la conjunción formada por el arte y la música; en este caso reforzada también por los juegos lumínicos, las proyecciones y los *happenings* o *Acid Test*, a los cuales era habitual la banda The Grateful Dead.

Eventos en forma de reuniones en las que consumir ácidos y sumergirse en una experiencia artística tanto auditiva como plástica.

Resultaban habituales los espectáculos visuales y proyecciones caleidoscópicas, creadas a partir de pases de diapositivas y juegos lumínicos sobre lentes convexas a partir de las cuales creaban efectos derivados de la emulsión de aceites y tintes, dando lugar a unas rítmicas imágenes líquidas que servían de complemento a las propuestas musicales.

También el arte estuvo presente en formaciones como The Doors, liderada por el poeta y cineasta Jim Morrison o The Velvet Underground, bajo la dirección artística de Andy Warhol.

Una sinergia artístico-musical en la que tal y como hemos podido comprobar quedó involucrada la literatura, las artes visuales y la música, y la cual a finales de los años sesenta y comienzos de los setenta acabaría por convertirse en un arte de masas, debido al creciente interés de las multinacionales, que pronto comenzarían a interesarse por el potencial comercial y publicitario de la estética psicodélica.

Fue de este modo como lo que comenzó siendo un fenómeno subcultural y liberador llegó paradójicamente a formar parte de ese mundo del arte al que empedernidamente se opuso en sus inicios.

No obstante, jamás dejó de resultar inspiradora la gráfica adherida al movimiento psicodélico, unos influyentes diseños que de la mano de la música, definirían la cartelería del momento, formando parte a su vez de los materiales promocionales y la gráfica aplicada al producto musical.

Murales, pósters y cubiertas de discos que supondrían un punto de inflexión en el diseño gráfico, cuya estética se vio de nuevo enriquecida por un retorno y auge de la ilustración.

“Cuando probamos ácido comenzamos a tener la mayor diversión que jamás habíamos tenido”.

Jerry Garcia, Grateful Dead.
(Entrevista realizada por Joe Smith
el 23 de mayo de 1988).

"El impulso de trascender la individualidad autoconsciente es. . . un apetito principal del alma. Cuando, por alguna razón, hombres y mujeres no logran trascenderse por medio de la adoración, las buenas obras y los ejercicios espirituales, tienden a recurrir a sustitutos químicos de la religión, es decir, el alcohol y las pastillas”.

Aldous Huxley.
(*Las puertas de la percepción*, 1954).

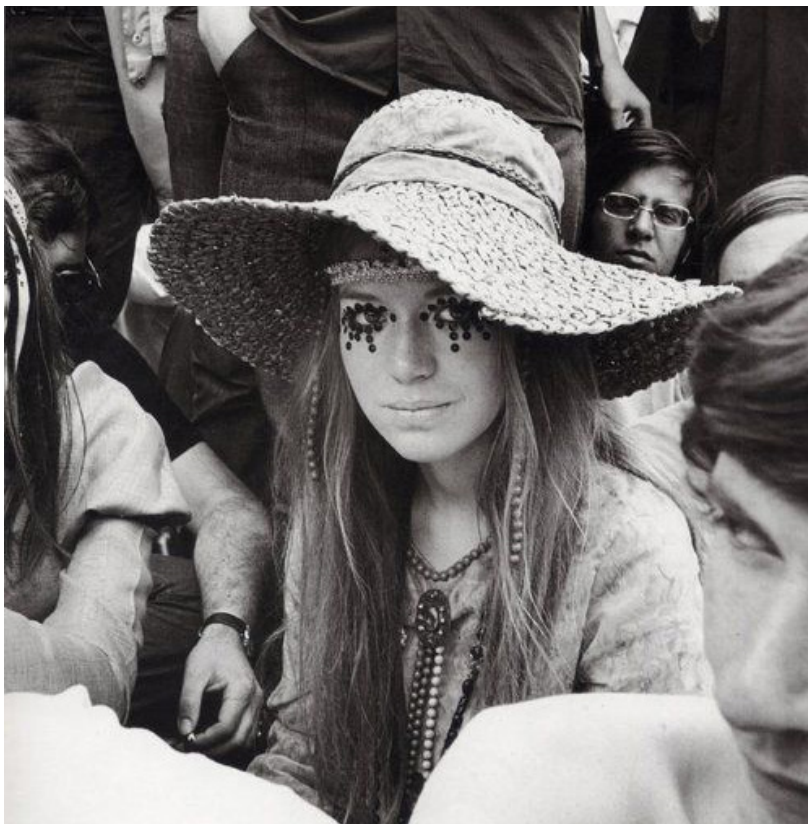


Fig. 181. Chica en el festival de Woodstock (años sesenta).



De arriba a abajo.

Fig. 182. Estilismos de The Fool en Apple Boutique (Londres, 1967).

Fig. 183. Fotografía de Karl Ferris para Cream en Hampstead Studio (Londres, 1968).

★ SAN FRANCISCO ★ JAN 10, TUES - JAN 15, SUN ★ MARIX ★ FLEMMING ★ EDWARD ★ 557-0118 ★

★ CHE MILLER BLUES BAND ★



6.2. Características del arte psicodélico

Retomando nuestro objeto de estudio, consideramos conveniente centrarnos a continuación en las características propias del arte psicodélico, más concretamente en las referentes al diseño aplicado al disco. Un ámbito de desarrollo que al igual que ocurriría con el jazz desde la década de los cuarenta; resultaría un medio en el que la ilustración obtuvo nuevamente un papel protagonista.

Tras la invasión fotográfica que acompañó al popular *rock and roll* en los años cincuenta, el nuevo movimiento hippie se convirtió en el principal precursor de la estética psicodélica, la cual dio lugar a propuestas con las que los creativos pretendían representar el subconsciente y, acompañados generalmente del consumo de sustancias alucinógenas como el LSD, buscaban experimentar con los límites de su percepción.

Reanudando el tema del diseño gráfico aplicado a la industria discográfica, debemos comprender que el propósito de la ilustración fue de tipo comercial. Un arte aplicado a producto que serviría de vestigio de la composición musical oculta en el *packaging* del propio LP.

Entendemos pues que la inspiración de tales artistas no siempre vino ligada al consumo en primera persona de las citadas drogas alucinógenas, ya que la homogénea estética a la que recurrían se trató más bien de una visión popular y generalizada que sirvió de definición del movimiento psicodélico y el contexto liberador a él adscrito.

Nos planteamos pues la fuente de inspiración que llevaría a los artistas plásticos a la creación de aquellas innovadoras propuestas. Y es que, del mismo modo que los músicos comúnmente utilizaron las populares drogas como estímulo para sus propuestas artísticas; los diseñadores gráficos contarían además con la música propiamente dicha, entendida como otro medio a través del cual aproximarse a la experiencia psicodélica.

Se configuró así una estética particular con numerosas características comunes, un hecho similar a lo que habitualmente hemos encontrado en las diferentes corrientes a lo largo de la historia del arte.

Como principal característica de la gráfica psicodélica cabría destacar el dinamismo y la distorsión de la realidad a partir de la representación de irregulares formas líquidas que se derraman, fusionan y expanden, jugando con la percepción del espectador e invitándolo al viaje psicodélico. Ilustradores y artistas visuales transmitieron tales sensaciones a partir de la representación y el tratamiento de las imágenes, los colores y la tipografía; otorgando un valor especial a la composición, generalmente simétrica de las propuestas gráficas.

En cuanto a la gama cromática, recurriendo a continuación a ejemplos concretos, destacamos la habitual utilización de colores saturados, tomando tonalidades del extremo opuesto en el círculo cromático, y otorgándoles el mismo valor e intensidad referente a su claridad, contraste y brillo.

Algunos de los ejemplos con los que comprobar la utilización de colores complementarios los encontraríamos en cubiertas de discos como *Axis: Bold as Love* de Jimi Hendrix, en la cual el ilustrador británico Roger Law apostó por la vibrante percepción que ofrecen los tonos cálidos como el naranja y el rojo en contraposición con el azul.

Una paleta que igualmente definiría la gráfica de *Anthem of the sun* de Greatful Dead o *A Beacon from Mars* de Kaleidoscope, discos producidos en 1968 y 1967 respectivamente. También los tonos cálidos como el rojo, naranja o rosa, aparecen a menudo enfrentados



De izquierda a derecha.

Fig. 185. Diseño de Roger Law para *Axis: Bold as Love* de Jimi Hendrix (Track Records, 1967).

Fig. 186. *Golden Hour of The Kinks* de The Kinks (Golden Hour, 1971).

al verde puro llevado a su máxima saturación; tal y como podemos observar en el álbum de la americana banda St. John Green, datado de 1967 o en *Singers... Talkers... Players... Swingers... & Doers* producido por The Hellers ese mismo año. Y resulta imposible no hacer mención en este caso del álbum *The Psychedelic Sounds of the 13th Floor Elevators*; cuyo ojo definido a partir de la contraposición del color rojo y verde, se ha convertido en uno de los ejemplos más representativos de la estética psicodélica aplicada a la industria discográfica.

Resulta así mismo habitual el abuso cromático en diseños configurados a partir de una utilización casi total de los colores tanto primarios como secundarios.

La ilustración protagonista de *Odessey and Oracle* de The Zombies, realizada por Terry Quirk en 1967 sería un buen ejemplo de ello. Al igual que la interesante propuesta de *No Way Out* de The Chocolate Watchband album, *The 5000 Spirits Or The Layers Of The Onion* de The Incredible String Band, ambos presentados en 1967; o el collage de *Ad gloriam* perteneciente a la banda Le Orme y producido dos años después.

Una lista infinita de discos cuya explosión de colores, en numerosas ocasiones lograrían un mayor impacto si cabe gracias a la utilización del color negro como fondo.

Tal sería el caso de las ilustraciones presentes en álbumes como *A Quick One* de The Who, realizada en 1967 por el artista

pop Alan Aldridge; *Electric Music For The Mind And Body* de Country Joe & The Fish, *The Story Of Simon Simopath* de Nirvana o la todavía contemporánea ilustración del álbum *Cauldron* por la banda Fifty foot hose; todos ellos lanzados en 1967.

Un año después fue el turno de *Wake Up... It's Tomorrow* de Strawberry Alarm Clock o el Lp de *The Five Day Week Straw People*. A los cuales podríamos sumar el posterior *Attacking a straw man* de *The new colony six*, por nombrar tan solo una selección de ellos.



Fig. 187. Póster de Janis Joplin por Bob Masse (1967).

6.2.1. El movimiento / op art

Continuando con el análisis de las características propias de las ilustraciones aplicadas al álbum discográfico pertenecientes a la etapa psicodélica; cabría destacar los recurrentes patrones caleidoscópicos con cuya precisa utilización del color, los artistas gráficos fueron capaces de representar juegos entópticos que nos llevan a distinguir el op art como una influencia directa dentro de la diversidad plástica del arte psicodélico.

Tal y como hemos destacado con anterioridad, el objetivo de los artistas plásticos vinculados al formato discográfico y al género psicodélico, fue la exaltación perceptiva así como la representación visual del movimiento; una característica heredada del arte óptico y cinético.

Y es que a comienzos del siglo XX y como consecuencia del progresivo auge tecnológico y eléctrico, se inicia una búsqueda de nuevas formas con las cuales representar, a partir de principios físicos, la sensación de movimiento.

Una búsqueda que aumentaría su popularidad a finales de la década de los cincuenta y comienzos de los sesenta, coincidiendo a su vez con la expansión de la música psicodélica.

Tal conexión plástico-musical resultaba inevitable, ya que tal y como podemos comprobar aquel dinamismo confuso que los instrumentos lograron transmitir a partir de



Fig. 188. *Singers...Talkers...Players...Swingers... & Doers* de The Hellers (Command Records, 1968).

contratiempos, reverberaciones o experimentos sonoros, era plasmado en imágenes gracias a las ilusiones ópticas creadas a partir de parpadeos, vibraciones, repeticiones, distorsiones formales o yuxtaposiciones de colores creando tensos contrastes delimitados en superficies limpias y definidas.

Un uso del color, que a diferencia del arte óptico, generalmente definido por la bicromía conformada por el blanco y el negro, fue hiperbolizado en el arte psicodélico dando lugar a una explosión de tonalidades, tal y como podemos distinguir en las cubiertas ilustradas adscritas al género musical.

Unas propuestas artísticas que a pesar de su estaticidad física, proponían al espectador una actitud activa, en la cual la mirada viajara por la obra y fuera capaz de simular la sensación de movimiento y confusión.

Así mismo, el exaltado uso de la perspectiva llevaría en ocasiones a la simulación 3D a partir de formas geométricas o figuración sintética ubicada en espacios abstractos, en los cuales crear juegos visuales partiendo de los diversos planos y su interrelación con el vacío.



Fig. 189. *The Psychedelic Nudes* de William Graham (1967).

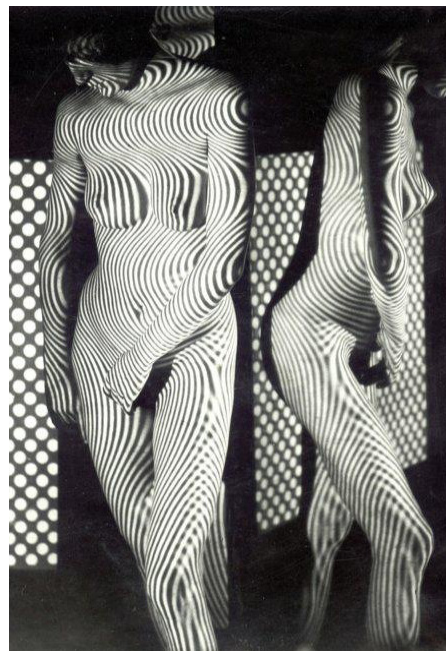


Fig. 190. *Studie IV* de Jaroslav Vávra (1964).

Un ejemplo de ello sería la cubierta del álbum *No way out*, editado en 1967 por The Chocolate Watch Band.

La explosión o expansión a partir de un punto concreto, resulta otra constante en la ilustración psicodélica aplicada a álbumes musicales. Una característica propia a su vez del arte óptico y ampliamente utilizada por artistas como Víctor Vasarely.

La emblemática cubierta del disco *Axis: Bold as Love* de Jimi Hendrix, datado de 1967 sería un ejemplo de ello. Como también lo sería aunque de forma más discreta el cuarto álbum de estudio de The Pretty things: *S.F. Sorrow*; *Manfred Mann de The Mighty Quinn, Hair is beautiful* de Barney Kessel, o el diseño que Bob Pepper realizó para el álbum de Franz Schubert.

A tales radiaciones divinas, con las que crear un aura mística alrededor de las figuras protagonistas, se sumaría también el habitual uso de elementos complementarios como las nubes, las flores o las estrellas; volúmenes en ocasiones abstractos entre los cuales incrustar figuras de un modo secundario.

Fue ésta idea del camuflaje otro recurso que bien podemos encontrar en algunos artistas vinculados al Op Art, trasladada también al diseño musical psicodélico en álbumes como *Golden Hour* de The Kinks o *Singers...Talkers...Players...Swingers... & Doers* de The Hellers; el cual a su vez nos sirve como ejemplo de la composición simétrica anteriormente mencionada y, en este caso, remarcada por el efecto espejo a propósito de la repetición de figuras.

La confusión se representó así mismo en poéticas ilustraciones a modo de collage, que nos recuerdan a las pinturas laberínticas de M.C.Escher. Un ejemplo de ello lo encontramos en *The Book of Taliesyn* de Deep Purple. Una ilustración en la cual podemos destacar el también habitual uso extremo del detalle, tal y como ocurre en otras cubiertas como *Loosen Up Naturally* de The Sons Of Champlin o *Ad Gloriam* de Le Orme, ambas datadas de 1969.

En definitiva, contaron tales discos con unos diseños que se convirtieron en auténticos reclamos artísticos, herederos de un arte óptico con el que fusionar la ilustración colorista con unas tipografías derretidas en movimientos circulares, sinuosas líneas paralelas y espirales que parecen sumergirnos en las ondulantes y dinámicas pinturas de Bridget Riley.

6.2.2. Temática / surrealismo

Centrando a continuación nuestra investigación en la temática de las cubiertas de álbumes musicales psicodélicos, consideramos interesante la distinción de un paralelismo entre los temas tratados en tales ilustraciones discográficas y el arte surrealista. Propuestas que a pesar de venir dadas por las teorías del inconsciente de Freud y el análisis de los sueños en el caso de los surrealistas y por las sensaciones provocadas por las drogas alucinógenas en el caso del arte psicodélico; comparten la ambición por conectar al ser humano con el mundo invisible y liberar la creatividad oculta en el inconsciente. Lo que William Blake acertadamente definiría como *“abrir las puertas de la percepción”*.

Observamos del mismo modo cómo en los álbumes discográficos pertenecientes al período psicodélico, destaca de nuevo el uso de la ilustración; más concretamente de la ilustración figurativa, la cual en las últimas cubiertas jazzísticas había quedado en un segundo plano tras ser progresivamente sustituida por la abstracción, la fotografía y el diseño tipográfico a finales de los años cincuenta y comienzos de los años sesenta.

A pesar de que son muchos y diversos los estilos y las temáticas desarrolladas en tales discos ilustrados, es cierto que podríamos señalar la mayor parte de ellos como directos herederos de la corriente surrealista.



Fig. 191. *No way out* de The Chocolate Watch Band (Tower Records, 1967).

Unas ilustraciones que, tal y como avanzábamos con anterioridad, pretendieron no únicamente representar las experimentales grabaciones musicales, sino en suma, servir como otro medio de expresión sobre el cual plasmar la experiencia psicodélica e invitar al espectador a aquel viaje de sensaciones y a la percepción de una nueva realidad.

Tal y como ocurriría ya en la década de los años veinte con el movimiento surrealista, cuyos artistas consiguieron elevar los sueños a un grado superior de realidad, siendo éstos considerados más reales incluso que la realidad misma.

Tras una recopilación de álbumes psicodélicos ilustrados y limitandonos a la década de los años sesenta, tratándose éste del periodo de nacimiento y auge de tal género musical; pasaremos a continuación a realizar un análisis del contenido gráfico de tales propuestas, así como sus referencias y posibles interrelaciones con la vanguardia surrealista, la mística oriental y el lenguaje propio de la narrativa simbolista.

Uno de los temas más recurrentes de dicha gráfica fue la naturaleza. Un contenido muy ligado a la estética hippie, que veríamos representado en forma de flores, plantas, fuego y demás elementos derivados de la tierra, el mar y el aire.

A partir de dicha idea naturista, vinculada con el planeta y el universo se ilustraron escenas selváticas y paisajes idílicos, una poética en la que camuflar personajes cargados de color y simbología. Tal y como ocurre en el primer álbum de Bee Gees: *Bee Gees' 1st*, en *Smiley*

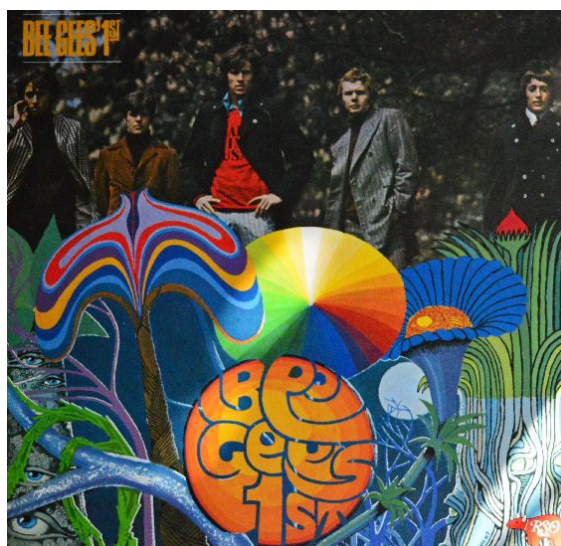


Fig. 192. Diseño de Klaus Voormann para *Bee Gees' 1st* de Bee Gees (RSO Records, 1978).

Smile de The Beach Boys (ambos datados de 1967) o en *Tanyet* editado un año más tarde por la banda norteamericana The Ceyleib People.

Plantas y flores generalmente desproporcionadas, tal y como ocurre también en el clásico *Odessey and oracle* de The Zombies o en la detallada ilustración del disco *Loosen up naturally* de The sons of Champlin, donde observamos una maraña de pétalos, arcoíris, árboles e incluso simbología pacifista que completan una gráfica convertida en definición propia de la estética psicodélica y del movimiento *hippie*.

También las nubes son representadas con frecuencia, ocupando un papel protagonista en álbumes como *The Tender Storm* editado por Eddie Harris en 1967, *Babylon* de Dr. John y perteneciente al año 1968 o *Tomorrow* editado en el mismo año que el anteriormente citado.

Unos álbumes que forman parte de una larga lista de diseños inspirados en el mundo celestial, el mundo de los sueños y las sugerentes nubes; siendo éste un elemento muy propio a su vez de la corriente surrealista y ampliamente utilizado en obras de artistas como René Magritte.

Igualmente ilustrados con flores de gran tamaño cabe destacar también el álbum *Pisces, Aquarius, Capricorn & Jones Ltd.* producido por The Monkees en 1967. Un disco que consta además de un dibujo lineal en el cual aparecen representados los propios músicos.

“El sueño es la liberación del espíritu de la presión de la naturaleza externa, un desprendimiento del alma de las cadenas de la materia”.

Sigmund Freud.

Comprobamos como no resultó habitual, no obstante existen diversos ejemplos contrarios, la mayoría de los cuales recurrieron a una estética redondeada próxima al cartoon, que nos recuerda a su vez a las ilustraciones discográficas que Milton Glaser realizó unos años antes.

Entre los discos adscritos a la década de los años sesenta y vinculados a tal colorista estética psicodélica, podríamos destacar el emblemático diseño de *Yellow submarine* de The Beatles, realizado por el artista alemán Heinz Edlmann.

O las ilustraciones que ocupan las cubiertas de *Attacking a straw man* de The new colony six y *A Quick One* de The Who, producidos en 1969 y 1967 respectivamente.

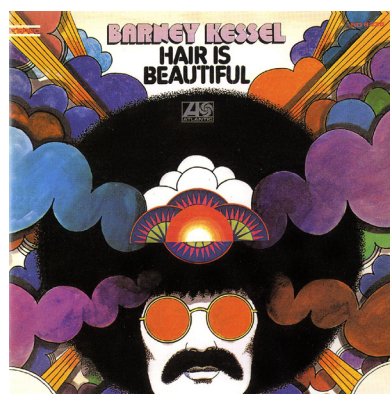
Por otra parte consideramos oportuno destacar la emblemática portada del disco *Future* de la formación californiana The Seeds, considerada una de las bandas más influyentes del garage psicodélico; y cuya cubierta, de línea más *naive*, fue realizada por el propio cantante Sky Saxon en el año 1967.

La variedad estilística nos deja diseños influenciados también por la estética pop, como el caso de *Time Peace* de The Rascals editado en 1968; un álbum en el que los músicos aparecen representados al más puro estilo Lichtenstein. Así como opciones más próximas a las pinturas contorneada del modernismo, como podría ser *The golden hour of The Kinks*, álbum posterior editado por la banda británica en el año 1971.

“No existe una realidad, sino varias; cada una de ellas encierra una distinta conciencia del yo”.

Albert Hofmann.

Y por último cabría mencionar los clásicos diseños del anteriormente citado *Axis: bold as love*, pintado por Roger Law a partir de una instantánea tomada por Karl Ferris, y *Singers...Talkers...Players...Swingers... & Doers* de The Hellers; tratándose ambos de ejemplos que evidencian la habitual composición simétrica a la que nos referíamos como una característica relevante en el diseño psicodélico.



Una simetría que también define la composición de *Hair is beautiful* de Barney Kessel, datado del año 1969, en el que a su vez destaca una saturada estética hippie, en cuya moda abundaron las barbas, mechas, flores, coloridos patterns y gafas de sol.

Como no podía ser de otro modo y siendo fiel al título del disco, *Hair de Original Cast Recording Of London Production* resulta otro álbum vinculado a tal estética; al igual que *Wake Up...It's Tomorrow* de Strawberry Alarm Clock, en el cual además observamos una colorida representación de la tierra, el mar, el aire, el fuego y el característico arcoiris, tan propio del movimiento hippie.

Igualmente vinculadas a la psicodelia fueron con frecuencia representadas las propias drogas, de un modo directo y evidente, tal y como ocurre en *The sacred mushroom*; álbum producido en el año 1969 en el que aparece ilustrado un hongo alucinógeno morado y azul, enmarcado entre llamas y espirales de color amarillo y verde, creando un vibrante contraste cromático.



De arriba a abajo.
 Fig. 193. Diseño de Stanislaw Zagorski para *Hair is beautiful* de Barney Kessel (Atlantic Records, 1969).
 Fig. 194. Diseño de Don Weller para *Wake Up...It's Tomorrow* de Strawberry Alarm Clock (Uni Records, 1968).

En *After bathing at Baxter*, editado en 1968 por los estadounidenses Jefferson Airplane, encontramos así mismo un rostro femenino fumando tras unas gafas de sol en las que se presenta una surrealista visión distorsionada.

Volviendo a las influencias temáticas vinculadas al surrealismo, podríamos destacar la representación de la figura femenina como otro de los motivos más representativos del diseño psicodélico.

La mujer aparece por lo general representada en evocadores contextos imaginarios, frecuentemente elevada a un plano superior y místicamente endiosada, tal y como ocurre en *The World in a Sea Shell* de Strawberry Alarm Clock; una cubierta en la que a través de la ilustración y el saturado uso del color se recrea el *Nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli. En este caso, una Venus con gafas de sol y arropada por un arcoiris y un planeta tierra del que crecen frondosos árboles verdes, retomando de nuevo los atributos propios del movimiento hippie.

En *The Story Of Simon Simopath* editado por Nirvana en 1967, encontramos de nuevo la ilustración de una mujer como personaje central, representada en esta ocasión con alas de pájaro, como si de una harpía se tratase. Una referencia mitológica a la que además se suma un centauro en un plano secundario.



Fig. 195. Ilustración realizada por el artista alemán Heinz Edelman para *Yellow submarine* de The Beatles (1966).

Y es que cabe señalar que el interés por el simbolismo y la mitología fue una característica que definió las pinturas de numerosos artistas vinculados a la corriente surrealista; tal y como podemos vislumbrar en obras de Frida Kahlo como *El venado herido*, datada de 1946 o *La invención colectiva* pintada por René Magritte en el año 1934.

Ambos artistas vincularon sus motivos surrealistas a través de conexiones entre la naturaleza y los seres vivos, los cuadros *Diego y Frida* y *Raíces* de la artista mexicana o *La isla del tesoro* y *La lámpara filosófica* de Magritte, serían tan sólo algunos ejemplos de ello.

Encontramos igualmente referencias a la mitología en otros artistas como Salvador Dalí o Giorgio de Chirico, siendo éste último posiblemente “uno de los mayores exponentes de un proceso de creación de mitos diseñado para reevaluar los sensibles conceptos de tiempo y espacio” tal y como señalaría André Breton en su ensayo *Giorgio de Chirico*, publicado en 1920; en el cual concluiría afirmando lo siguiente: “Creo que se está formando una mitología verdaderamente moderna. Ahora le corresponde a Giorgio de Chirico conmemorarlo en una forma indeleble.”

Tal mitología moderna que vemos reflejada en pinturas como *La metamorfosis de Narciso* de Salvador Dalí o *El despertar de Ariadna* de Chirico; comprobamos cómo serviría de influencia a la mística estética psicodélica. Una iconografía vinculada al léxico surrealista, a la mitología griega y a la cultura oriental que pondría de manifiesto una conexión entre la vida y la muerte,

**“Si se abrieran las
puertas de la percepción,
todo aparecería ante el
hombre tal como
es: infinito”.**

William Blake.

lo terrenal y lo irreal, la mitología y el simbolismo otorgado al fuego, las plantas, las constelaciones o animales tales como las serpientes, los elefantes, las mariposas o las aves, tratándose éstos de los más frecuentes.

A modo de breves enumeración de cubiertas heredadas de tales características podríamos señalar las ilustraciones de *Live Dead* y *Anthem of the sun* de Grateful Dead, publicados en 1969 y 1968 respectivamente; *S.F. Sorrow* de The Pretty Things, datado de 1968 o *Love Cycle* de The Crome Syrcus, publicado en el mismo año.

Por otra parte, cabría hacer especial mención del ojo como símbolo clave y ampliamente utilizado en las representaciones del arte psicodélico, y por consiguiente en las ilustraciones de álbumes discográficos pertenecientes a tal periodo.

A lo largo de la historia el esotérico símbolo del ojo ha sido dotado de connotaciones diversas, vinculadas a religiones como el budismo, el hinduismo o el cristianismo.

Una imagen cuyo significado va desde el tercer ojo de Shiva entendido en el marco hinduista como símbolo asociado al despertar de la conciencia y al conocimiento profundo de uno mismo; hasta “el ojo de la providencia” o “el ojo de Dios” en la tradición cristiana o el ojo entendido como símbolo de control y vigilancia, vinculado al “Illuminati”.

Tal y como podemos comprobar, en la industria musical psicodélica que definió la contracultura de la década de los años sesenta, son numerosos los casos de diseños que recurren a tal elemento. Entre los cuales podríamos destacar el ojo central del primer



Fig. 196. Diseño de John Cleveland para *The Psychedelic Sounds of the 13th Floor Elevators* de The 13th Floor Elevators (International Artists, 1966).

“Pinto lo que no puede ser fotografiado, lo que viene de la imaginación o de sueños”.

Man Ray.

álbum de la escocesa banda de folk psicodélico *The Incredible string band*, datado de 1966; el inquietante ojo de *No way out* de Chocolate Watch Band (1967) o el ojo representado en *The Psychedelic Sounds of the 13th Floor Elevators* (1966), el cual viene acompañado por la forma piramidal propia a su vez del concepto “Illuminati” y convertido en un símbolo reiterado en la cartelería y el diseño discográfico de la banda estadounidense.

Unas cubiertas, en definitiva, marcadas por las constantes colisiones entre elementos de órdenes diversos. En cuyos diseños encontramos una rica imaginería, resultado de una heterogénea iconografía vinculada a temas irreales y metafísicos.

Una gráfica en la que aparecen representados paisajes evocadores, escenas inquietantes y objetos exóticos en detallados *collages* coloristas.

Y es que tal y como hemos podido comprobar, la ilustración aplicada al álbum discográfico se convirtió entonces en un universo liberador, un lienzo abierto a las diversas realidades y sensaciones de unos artistas que encontraron en el surrealismo una importante fuente de inspiración.

Encontramos tétricos escenarios que nos evocan las pinturas de Max Ernst, situaciones con auras místicas y fantasmales propias de la obra de artistas como Remedios Varos o escenas fantásticas que podrían recordarnos a las pinturas de Vladimir Kush.



Fig. 197. Diseño de Phil May para *S.F. Sorrow* de The Pretty things (Columbia Records, 1968).

También características temáticas propias de Salvador Dalí, René Magritte, Frida Kahlo, Giorgio de Chirico en incluso André Masson parecen estar presentes en dichos diseños, los cuales acompañados de composiciones generalmente simétricas, formas geométricas, juegos de volúmenes y colores saturados, definieron aquella contracultura visual que no pretendió sino ofrecer puntos de vista diversos; una visión libre e ilimitada de la realidad, consecuencia de la experiencia psicodélica, y que pronto se convertiría en uno de los periodos más influyentes en la historia del diseño gráfico aplicado a la industria musical.

6.2.3. Tipografía / Art Nouveau

Uno de los aspectos gráficos más relevantes de la estética psicodélica fue el uso de la tipografía, desarrollada sobretodo en la cartelería musical del momento, pero que igualmente encontraría en el álbum discográfico un medio para su experimentación; en el cual en suma comenzaría a fusionarse por completo con la ilustración, convirtiéndose el texto en dibujo propiamente dicho.

El contexto histórico en el que se desarrollaron tales propuestas, se trató como hemos comentado con anterioridad, de un periodo de rechazo de los pilares fundamentales de la sociedad de consumo; lo cual dio lugar a un movimiento contracultural en el que se transformarían también las normas tipográficas establecidas, siendo éstas últimas sustituidas por unas tipos distorsionadas, impactantes e infinitamente evocadoras.

Y es que los álbumes discográficos, cuyos diseños se convirtieron en verdaderas obras de arte a base de colores saturados, temáticas surrealistas y caleidoscópicas composiciones heredadas del arte óptico, se vieron además reforzadas por unas tipografías que supondrían una auténtica revolución, ampliando para siempre las posibilidades gráficas de la escritura.

En contraposición a la simpleza y claridad tipográfica a la que estaba acostumbrada la sociedad de masas, con una publicidad cuya pretensión no fue otra más que la lectura directa y la consecuente venta de



Fig. 198. Diseño de Terry Quirk para *Odyssey And Oracle* de The Zombies (Columbia Records, 1968).

productos, surgió de forma paralela la tipografía psicodélica; la cual optaría por jugar con la percepción del individuo, dificultando la legibilidad de sus mensajes a base de distorsiones formales, desproporción, dinamismo e impactantes contrastes cromáticos.

Encontramos en el ámbito musical un universo tipográfico infinito aplicado a cubiertas de discos ilustradas, la mayoría de las cuales tal y como comprobaremos a continuación encontraron en el Art Nouveau una imprescindible fuente de inspiración.

Cabe recordar que el Art Nouveau a finales del siglo XIX se trató igualmente de un movimiento que rompió con la tradición artística y las normas entonces establecidas, a cambio de una búsqueda que le llevaría a la introducción de novedosas y arriesgadas formas de expresión.

Comprobamos así como la idea de liberación extrapolada a la música, filosofía, moda y arte, fue traducida en formas tipográficas sinuosas y líquidas, a base de arabescos y ornamentos florales que nos llevan a pensar irremediabilmente en la gráfica modernista.

Recurriendo a ejemplos más concretos, observamos en la obra de Aldous Mucha detallados elementos decorativos, abundancia floral y rotundas líneas continuas; una serie de recursos que bien podríamos vincular con la posterior estética psicodélica, siendo reflejados en cubiertas de álbumes como *Medallion*, publicado por la banda neozelandesa The Avengers en 1968.

En términos tipográficos, el artista visual Alfred Roller, perteneciente al periodo de la Secesión de Viena, se convertiría en otro importante referente que algunos diseñadores como Wes Wilson no dudaron en reconocer; tratándose Wilson de uno de los artistas más influyentes de la cartelería psicodélica, considerado como el precursor de la tipografía derivada de dicha corriente.

Continuando con los recursos visuales propios del art nouveau con los que realizar un paralelismo a propósito del álbum musical psicodélico; consideramos relevante la continua relación entre la ilustración y la tipografía, considerada esta última como un elemento más en la composición e insertada frecuentemente en la propia imagen.

“¡Las letras deben ser tan difíciles de leer como sea posible! Usa colores vibrantes tanto como puedas e irrita el ojo tanto como puedas. ¡Atrapa al espectador todo el tiempo que puedas! ¡Una semana! ¡Un mes! Un año, si puedes!”.

Victor Moscoso.

(Entrevista realizada por Gary Groth el 30 de julio de 2002).

Encontramos algunos ejemplos en discos como *The sacred mushroom* (1969), *The Ceyleib People* de Tanyet, datado de 1967 o la realista ilustración de *In Search of the Lost Chord* (1968); en los cuales las letras parecen florecer de las imágenes, enredándose con ellas y formando parte de un mismo todo.

Tipos que incluso definen en ocasiones la propia imaginaria, tal y como ocurre en *The Story Of Simon Simopath* (1967), en el cual las letras se presentan como ondas desprendidas del planeta tierra; *The Psychedelic Sounds of the 13th Floor Elevators* (1966), en el que a partir de la contraposición de áreas positivas y negativas podemos descifrar el parpadeo de un ojo central; o en el caso del logotipo de la banda estadounidense The Monkees, cuyas letras configuran la imagen de una guitarra.

Con formatos heredados del Art Nouveau cabría destacar así mismo la fuente circular de *Axis: bold as love* de Jimi Hendrix Experience (1968), *The Ceyleib People* de Tanyet (1968) o la extravagante escritura de *St. John Green* (1968), en la cual irremediablemente vislumbramos similitudes con el legado cartelista de Toulouse Lautrec.

Cabe señalar que tanto el modernismo como el arte psicodélico, se definen como corrientes artísticas eclécticas; las cuales fascinadas por el valor de lo exótico, tomaron una selección de fuentes referenciales, que irían desde la cultura oriental, las imágenes populares, la simbología e incluso la

tradicción gótica; tal y como podemos constatar con cubiertas como *Live/Dead*, álbum producido por Grateful Dead en 1969 o *The Book of Taliesyn* de Deep Purple, datado igualmente de 1969. En el cual el uso del detalle se incluye además en el interior de las letras mismas, tal y como ocurre en el disco *The 5000 Spirits or the Layers of the Onion*, publicado por The incredible string band en 1967 e ilustrado por el colectivo The Fool.

Unos diseños en los que tal y como hemos podido comprobar se conjugaron letras onduladas con imágenes, motivos florales, ornamentos y un saturado uso del color.

Por otra parte cabe mencionar la línea pop que definió la estética de buena parte de la producción discográfica de forma paralela a los anteriormente citamos motivos modernistas.

Y es que fueron numerosos los artistas plásticos que recurrieron a un estilo cartoon, igualmente popular en la década de los años sesenta; y el cual quedó definido por las formas blandas y redondeadas, letras que rompieron con la rotundidad y el estatismo típico de las primeras reproducciones de la imprenta, dando lugar a un conjunto de tipos más orgánicos y desenfadados, que funcionaron a la perfección con el carácter liberador y natural del movimiento hippie.

Disraeli Gears, publicado por la banda Cream en 1967 y diseñado por el reconocido artista australiano Martin Sharp, podría tratarse de una prueba de ello. Como también lo sería *Tomorrow*, publicado en 1968, *Atmosphere* de la banda Colours (1968) o el clásico álbum de The Beatles: *Yellow submarine* (1968), el cual nos serviría de perfecta definición de la estética pop norteamericana de la década de los sesenta.

Relativo a dicha estética fueron también el cómic y sus características formas tipográficas, cuyo desarrollo se encontró viviendo un periodo de esplendor en la cultura popular, y el cual como no podía ser de otro modo, quedó reflejado igualmente en el diseño discográfico; dando lugar a cubiertas como la del álbum *A Quick One* de The Who, datado de 1967; o *The Five Day Week Straw People* (1968), en el cual además podemos observar de nuevo una combinación de tipografías; tratándose éste de un recurso común en las ilustraciones discográficas.

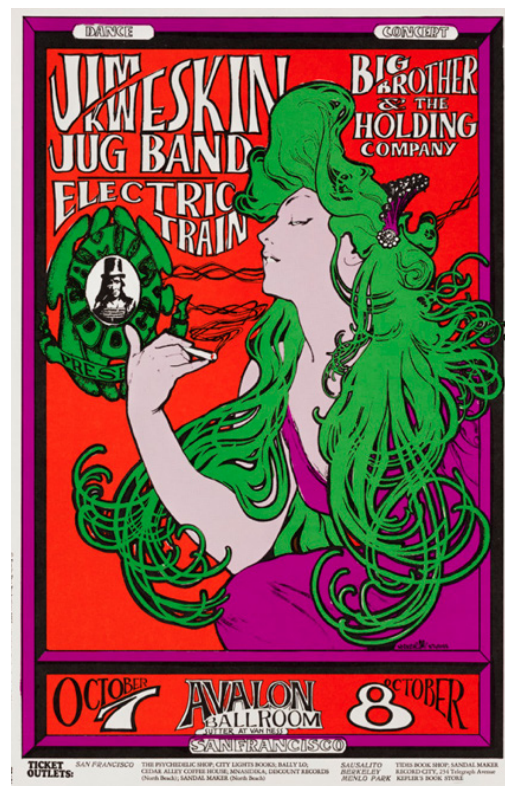


Fig. 199. Póster de Stanley Mouse Alton Kelley para Avalon Ballroom (1966, San Francisco).



6.3. Artistas psicodélicos

6.3.1. Victor Moscoso

Victor Moscoso se trata de uno de los artistas principales en el arte contracultural de la década de los años sesenta. Un influyente ilustrador en el diseño gráfico aplicado a la industria musical, que encontraría en las cubiertas de discos y sobretodo en la cartelería, el medio sobre el cual desarrollar su personal estilo gráfico.

Nacido en Galicia en 1936, Moscoso se trasladó con su familia tres años más tarde a Brooklyn (Nueva York).

Tras estudiar en la Escuela de Arte Cooper Union en Manhattan, ingresó en Yale en 1957, donde se interesó por la obra de su mentor Josef Albers, quien cambiaría para siempre su entendimiento y su visión acerca del color.

En 1959, motivado por la lectura de la obra beat *On the road* de Jack Kerouac, se trasladó a la Costa Oeste, concretamente a San Francisco, donde ingresó en el Instituto de Arte.

Moscoso comenzó a interesarse por la litografía y a ampliar su versatilidad visual y sus procesos creativos, construyendo progresivamente un estilo propio con el que comenzaría a diseñar carteles para los clubs de San Francisco, promocionando bandas como The Grateful Dead o Steve Miller Blues, y formando parte de aquel movimiento psicodélico en el cual se fusionaron los valores contraculturales, la libertad creativa y la experimentación con drogas alucinógenas.

Moscoso se trató pues de un artista que junto con Wes Wilson, Rick Griffin, Stanley Mouse o Alton Kelly, pronto se convirtió en un icono del diseño gráfico psicodélico, revolucionando la cartelería y plasmando su colorido estilo también en las cubiertas de discos; revelándose ante las normas visuales convencionales y experimentando con las posibilidades de la percepción.

Un estilo en el que estaría muy presente la ilustración, ya que cabe señalar que Victor Moscoso formó a su vez parte del colectivo Zap, junto con Robert Crumb y Rick Griffin, historietistas con los cuales definió los valores y la estética del entonces popular *comix underground*.

Tal y como podemos comprobar fueron diversas las fuentes referenciales que irían construyendo las bases estilísticas de Moscoso; cuya cultura visual se extendía desde el cartoon y la animación de Mickey Mouse de Walt Disney, Betty Boop y Out of the Inkwell de Max Fleischer o las viñetas de Harvey Kurtzman, Winsor McCay, Carl Barks y Walt Kelly; hasta el Surrealismo de Salvador Dalí y M.C.Escher o el propio expresionismo abstracto.

Y es que a pesar de que el mismo artista afirmara que él “*no no era un pintor intelectual*” y no le interesaba particularmente el trabajo de Jackson Pollock; reconoció la influencia de la obra de Arshile Gorky, Willem de Kooning y Mark Rothko.

“La gente me pregunta: “¿Dibujaste bajo los efectos del ácido?” ¿Dibujar bajo los efectos del ácido? Es como dibujar mientras te caes por unas escaleras.

¿Bromeas? Contigo muriendo y renaciendo, teniendo una comprensión de la estructura molecular de tu cuerpo y del cosmos al mismo tiempo. Dibujar es absurdo ¡No puedes hacerlo! Todo lo que dibujes no se acercará a lo que puedes ver o percibir. Las palabras no pueden describir un viaje ácido. Tomé ácido, pero ciertamente no dibujaría bajo sus efectos.

[...] Las drogas afectaron mi trabajo en el sentido de que me ayudaron a reconectarme. En las lecciones de introspección que guardé de mis viajes ácidos, me fue más fácil volver a cablear y cambiar los circuitos que tan cuidadosamente habían sido aprendidos en la escuela de arte”.

Victor Moscoso.

(Entrevista realizada por Gary Groth el 30 de julio de 2002).

Se trata pues Moscoso de un diseñador que utilizó las técnicas propias del expresionismo abstracto a través de la figuración, tal y como ocurría con otros pintores como Diebenkorn, David Park, Nathan Oliveira o Elmer Bischoff.

Una técnica que trasladaría a su arte comercial, ilustrando cubiertas para discos de bandas como David Grisman, Jerry Garcia, Herbie Hancock, Bob Weir o Jed Davis.

Cabe señalar que se trató además de uno de los artistas pioneros en incluir el recurso del *collage* fotográfico en el diseño gráfico aplicado a la industria musical, tal y como podemos comprobar en álbumes como *The Mighty Quinn*, editado en 1968 por Manfred Mann, o *With a little help from my friends* publicado por Steve Cooper un año más tarde.

Un estilo gráfico impactante y experimental, con el que conjugar en el formato discográfico, diversidad tipográfica (véase por ejemplo *Sings Live At The Golden Bear* de Junior Wells (1969), *Children of the Future* de Steve Miller Band (1968) o *Atmosphere de Colours*, datado de 1969), ilustración (tal y como podemos observar en *Run For The Roses* de Jerry Garcia o *Acousticity* de David Grisman, datados de 1982 y 1985 respectivamente) y una utilización del color basada en tonos vibrantes con los que crear lo que Albers denominó “*contraste simultáneo*”; otorgando el mismo valor e intensidad a dos colores pertenecientes a los extremos opuestos en la escala cromática y retando a las capacidades ópticas del espectador, con el objeto de sumergirlo de nuevo en el viaje psicodélico, cuya música a diferencia de otros artistas adscritos a TA, se colaría de forma inconsciente en sus propuestas gráficas.



Fig. 201. Diseño de Victor Moscoso para *The Mighty Quinn* de Manfred Mann (Mercury Records, 1968).

“Nunca obtuve inspiración de la música en sí. Me gustaba la música, pero cuando se trataba de hacer los carteles, estaba haciendo una forma de arte diferente [...] Si alguna música se coló en mi diseño gráfico, fue inconscientemente”.

Victor Moscoso.
(Entrevista realizada por Gary Groth el 30 de julio de 2002).

6.3.2. Martin Sharp

Pasaremos a continuación a analizar la figura del australiano Martin Sharp (1942-2013), un artista clave en la configuración del estilo psicodélico, cuyo legado incluye ilustraciones para revistas, carteles, cómics o cubiertas de discos; entre los cuales destacan el segundo y el tercer álbum de la banda británica Cream, a nuestro parecer dos de los diseños más representativos de la estética underground de la década de los años sesenta.

Considerado como uno de los artistas más influyentes de la corriente pop, cabe señalar que su nombre suele aparecer en un segundo plano, tras sus contemporáneos Andy Warhol o Roy Lichtenstein, lo cual en gran medida podríamos atribuir a los valores antisistema con los que fue definiendo su personalidad artística a lo largo de su carrera.

Debemos tener en consideración que Sharp, simpatizante del movimiento hippie y contrario a la visión tradicionalista del arte, trató siempre de alejarse de tal elitismo museístico y realizar por lo contrario un arte popular; razón por la cual podemos encontrar algunas de sus más interesantes obras en publicaciones efímeras, murales, carteles o discos.

Cabe mencionar igualmente sus trabajos realizados en el ámbito del cine experimental, así como sus composiciones musicales, como lo fue la popular canción "Tales of Brave Ulysses", incluida en el segundo álbum de Cream: *Disraeli Gear*

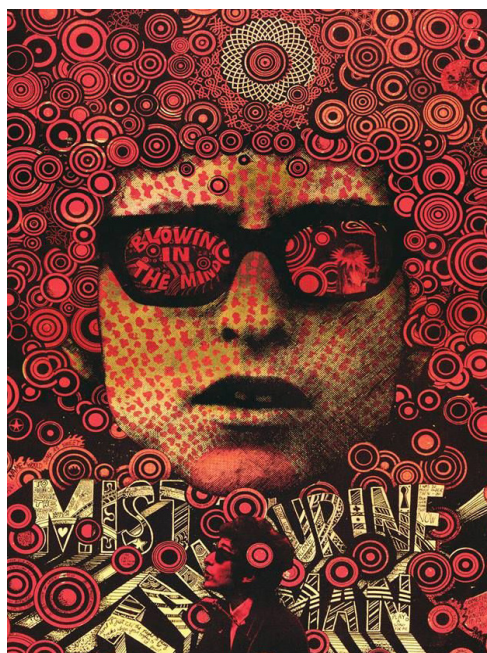


Fig. 202. Ilustración *Blowing in the Mind - Mister Tambourine Man*, realizada por Martin Sharp (Londres, 1967).

(1967), tratándose de una colaboración con el músico Eric Clapton.

Y es que junto a diseñadores como Wes Wilson, Heinz Edelmann o Victor Moscoso, comprobamos como en efecto el artista optó por un arte experimental, el cual queda reflejado en su versatilidad tanto técnica como formal.

Entre sus numerosas facetas, destacó a su vez su colaboración junto a Richard Neville en la polémica revista *Oz* (1963-69), convirtiéndose posteriormente en cofundador de la versión británica titulada *London Oz* (1967-1973).

Una publicación satírica y underground que se convertiría en un símbolo del movimiento *hippie*, y la cual en palabras del propio Sharp “*estaba en contra de la ignorancia, la intolerancia y la corrupción*”.

Para tal revista realizó algunas de sus más emblemáticas ilustraciones, como el emblemático retrato de Bob Dylan que se convirtió en cubierta del número de noviembre de 1967.

No obstante sería también como consecuencia de tales ilustraciones como Martin Sharp y su socio Richard Neville se convirtieron en víctimas de las implacables leyes de censura; causando una gran polémica debido a sus poemas y diseños calificados como obscenos.

Unos problemas judiciales que se convertirían en una de las causas por las cuales Sharp optaría por trasladarse a la capital

británica, cuna de la cultura pop, en la cual el conocido como “*Swinging London*”, concebido a partir de diversos movimientos contra-culturales londinenses, vivía su momento de máximo esplendor.

Martin se alojó en un estudio en Kings Road, Chelsea, donde comenzó a relacionarse con una comunidad bohemia de artistas, entre los cuales se encontraba el fotógrafo de The Beatles: Bob Whitaker, el baterista de The Easybeats: Tony Cahill, la escritora Germaine Greer o el anteriormente citado Eric Clapton.

En tal contexto, la banda Cream le encargó la gráfica de su álbum *Disraeli Gears* en 1967 al cual le seguiría *Wheels of Fire*, un año más tarde, por el que ganó el Premio de Directores de Arte de Nueva York al Mejor Diseño de Álbum en 1969.

Unos trabajos convertidos en un buen ejemplo de la obra de Martin Sharp, aunando diversas de sus características personales como lo fueron la utilización de colores estridentes e incluso fluorescentes, a propósito de los cuales admitiría la influencia del impresionista Vincent van Gogh; o la técnica del collage y su interés por la idea de “apropiación”, con la cual el artista creaba a partir de la combinación de la fotografía y la ilustración, acumulaciones de elementos con los que recrear escenas surrealistas, similares a las que podríamos encontrar en obras de pintores como Max Ernst, Giorgio de Chirico o René Magritte.



“La vida es un experimento total. Nunca se sabe lo que va a pasar y hay que ser capaz de moverse rápido”.

Martin Sharp.
(Entrevista realizada por Joyce Morgan para *The Sydney Morning Herald*, 2 de Junio de 2012).



De arriba a abajo.
Fig. 203. Diseño de Martin Sharp para *Wheels of Fire* de Cream (Atco Records, 1968).
Fig. 204. Diseño de Martin Sharp para *Disraeli Gears* de Cream (Reaction, 1967).

Fue el collage así mismo un elemento propio del movimiento dadaísta convertido en una importante fuente referencial en la obra de Sharp y en el arte *underground*. El cual el ilustrador complementaría con recursos propios del art nouveau o la estampa japonesa, tal y como ocurrió con otros diseñadores involucrados en el llamado arte psicodélico.

“Nunca tuve miedo de cortar las cosas si tenía una buena idea. Para mí valía la pena el precio de un libro por la idea que expresaba, la interconexión de mundos diferentes. Podía poner una figura de Gauguin en un paisaje de Van Gogh y hacer que la composición funcione, y también que diga algo sobre su relación”.

Martin Sharp.

Volviendo al diseño de *Disraeli Gears*, realizado para la banda Cream en 1967; consideramos oportuno un análisis formal del mismo. Encontramos un *collage* psicodélico, en el cual se combina la ilustración con una fotografía tomada por Bob Whitaker, reconocido por su trabajo con la formación musical The Beatles; todo ello estructurado a partir de la ubicación central de la tipografía de la cual surge una ornamentación floral y diversos puntos de fuga a partir de elementos decorativos con los que se expande la imagen a lo largo y ancho del formato.

Una cubierta icónica con la cual Sharp intentó capturar la música de Cream, que él mismo describiría como *“sonido fluorescente cálido”*.

“Conseguí una foto publicitaria y la corté, junto con recortes de varios libros, coloqué las piezas y las puse juntas como un collage en un cuadrado de 12 pulgadas. Hice algunos contornos de dibujo, y luego pinté todo con tintas fluorescentes y pinturas de la época. Realmente quería capturar ese sonido cálido y eléctrico de su música en los colores y la expresión de la portada”.

(Hjort, 2007).

A *Disraeli Gears* le siguió la cubierta del álbum *Wheels of Fire* en 1968, también perteneciente a la banda Cream. Para la cual el artista optaría por la bicromía formada por el blanco y el negro, y orgánicos juegos tipográficos camuflados en una ilustración cercana a la abstracción; en la que conjugar también elementos propios de la técnica del *comix underground* desarrollada por artistas como Robert Crumb.

En definitiva podemos definir el trabajo de Martin Sharp como una obra intensa, tanto formal como moralmente, que resultó convertirse en una representación gráfica de una época, en la cual las ansias de libertad y el compromiso social, encontraron su vía de expresión en la conjunción creada por la música y el arte.

6.3.3. Alton Kelly

Consideramos oportuno hacer referencia a continuación al artista estadounidense Alton Kelley, nacido en Maine en 1940, y el cual se trasladó a San Francisco en 1964; donde desarrollaría la mayor parte de su obra, convirtiéndose en uno de los artistas clave del movimiento psicodélico desde finales de los años sesenta.

A su llegada a San Francisco se instaló en Haight-Ashbury; un vecindario que atrajo a los primeros hippies, así como a artistas y músicos como por ejemplo la banda de folk-rock The Charlatans, con quien Alton Kelley pronto forjaría una duradera amistad.

Tras viajar a Nevada, donde todos ellos alquilaron un saloon en un pueblo inhabitado, Kelly regresó a San Francisco, donde fundó una de las primeras cooperativas hippies, bajo el nombre de Family Dog.

Family Dog serviría como punto de encuentro de un grupo de artistas, músicos y poetas con inquietudes y valores comunes, concienciados con temas como la política, el feminismo, la ecología y la problemática que supuso la guerra de Vietnam. Entre tales creativos se encontraban Chet Helms, Harmon Ellen, Jack Towle o Luria Castell, así como Victor Moscoso, Wes Wilson, Randy Tuten, Rick Griffin y el propio Alton Kelley, quienes posteriormente serían conocidos como The Great Five.

El colectivo fue a su vez pionero en la organización de conciertos de música psico-

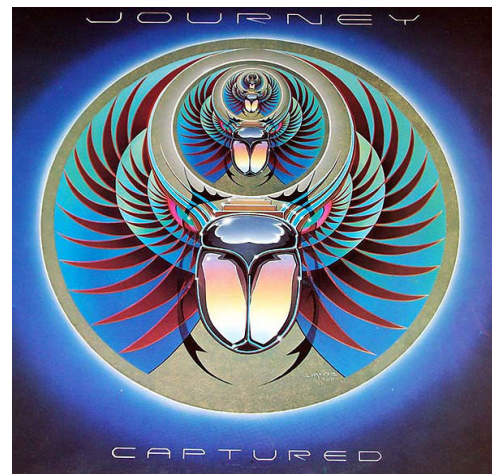


Fig. 205. Diseño de Alton Kelly para *Captured* de Journey (Columbia Records, 1981).

délica en la ciudad de San Francisco, celebrándose éstos en Longshoremen's Hall y más tarde en el Avalon Ballroom; unos eventos que el promotor Bill Graham se encargaría de profesionalizar y organizar en el Fillmore Auditorium.

Fue en tal contexto donde Alton Kelly comenzó a interesarse por la ilustración; convirtiéndose en el encargado de poner imagen a tal género musical, diseñando una impactante cartelera al más puro estilo psicodélico, que pronto comenzaría a invadir las paredes de San Francisco, siendo éstos arrancados de inmediato debido a sus poderosas ilustraciones y sus atractivos colores y tipografía; por lo que finalmente se tomó la decisión de regalar copias de los mismos a los asistentes a la salida de los conciertos.

Durante su época como promotor de conciertos y diseñador de cartelera, merchandising y flyers, Kelley conoció a Stanley Mouse en 1965, con quien formó Mouse Studios; convirtiéndose ambos en un influyente e inseparable dúo creativo que desarrollaron más de 150 carteles para conciertos en el Avalon Ballroom y el Fillmore, así como numerosas cubiertas de álbumes musicales que desarrollaron por medio de la ilustración; trabajando para bandas como Butterfield Blues Band, Quicksilver Messenger Service, Dead, Big Brother y The Holding Company, Country Joe and the Fish y músicos como Jimi Hendrix o Bo Diddley; convirtiéndose en iconos de la gráfica del rock psicodélico.

Así mismo, cabe señalar que ambos fueron progresando notablemente en sus ilustraciones y procesos creativos, enriqueciendo su cultura visual por medio de visitas a museos y bibliotecas públicas, en busca de libros y referentes pertenecientes a una gran diversidad de corrientes artísticas.

Una inspiración que iría desde la publicidad basura hasta el art déco, pasando por los nativos americanos, los ídolos de Hollywood, envoltorios de caramelos o la temática extraterrestre; incluyéndose algunos de ellos de forma directa en las ilustraciones del tándem Kelly-Mouse, como el caso del popular póster realizado para un concierto de Grateful Dead en el Avalon Ballroom en 1966, el cual fue inspirado por *El Rubaiyat* de Omar Khayyam, un grabado del siglo XIX.

Por otra parte, tal y como podemos comprobar en gran parte de sus diseños, Mouse Studios tomaron recursos de artistas como Alphonse Mucha, Alfred Roller o Aubrey Beardsley.

“Kelley trabajaba en el lado izquierdo de la mesa de dibujo y Mouse en el derecho” [...] “el resultado fue un póster por semana”.

Paul Grushkin.
(*El arte del rock: carteles de Presley al Punk*, 1987).

Versionando las tipografías modernistas que servirían como punto de partida en aquella gráfica contracultural con la que crear cubiertas de discos y cartelera que resultaran ilegibles y transportaran al espectador a aquel estado de confusión tan propio del movimiento psicodélico.

Supuso pues Mouse Studios una transformación en el arte publicitario, construyendo las bases propias de aquella gráfica psicodélica que se convertiría en uno de los movimientos artísticos más importantes de la segunda mitad del siglo XX, cuya influencia ha perdurado hasta nuestros días.

Y es que juntos crearon el emblemático esqueleto adornado con rosas que se convirtió en la imagen representativa de la banda Grateful Dead. Una imagen que comenzó formando parte de un cartel diseñado para un concierto en el Avalon Ballroom, pero que mantuvo se re-utilizó en *merchandising* y álbumes como el homónimo *Grateful Dead* o *Vintage Dead*, datados de 1971 y 1970 respectivamente.

Para la misma banda realizaron también la ilustración de *From the Mars Hotel*, publicado en 1974, y el cual presenta una escena surrealista que sería tan solo el inicio de aquella imaginaria con un sugerente misticismo que parece transportarnos a otro planeta y que definiría gran parte de la obra del dúo artístico.

Otros de los recursos habituales en la gráfica de Grateful Dead serían las alas y la utilización de simbología como los corazones o las anteriormente citadas serpientes y piramides propias de la tradición egipcia; y las cuales ubicadas en el centro de la composición lograron transmitir aquellas ideas de endiosamiento y poder sobrenatural.



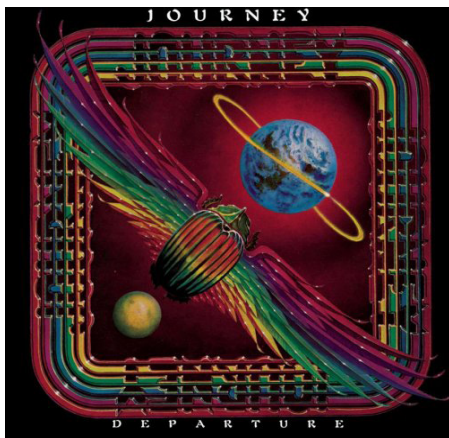
Fig. 206. Póster de Alton Kelly y Stanley Mouse para Grateful Dead en Avalon Ballroom (San Francisco, 1966).

**“Si no podías leer el cartel,
no deberías ir al concierto”.**

Paul Grushkin.
(*El arte del rock: carteles de Presley al Punk*, 1987).



Fig. 207. Póster de Alton Kelly y Stanley Mouse para Grateful Dead en Avalon Ballroom (San Francisco, 1966).



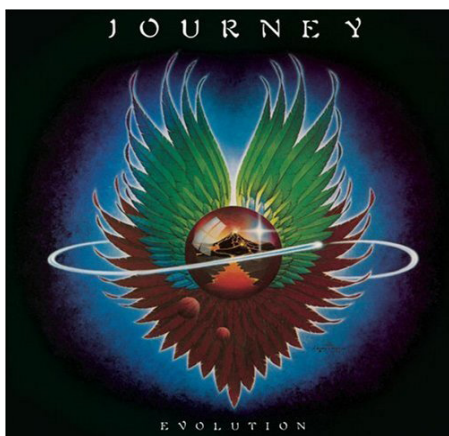
"Hay una palabra para definir la contribución vitalicia de Alton Kelley, y esa es "icónica" [...] "Las ilustraciones, los diseños, los carteles, las portadas de los álbumes y los logos de giras de Kelley establecen un estándar de creatividad que ha seguido siendo tan influyente como la gran escena de rock de San Francisco de los años 60, 70 y 80".

Dell Furano, director de Signatures Network.



"El Sr. Kelley era una de las 10 personas en San Francisco que estaban a punto de marcar el comienzo de los tiempos de los hippies" [...] "No estaba malhumorado y borracho como los Beats. Parecía un tipo inocente y feliz".

Paul Grushkin.
(El arte del rock: carteles de Presley al Punk, 1987).



De arriba a abajo.
Fig. 208. Diseño de Alton Kelly para *Departure* de Journey (Columbia Records, 1980).
Fig. 209. Diseño de Alton Kelly para *Escape* de Journey (Columbia Records, 1981).
Fig. 210. Diseño de Alton Kelly para *Evolution* de Journey (Columbia Records, 1979).

Una ilustración con una figuración más tradicional y cercana al popular *comix underground* de finales de la década de los sesenta sería la protagonista del álbum *Terrapin Station* (1977) de nuevo perteneciente a la banda Grateful Dead; y el cual nos sirve como ejemplo de la heterogeneidad estilística de Mouse Studio.

Otra de las bandas con las cuales Alton Kelley y su compañero Stanley Mouse trabajaron en numerosas ocasiones fue Journey, para la cual de nuevo crearían una iconografía específica, basada esta vez en la figura de un escarabajo volador presente en algunos de sus más significativos álbumes como lo fueron *Departure*, datado de 1980, *Captured* de 1981 o *Escape*, publicado en el mismo año.

Dinámicas ilustraciones todas ellas en dramáticos tonos en los que predominan los azules, negros y rojos en diferentes intensidades; presentando escenarios espaciales con elementos como la luna, los planetas, los meteoritos o el fuego; tal y como sucede también en el álbum *Evolution*, producido por Journey en 1979.

Por otra parte, cabe destacar la ilustración del caballo utilizada como símbolo en la imaginería de banda The Steve Miller Band, para la cual diseñarían diversas cubiertas como *Book of Dreams* o *Greatest Hits: 1974-78*, de 1977 y 1978 respectivamente.

De nuevo comprobamos cómo fue habitual el hecho de recurrir a un elemento que sirviera de simbología diferencial de cada

“Stanley y yo no teníamos idea de lo que estábamos haciendo, pero seguimos adelante y miramos cosas de los indios americanos, cosas chinas, art nouveau, art déco, modernismo, Bauhaus, lo que fuera”.

Alton Kelley.

(Entrevista realizada por Joel Selvin para *The San Francisco Chronicle*, en 2007).

banda; un ejercicio casi de branding por el que apostaron el dúo de diseñadores.

Continuando con el análisis de la plástica de Alton Kelly, consideramos oportuno hacer mención a continuación de una serie de discos ilustrados que nos servirán de ejemplo para tratar los aspectos más significativos y habituales en la gráfica del diseñador.

Tal y como hemos comentado con anterioridad la representación de animales, resultó tratarse de un recurso habitual; tal es el caso del álbum *Cats under the stars* (1978) de Jerry García Band o *Tiger Rose* de Robert Hunter, quien también trabajaría para Grateful Dead.

En ambos casos podemos observar la representación literal del título; recurriendo a un gato en el caso de *Cats under the stars*, y representando un tigre dentro de una rosa en el caso de *Tiger Rose*. Y es que la rosa, como bien comprobamos a través de la iconografía de Grateful Dead, resultó ser un elemento repetido en los diseños de Mouse Studio, quienes reiterarían igualmente la clásica ilustración del esqueleto bailarín de Grateful Dead, en el álbum *Rhythm devils play river music* de la película estrenada en 1980: *The Apocalypse Now*.

Encontramos de nuevo alas en el diseño del disco *Live at The Matrix* de The Doors (1967), en el cual observamos una fotografía de un escultura clásica adornada con un marco y un uso tipográfico al más puro estilo art nouveau.

Una tipografía bien diferente a la utilizada en el álbum *Powerglide*, publicado por New Riders of the *Purple Sage* en 1972 o *Ace* de Bob Weir, donde de nuevo se recurre a una ilustración literal del título del disco, esta vez con una estética pin-up propia de la década de los años cincuenta.

Fueron pues los diseños de Alton Kelley, a quien habitualmente acompañó Stanley Mouse, un ejemplo de versatilidad en el que se combinaron diferentes temáticas, colores, tipografías generalmente manuales y composiciones logrando una estética rotunda y juvenil que encajaba a la perfección con los valores y la identidad del movimiento *hippie*.

"Kelley tenía la capacidad única de traducir la música en estas increíbles imágenes que capturaron el espíritu de quiénes éramos y de lo qué se trataba la música" [...] "Era un alquimista visual: calaveras y rosas, esqueletos en pleno vuelo, alfabetos crípticos, nada era demasiado extraño para que su imaginación lo conjurara".

Mickey Hart, Grateful Dead.



De arriba a abajo.

Fig. 211. Diseño de Alton Kelly para *From the Mars Hotel* de Grateful Dead (Grateful Dead Records, 1974).

Fig. 212. Diseño de Alton Kelly para *Greatest Hits 1974-78* de Steve Miller Band (Capitol Records, 1978).

7. Ilustración contemporánea a través de la música *indie*



7.1. Música *indie*

Como tercer punto temporal de inflexión relativo a la gráfica aplicada a las cubiertas de discos, hemos podido identificar el desarrollo estético de la música contemporánea independiente.

Una etiqueta de origen anglosajón, el *indie*, que aúna diversos géneros musicales, desde el indie pop pasando por el *indie rock*, el *indie folk*, el *no-wave* o el *dream pop*, entre otros. Tratándose igualmente de una de las categorías musicales más complejas de abordar y definir, ante una disparidad de opiniones divididas entre las que consideran el indie como tipología musical con cualidades comunes en sus diversos subgéneros⁴⁴; y las que por el contrario lo atribuyen meramente a una actitud o metodología a través de la cual desarrollar propuestas musicales heterogéneas.

En ambas acepciones, cabe destacar el papel que juegan las compañías discográficas, las cuales se alejan de la industria musical mainstream, desarrollándose por el contrario a través de procesos caseros o sellos independientes.

44 Allan F. Moore afirma que la música independiente mantiene muchas de las cualidades apreciables en otros subgéneros, como el tipo de plantilla utilizado, la forma de las composiciones o las temáticas de sus letras. Sin embargo, presenta algunos rasgos diferenciadores. En primer lugar, su carácter introspectivo y la falta de proyección vocal de sus cantantes. A nivel de producción, la voz se mueve en el mismo plano que el resto de los instrumentos, incluso por debajo de estos. Su música se caracteriza por un cierto estatismo y se apoya sobre densos acordes de guitarra que pueden prolongarse a lo largo de la composición. Aparentemente, conseguir una melodía pegadiza no aparece entre sus prioridades. (Shuker, 1998, p.171).

Unos sellos que, en la década de los años cincuenta, comenzarían apostando por músicos desconocidos de la escena del *jazz* y el *rhythm and blues*, como fue el caso de la discográfica Atlantic Records. Y que pasarían a vincularse con el género punk desde finales de los años setenta, el noise y el shoegaze a largo de la década de 1980, y la generalización indiscriminada originada en los años noventa; en la que incluir a bandas libres del encasillamiento en géneros musicales, definidas por la auto-producción o los sellos independientes y la distribución por medios propios, sin contar con el respaldo otorgado por la industria musical de masas.

Sin embargo son numerosas las formaciones musicales que actualmente terminan siendo captadas por poderosas discográficas comerciales, lo cual nos lleva a cuestionar el grado de independencia y la libertad creativa a la que se había relacionado el término indie.

Tal y como plantea Fernando Barrera Ramírez en su artículo *“Un ejemplo de oxímoron en música: el indie en España, una escena comercial”*, nos preguntamos *“¿en qué medida el indie sigue siendo independiente?”*.⁴⁵

Estudiando de forma paralela las propuestas artísticas asociadas al *indie*, comprobamos cómo al igual que ocurre en términos musicales; el arte cuenta aquí con una independencia casi total, tal y como ocurrió en el desarrollo de los primeros álbumes ilustrados, a los que nos referíamos en apartados anteriores.

45 (Barrera-Ramírez, 2017, p.169)

En la música independiente cuenta la gráfica con una libertad mayor si cabe, ya que se vincula ésta a la idea de DIY (*Do it yourself*), dando cabida a propuestas que van desde el dibujo naive, hasta pinturas de artistas minoritarios o la técnica del collage y el fotomontage analógico, propio de la gráfica de los fanzines; y realizados ocasionalmente por los propios músicos, enfatizando así la libertad otorgada por la autoproducción de sus propuestas.

La simbiosis de los roles musicales y artísticos, quedan igualmente representados en la autogestión de los procesos de producción, promoción y *marketing*.

Y es que el abaratamiento derivado de los programas de grabación digitales y la creciente popularidad de plataformas online, tales como Myspace, Soundcloud, Bandcamp o Youtube; han posibilitado en los últimos años una democratización de la cultura, en la que en suma resulta posible eliminar el papel intermediario de las discográficas convencionales, reducir la distancia entre el músico y el consumidor, y contar con una mayor libertad para su desarrollo e impactante alcance a escala global.

Aumentan los ejemplos de bandas que se auto-producen de forma casera, dándose a conocer en la red y desarrollando su propia estética sin la necesidad de contar obligatoriamente con agencias o diseñadores gráficos empleados en discográficas.

Son igualmente numerosos los ejemplos de músicos que recurren a artistas amateurs o profesionales de su ámbito cercano, así como los que optan por ponerse en contacto con ilustradores gracias a las posibilidades de comunicación global que ofrece internet.

De este modo, supone el indie, una auténtica revolución, tanto en la producción como en la difusión musical; un contexto innovador que se ha visto reflejado también en el desarrollo de la ilustración aplicada al formato musical, tal y como iremos estudiando a través de ejemplos concretos a lo largo de los siguientes puntos de nuestra investigación; en la cual presentaremos un amplio estudio de campo y recopilación de cubiertas de discos ilustradas que nos permitirán extraer conclusiones y otorgar visibilidad a artistas independientes pertenecientes a tales corrientes alternativas.

Consideramos oportuno, comenzar pues tal búsqueda de la gráfica indie, planteamos cuestiones relativas al origen estético de la misma; el cual, además de tomar recursos de la anterior tradición gráfica referente al ámbito discográfico; cuenta a su vez con una estética que bien nos evoca al arte punk y a los libres procesos creativos abanderados por la idea de “hazlo tú mismo”.

GAY POWER!

BLOW

YOURSELF!

ALRIGHT!

NEEDS
GAY POWER



7.2. El punk y la ética DIY

Con el objeto de entender las bases de la ética *Do It Yourself* (DIY) a la que nos referíamos en el apartado anterior, y la cual marcó las pautas visuales de las cubiertas de discos adscritas al género punk; cabría hacer referencia a los ideales principales a partir de los cuales se fue configurando tal movimiento musical, cultural y social.

Una corriente surgida a finales de la década de 1970 y ampliamente desarrollada en los años ochenta, que se construyó a partir de una actitud anticonsumista, en la que apostar por la autosuficiencia del individuo y su capacidad de abastecimiento y desarrollo, tanto en el plano cultural como en el moral, desvinculándose así de las normas previamente establecidas por la industria.

Spiral Scratch, el primer EP de la banda Buzzcocks, se trata de una de las primeras muestras musicales definidas bajo el calificativo de Do it yourself; así como un disco con el que comenzar a intuir el constructivismo pop que posteriormente inventaría la banda, a partir de la fusión de ideas dadaístas y características de la cultura punk.

Una grabación producida en 1977 por la banda de Manchester en su propio sello New Hormones, que sería tan solo una muestra de numerosas discográficas independientes que han ido surgiendo a lo largo de los años, como Rough Trade o Factory; en las cuales con el paso del tiempo se iría gestando gran parte de la música independiente, con bandas como Joy Division, The Smiths, New Order, The Strokes o The Libertines.

“Existía en Factory un idealismo y altruismo que lo colocaba en una cápsula especial entre el negocio y el arte [...] En Factory, nunca existió la idea de intentar vender algo”⁴⁶

46 (Saville, 2008, p.7)

Retomando los valores de la ideología punk, cabe señalar que ésta apostaba por la acción en contraposición a la pasividad propia de la conformista y alienada sociedad de consumo; unas ideas que bien podríamos relacionar con el movimiento situacionista, surgido en el año 1957 como consecuencia de la fusión de diversas vanguardias artísticas que proponían el retorno a la acción y la creación de situaciones, tratando de hacer resurgir los ideales políticos planteados por el surrealismo y el pensamiento marxista de Rosa Luxemburgo, György Lukács o Anton Pannekoek.

Acciones individuales utilizadas tanto como respuesta activista en el terreno político, como herramienta de expresión en el ámbito musical y artístico.

Tal y como expone Juan Ignacio Gallego Pérez en su artículo “Do it yourself”. Cultura y tecnología publicado en la revista *ICONO 14*.⁴⁷

“El DIY implica tres estadios en el concepto de hazlo tu mismo: uno ideológico / político, marcado por una rebelión contra el orden jerárquico establecido, otro industrial, que busca nuevas formas de producción fuera de la cultura de masas, creando redes autónomas de producción y distribución, y otro estético, en la búsqueda del sonido que me interesa como individuo y como grupo subcultural” .

47 (Gallego, 2009, p.278)



De arriba a abajo.
 Fig. 215. Punks de Richmond.
 Fotografía de Cindy Hicks (1983).
 Fig. 216. Escena punk de California.
 Fotografía de Edward Colver (1980's)
 Fig. 217. Punks en The Roxy Club de Londres.
 Fotografía de Derek Ridgers (1977).

Y es que el “házlo tu mismo” se vio materializado a través de la creación de pequeños sellos y radios alternativas, festivales y fanzines que irían reinventándose y dando un giro a los métodos tradicionales de producción, promoción e incluso expresión.

Fue así como surgirían también los basement shows; eventos organizados en sótanos y garajes, que sirvieron como campo de cultivo para el desarrollo de la música *underground* y el *grunge*.

Entre los sellos discográficos independientes más representativos de tal periodo, surgidos a partir de la filosofía DIY, cabría destacar en Reino Unido a Postcard y Sarah Records, y en Estados Unidos a K Records o Kill Rock Stars; tratándose éste último del principal exponente de la escena Riot Grrrl.

Adentrándonos a continuación en el terreno de la ilustración, cabe señalar que se trató precisamente el movimiento feminista Riot Grrrl, de uno de los principales precursores del desarrollo de la gráfica punk.

Y es que al igual que los fanzines *Ripped & Torn* (1976), *Panache* (1976), *Sniffin' Glue* (1976) o *Chainsaw* (1977) definirían tanto la estética como los ideales de la escena punk en Reino Unido, mediante la publicación de reseñas, promoción de conciertos, entrevistas a grupos, etc; formaciones musicales y artistas femeninas pertenecientes al Riot Grrrl utilizaron además el fanzine como formato para otorgar visibilidad a

“Al definirse a sí mismos contra una sociedad basada en el consumo, privilegian la ética del DIY, házlo tú mismo: haz tu propia cultura y deja de consumir lo que está hecho para ti”.

Stephen Ducombe.
(Ducombe, 2008, p.2).

“Los duros sonidos callejeros y años más tarde también el punk provocaron algunos cambios notables en el paisaje visual. Junto a este nuevo sonido, enérgico, urbano y realista, llegó un enfoque puro y duro del diseño”.

Lawrence Zeegen.
(Gili, 2007, p.12).

la música y el arte creado por mujeres, así como herramienta de divulgación de ideas feministas y propaganda política contraria al tradicional sistema machista y heteropatriarcal.

Se trataban pues los fanzines, de publicaciones caseras realizadas con medios y materiales básicos como papeles A4, rotuladores y fotocopias que se cortaban, grapaban y pegaban, combinando ilustraciones y fotografías con textos manuscritos o escritos a máquina; un nuevo formato que serviría para la expresión de los valores del “hazlo tú mismo”, otorgando un control total en la publicación, y en la música y arte en ella recopilados; así como posibilitando la desvinculación de la industria discográfica y los medios culturales convencionales.

Es por ello por lo que destacamos el fanzine no únicamente como otro ejemplo más de unión entre la ilustración y la música, sino en suma como un medio cuyos valores y repercusión resultaron primordiales en el desarrollo de la gráfica aplicada a los discos de punk y *rock and roll*, así como a los posteriores sub-géneros surgidos a partir de la música independiente. Tal y como iremos comprobando a continuación a través de cubiertas de discos ilustradas; el collage se trató de una de las principales técnicas empleadas, la cual ha continuado desarrollándose por vías estilísticas diversas hasta los discos indie actuales.

Una técnica basada entonces en la espontaneidad y la liberación artísticas; y materializada por medio de fotomontajes, dibujos recortados y variedad tipográfica con influencias dadá; cuyos ejemplos más representativos los podríamos encontrar en bandas como Sex Pistols, quienes evidenciaron tal estética en álbumes como *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols* (1977), *God Save the Queen* (1977), *Anarchy in the UK: Live at the 76 Club* (1985), *The Original Pistols Live* (1985) o *Better Live Than Dead* (1988).

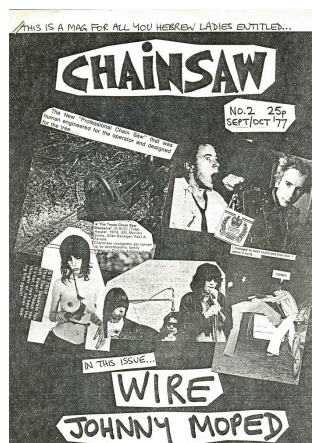
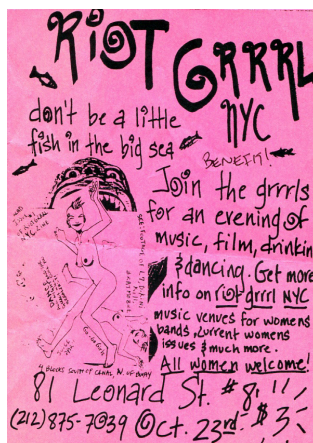
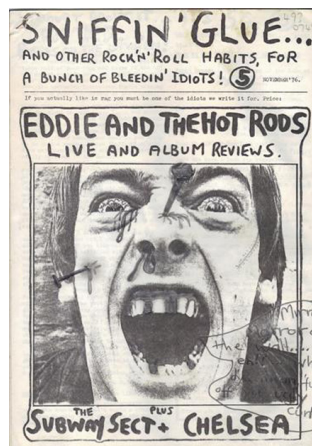
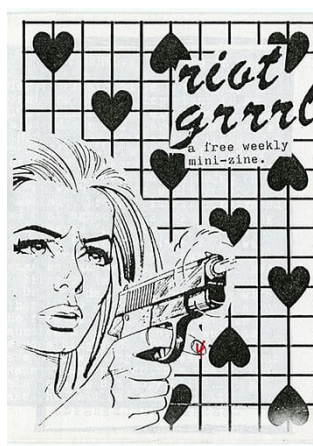
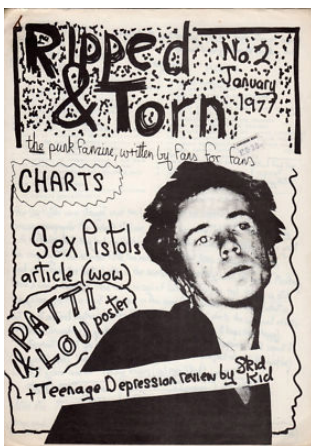
También The adicts combinaron ilustración y fotomontajes en todos sus álbumes, entre los que podemos destacar *Songs of Praise* (1981), *Sound of Music* (1982), *Fifth Overture* (1986) o *Live and Loud* (1987).

Formaciones femeninas del anteriormente citado Riot Grrrl, optaron igualmente por la ilustración; tal y como podemos comprobar a través de los discos *Revolution Girl Style Now!* (1991) y *The Singles* (1998), de la emblemática banda Bikini Kill.

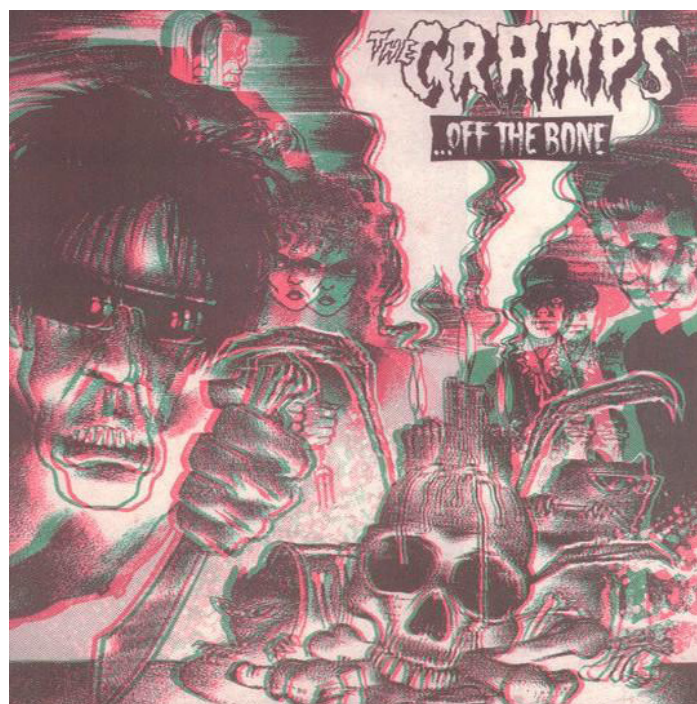
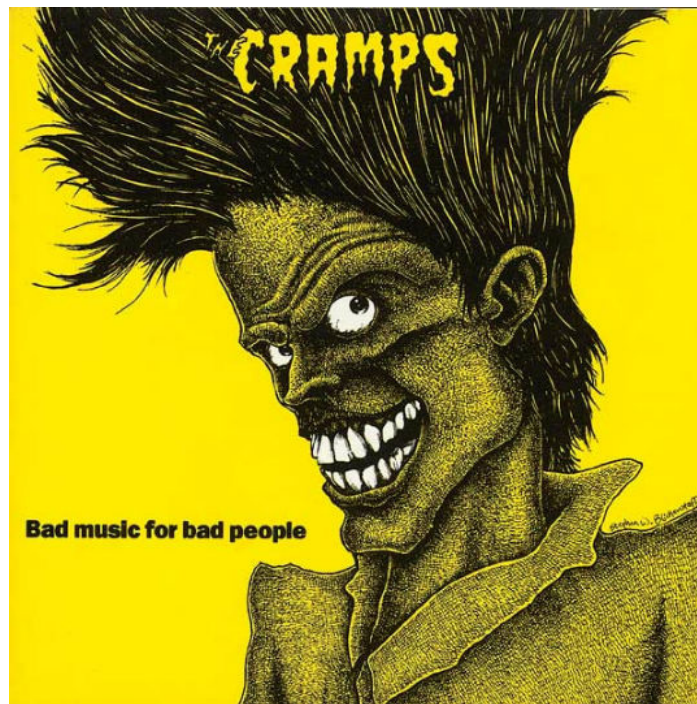
“La ilustración es intrínseca al rock&roll. Forma parte de unas señas de identidad, conforma la estética del espíritu juvenil, pero no solamente los discos, están también los posters, tickets, fanzines, tattoos, la indumentaria y complementos (pins, parches), toda esa parte que queda como fetiche.”

Mik Baro.

(Entrevista realizada por Claudia Torán el 17 de abril de 2018).



- De arriba a abajo.
- Fig. 218. Póster de Bikini Kill (años noventa).
 - Fig. 219. Riot Grrrl Fanzine (Nueva York, años ochenta).
 - Fig. 220. Fanzine Sniffin' Glue #8, creado por Mark Perry (1977).
 - Fig. 221. Fanzine Ripped & Torn #2 (1977).
 - Fig. 222. Fanzine Riot Grrrl #1 (1991).
 - Fig. 223. Fanzine Sniffin' Glue #5 (años setenta).
 - Fig. 224. Fanzine Sniffin' Glue #8, creado por Mark Perry (1977).
 - Fig. 225. Póster para un evento Riot Grrrl en Nueva York (1991).
 - Fig. 226. Fanzine Chainsaw #2 (1977).



De arriba a abajo.
Fig. 227. Diseño de Stephen Blickenstaff para *Bad Music for Bad People* de The Cramps (I.R.S. Records, 1984).
Fig. 228. *...Off The Bone* de The Cramps (Illegal Records, 1983).

La banda estadounidense Dead Kennedys, se trataría de otro claro ejemplo de música punk ilustrada, como bien podemos observar en sus discos *In God We Trust, Inc.* (1981) o *Bedtime for Democracy* (1986). Como también serían The Ramones, produciendo álbumes como *Road to Ruin* (1978), con una ilustración realizada por Gus Macdonald, *Acid Eaters* (1994) del artista Mique Willmott o *¡Adiós amigos!* (1995) en el cual encontramos una versión de una pintura de Marcos Kostabi, llamada *Enasaurs*.

Igualmente innovador resultaría el disco *..Off the Bone*, publicado por The Cramps en 1983, y cuya cubierta fue acompañada por unas gafas 3D rojas y azules con las que el espectador podía observar el efecto tridimensional de la ilustración.

Un año más tarde lanzarían el LP *Bad Music for Bad People*, con un impactante retrato sobre fondo amarillo, realizado por el dibujante Steve Blickenstaff, declarado fan del grupo musical.

Comprobamos cómo en efecto se convirtió la música punk en un movimiento cultural propio, tal y como había ocurrido con la psicodelia en la década de 1960 y 1970. Una corriente artística e ideológico que generó además un mayor acercamiento entre las bandas y los consumidores.

Si bien es cierto que la relación entre músicos y fans o artistas plásticos estuvo presente ya desde el jazz de los años cincuenta, fue en el contexto punk donde se romperían por completo las barreras, debido a la autogestión con la que se desarrollaron las formaciones musicales y a la creación de guetos, desarrollados en sótanos, bares o clubs, en los que éstos se relacionaban con otros creativos o personas próximas a sus ideales. Jóvenes punk, músicos y fanáticos del movimiento cultural que por el mero hecho de identificarse con tal etiqueta, y sin contar necesariamente con experiencia o nociones artísticas previas, pudieron formar parte de tal desarrollo estético a través de los liberadores valores que defendía la ética DIY, dando lugar a una mayor democratización del arte discográfico.

“Siempre les daba dibujos en cada concierto” [...] “Cuando les di la ilustración que utilizaron para la portada de Bad Music, ya estaban familiarizados conmigo. Me conocían por mi nombre y hablábamos en todos los conciertos. Y lo bueno del 9:30 Club fue que uno podía simplemente bajar las escaleras, llamar a la puerta, y casi siempre o bien el grupo te abriría la puerta, o bien alguien que trabajara para el grupo - como gente que viajara con ellos, ya sabes. Yo les decía, “Hola, tengo unos dibujos para la banda”. No creo que ninguna vez me rechazaran. Siempre llegué a la banda, y las bandas siempre estaban ansiosas por ver lo que sus fans les regalaban”.

Steve Blickenstaff.

(Entrevista realizada por Jeff Krulik, publicada en www.thevinyldistrict.com el 21 de agosto de 2017).

Llegados a este punto en relación a la ilustración aplicada a los discos punk, resulta imposible no hacer mención de la banda californiana Black Flag; quienes además de basar su gráfica en la ilustración a lo largo de toda su carrera discográfica, recurrieron siempre al artista norteamericano Raymond Pettibon.

Nervous Breakdown (1979), *Jealous Again* (1980), *Six Pack* (1981), *My War* (1984), *Family Man* (1984), *Slip it in* (1984), *In my head* (1985) o *Loose Nut* (1985), son algunos de los discos ilustrados por Pettibon; quien inició su carrera artística a finales de la década de 1970, diseñando álbumes, carteles y flyers para bandas punk de Los Ángeles, entre las cuales también se encontró Minutemen, y sus álbumes *Paranoid Time* y *Buzz or Howl Under the Influence of Heat*, de 1980 y 1983 respectivamente.

Cabe igualmente destacar que la relación de Raymond Pettibon con ambas bandas fue muy cercana; ya que además de ser el hermano de Greg Ginn, guitarrista, compositor y cantante de Black Flag; Pettibon mantiene una relación profesional y de amistad muy próxima con Mike Watt, bajista, compositor y fundador de Minutemen, Dos y Firehose; así como componente de la banda de Iggy Pop desde 2003.

Un ilustrador, creador a su vez del legendario diseño para el disco *Goo* de Sonic Youth (1990), con una técnica reducida generalmente al uso de la tinta, la pintura acrílica y el gouache a base de tonos saturados; que se ha convertido en uno de

“Estas bandas independientes tuvieron que ser ingeniosas. Habían construido su propia infraestructura de clubes independientes, promotores, fanzines y DJs.”

Steve Albini, 2014.

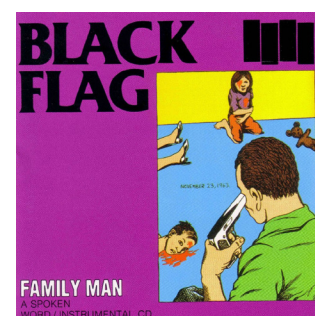
los mayores exponentes gráficos del costumbrismo propio de la Costa Oeste americana, con un estilo cercano al pop, que desde la década de los años ochenta se ha convertido en una influencia clave para gran parte de la gráfica indie posterior.

Volviendo a la ilustración aplicada a discos del género punk, cabe señalar también a *The Gun Club*, que en 1985 optó por un sencillo dibujo lineal a plumilla sobre fondo monocromo para la cubierta de su disco *Two Sides of the Beast*, trabajando dos años más tarde con el pintor danés Claus Castenskiold, quien sería el encargado de diseñar la cubierta para el álbum *Mother Juno* en 1987.

Claus Castenskiold, resulta igualmente conocido por tratarse del artista encargado de ilustrar gran parte de la discografía de la banda post-punk inglesa The Fall. Para quienes diseñaría *Perverted By Language* (1983) producido por Rough Trade Records; así como *The Wonderful And Frightening World Of...* (1984), *C.R.E.E.P.* (1984), *Oh! Brother* (1984) y *This Nation's Saving Grace* (1985), todos ellos con evidentes influencias expresionistas, y pertenecientes a la discográfica independiente Beggars Banquet Records, uno de los sellos pioneros en el concepto de "hazlo tú mismo".

Numerosas bandas y numerosas formas de hacer arte, que quedarían conjugadas bajo los esquemas comunes de la filosofía DIY, obteniendo como resultado una rica imaginaria, fruto de una diversidad tanto estilística como técnica, que además de

ampliar la gráfica aplicada al disco, aumentó la libertad de sus procesos artísticos, dando cabida a la creatividad amateur y a la autogestión total del producto musical; generando a su vez un gran impacto en la estética de la música independiente posterior.



De arriba a abajo.

Fig. 229. Diseño de Raymond Pettibon para *Jealous Again* de Black Flag de Black Flag (SST Records, 180).

Fig. 230. Diseño de Raymond Pettibon para *Nervous Breakdown* de Black Flag (SST Records, 1979).

Fig. 231. Diseño de Raymond Pettibon para *Family Man* de Black Flag (SST Records,

7.2.1. Barney Bubbles: experimentación y *marketing* posmoderno

A pesar de que resulta complejo determinar un momento histórico, disco o diseño determinado que marcará el inicio de la nueva gráfica independiente; comprobamos como en efecto desde finales de la década de 1970, se fueron rompiendo los cánones que definieron la estética musical anterior, abriendo paso a nuevas propuestas surgidas a partir de géneros musicales como el punk, el *new wave* o el *indie*, y el trabajo que artistas como Barney Bubbles comenzarían a desarrollar en sellos independientes.

Debido a su versatilidad, su amplio legado y sobre todo a la modernidad y originalidad con la que desarrolló sus propuestas, consideramos imprescindible el estudio de la obra de Bubbles; la cual, tal y como iremos comprobando a lo largo del presente apartado, ofrecerá numerosas pistas definitorias de la ilustración aplicada a la actual música independiente.

Tal y como había ocurrido con Alex Steinweiss y Reid Miles en el jazz o Victor Moscoso y Martin Sharp en la música psicodélica; Barney Bubbles se trató de un influyente diseñador indie, definido acertadamente por The New York Times como *"un héroe para los jóvenes diseñadores"* (Alice Rawsthorn, *The New York Times*. 6 de Enero, 2009).

Y es que, pese a su misterioso afán por mantenerse en el anonimato y alejarse de la industria del diseño gráfico, Bubbles logró abrirse paso y ampliar las fronteras del arte aplicado al disco, en el cual tras la transgresora gráfica psicodélica parecía que todo estaba inventado.

Barney Bubbles, quien además de al diseño se dedicó a la pintura, la fotografía, la escenografía, la dirección de arte, el branding y la dirección de video; entendió el limitado formato del LP como un amplio medio para la creación artística lleno de posibilidades relativas a la ilustración, la fotografía o la tipografía, tal y como demostró en sus cientos de diseños para bandas como Elvis Costello y the Attractions, Ian Dury y los Blockheads, Nick Lowe, Billy Bragg, Depeche Mode, The Damned o Hawkwind, entre otros.

"Compré discos únicamente por las portadas (porque, a pesar de todos sus intentos por permanecer encubierto, estaba claro cuáles eran de Bubble) y algunos siguen sin estrenar (en particular, 29 años después del lanzamiento)".

Peter Saville.
(Gorman, 2008, p.5).

A pesar de que Bubbles ya había realizado algunos trabajos para bandas como The Rolling Stones o Pink Floyd; encontramos los orígenes de su carrera específicamente enfocada a la industria musical, a comienzos de 1969; año en el que creó su propio estudio Teenburger en el número 307 de Portobello Road en el barrio londinense de Notting Hill.

Fue en Teenburger donde realizaría sus primeras cubiertas de discos para bandas inglesas como Quintessence o Brinsley Schwarz.

A finales de la década de los años setenta, y ante la oferta de su amigo Jake Riviera, Bubbles comenzó a trabajar en Stiff; un sello independiente por el que pasarían músicos como Elvis Costello, Ian Dury, The Damned o Wreckless Eric, y en el cual comenzaría a desarrollar su transgresor estilo gráfico, cuya modernidad y plasticidad irían aceleradamente evolucionando en paralelo con el punk y las independientes propuestas musicales de la época. "*Imágenes duraderas para tiempos fugaces*", tal y como las describiría el escritor de ciencia ficción Michael Moorcock.

A finales de 1977, año en el que Jake Riviera se retiró de Stiff par crear F-Beat Records; Bubbles continuó trabajando con él para la nueva discográfica, diseñando álbumes para músicos como Carlene Carter, Nick Lowe, Clive Langer & The Boxes, así como nuevos diseños para Elvis Costello.

“Al reducir la gráfica, Barney la contorsionaba, y esta es la razón por la que sus imágenes aparecen como si quisieran salir del marco.”

Peter Saville.
(Gorman, 2008, p.8).

Un estilo extravagante, colorido y muy personal en el que Bubbles combinó la técnica del collage con recursos vanguardistas que nos evocan a artistas como Matisse o Pablo Picasso tal y como podemos observar en discos como *Compass Point* de Desmond Dekker (1981) e *Imperial bedroom* de Elvis Costello (1982); creando también collages en los que fusionar ilustración, juegos tipográficos y fotografía surrealista, como sería el caso de *Suburban Voodoo*, lanzado por Paul Carrack en 1982.

Inciendo en la gráfica de Bubbles encontramos igualmente re-interpretaciones constructivistas, un ejemplo de ello sería la cubierta que en 1977 realizó para el álbum *Your generation* de la banda londinense Generation X; con similitudes tanto cromáticas como compositivas con la litografía de Lazar Markovich Lissitzky: *Beat the Whites with the Red Wedge* (1919).

“Incluso en 1974, cuando Malcom Garrett y yo ingresamos en la escuela de arte, el modernismo e incluso la Bauhaus no se trataron, y mucho menos se encontraron en el plan de estudios. En las ciudades industriales del noroeste de Inglaterra, crecimos en una zona libre de cultura [...] Nuestro único acceso a una conciencia internacional y, en particular, visual y cultural, fue proporcionado por las portadas de discos. El elemento regional de esta experiencia no puede subestimarse. Y tampoco puede el papel de Barney en este proceso”

Peter Saville.
(Gorman, 2008, p.7).



Fig. 232. Diseño de Barney Bubbles para *Compass Point* de Desmond Dekker (Stiff Records, 1981).



Fig. 233. Diseño de Barney Bubbles para *Imperial bedroom* de Elvis Costello And The Attractions (Columbia Records, 1982).

Por otra parte cabría destacar sus primeros trabajos para revistas independientes como *Oz* y *Frendz*, descritos por el diseñador John Coulthart como "*Art nouveau cósmico*"; así como la cubierta del álbum *Music for Pleasure*, publicado por The Damned en 1977, cuya ilustración se compone por una acertada fusión de pinturas de Wassily Kandinsky y una elaborada tipografía que parece camuflarse en la obra a base de dinámicas formas geométricas.

Se trataron pues de álbumes musicales convertidos en piezas posmodernas concebidas a partir de la curiosidad de Bubbles por el arte de vanguardia y la frescura del nuevo punk como eclosión cultural y social.

Una imaginería dinámica, en la que Bubbles reiteró el uso de simbolismo, criptogramas, referencias a la Historia de arte, frescura e ironía; con un gran valor compositivo y geométrico.

Otro de los rasgos distintivos de Barney Bubbles e influyente en posteriores diseñadores adscritos al género *indie*, fue la inclusión de la estética *kitsch* en sus ilustraciones y diseños.

Una etiqueta que en los años treinta había sido utilizada por críticos y pensadores como Hermann Broch, Walter Benjamin, Theodor Adorno y Clement Greenberg con el propósito de definir la estética opuesta al arte de vanguardia.



Fig. 234. Diseño de Barney Bubbles para *Music for Pleasure* de The Damned (Stiff Records, 1977).

Bubbles sin embargo logró dar un giro a tales connotaciones despectivas y anti-estéticas, valiéndose del *kitsch* y el arte posmoderno para presentar propuestas contemporáneas que irían dando forma a una gráfica renovada, que conjugaba a la perfección con la música independiente.

Un ejemplo de ello serían las ilustraciones realizadas con aerógrafo que Bubble encargó a Tom Pogson para el diseño del álbum *Armed Forces*, publicado por Elvis Costello en 1979.

Un disco cuyo inicial *packaging* contaba además con un desplegable troquelado y una pegatina central roja y amarilla en la que se anunciaba “*Free EP inside*”.

En su interior cuatro postales en representación de los cuatro miembros de The Attractions, acompañados de vibrantes *patterns* realizados con la técnica del *action-painting* y señalando en su cara posterior una instrucción bajo la sentencia “*Don’t join*”, un mensaje irónico y subliminal con el que aconsejar al consumidor “no unirse a las fuerzas armadas.”

Bajo la misma estética *kitsch* situamos también el transgresor álbum de Ian Dury, publicado en 1979 bajo el título de *Do it yourself*, el cual logró alcanzar las 200.000 copias.

Se trató éste de un ambicioso y original proyecto, heredero directo de la ética punk y anticonsumista de “házlo tú mismo”, tal y como su nombre indica.

El disco, producido por el sello independiente Stiff, contó con 31 diseños diferentes a modo de *patterns* para el empapelado de pared; una práctica doméstica habitual de la época.

Los papeles pintados invitaban pues al comprador a que diseñara su propia cubierta para el disco (idea similar a la que recientemente propuso la banda King Gizzard & the Lizard Wizard en su álbum *Polygondwanaland*)⁴⁸; una original estrategia de marketing con una sorprendente acogida por parte de los fanáticos de la banda, quienes incluso enviaban los diseños por correo postal y viajaban a diferentes ciudades con el propósito de hacerse con nuevas cubiertas y completar sus colecciones.

Otro diseño curioso en esta ocasión fotográfico y de cuya autoría Bubble se quiso camuflar bajo el pseudónimo de Big Jobs Inc, fue *Damned Damned Damned*, publicado en 1977 por la banda homónima The Damned.

Se produjeron un número limitado de copias con una fotografía del grupo Eddie y los Hot Rods en la parte posterior del disco; acompañada por una pegatina con la que The Damned se disculpaban por el error cometido, señalando además “*Damned Damned*” (en español, maldito maldito) rótulo con el que en suma se completaba el título del disco.

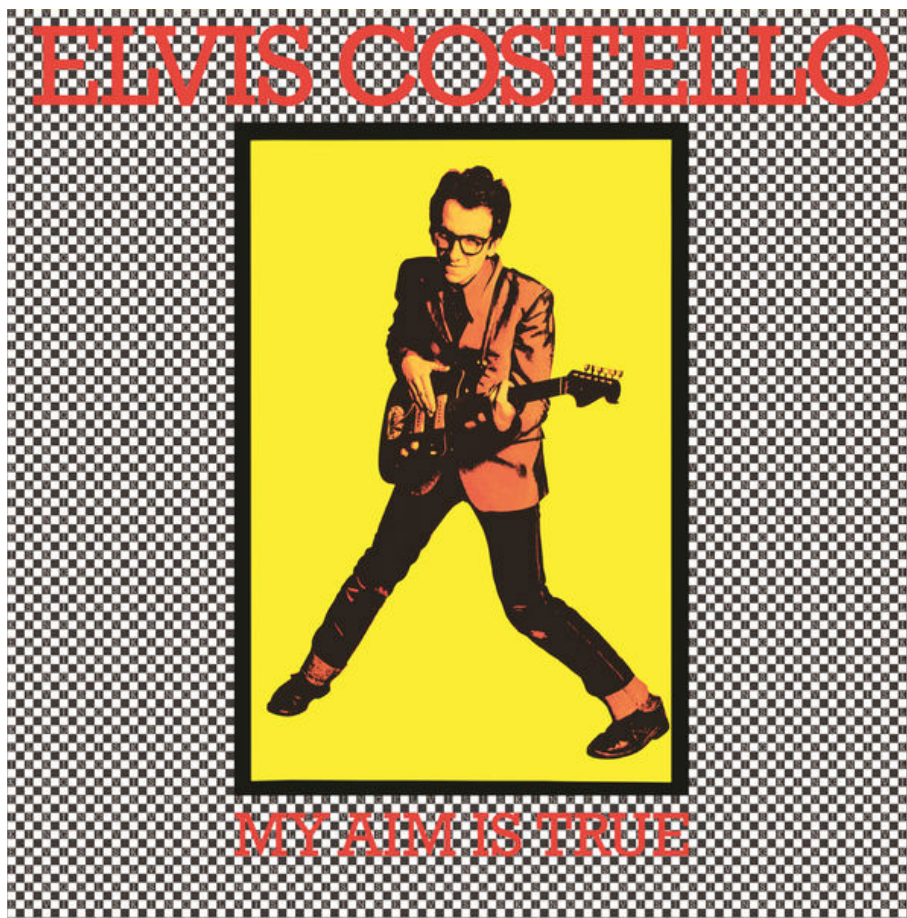
“El trabajo de Bubbles expresa principios posmodernos: que existe el pasado, el presente y lo posible; la cultura y la historia de la cultura son una paleta fluida de expresión semiótica; y todo está disponible para articular un punto de vista”.

Peter Saville.
(Gorman, 2008, p.6).



Fig. 235. Diseño de Barney Bubbles para *Armed Forces* de Elvis Costello And The Attractions (Columbia Records, 1979).

48 *Polygondwanaland* es el duodécimo álbum de la formación australiana de rock psicodélico King Gizzard & the Lizard Wizard, publicado en 2017. Para tal proyecto musical la banda optó por realizar una peculiar estrategia anticomercial, regalando tanto la música como el disco y todo el material complementario para que el consumidor pudiera descargarse el proyecto e incluso fabricarlo de forma casera. Ésto incluía los layouts del diseño de la cubierta y el packaging realizado por el ilustrador Jason Galea, así como las grabaciones maestras; con las cuales mediante un comunicado en Facebook animaban a los consumidores a descargarse el disco de forma gratuita, proclamando *"This album is FREE. Free as in, free"*.



**“Creo que el
diseño comercial es
la forma de arte más
elevada ...”.**

Barney Bubbles.
(*The Face*, 1981).

De arriba a abajo.
Fig. 236. Diseño de Barney Bubbles
para *My aim is true* de Elvis Costello
And The Attractions (Columbia Records,
1977).
Fig. 237. Elvis Costello (1977).

En el mismo año, Barney Bubbles diseñaría también la cubierta para *The aim is true* de Elvis Costello; cuyas 1000 primeras copias contaron con un anuncio, bajo el rótulo “*Help us hype Elvis*”, en el que se invitaba al consumidor a enviar la dirección de un amigo, quien recibiría un disco gratuito. Un copia especial que contaba además con una pegatina a gran tamaño y la imagen de Costello tratada con diferentes tintas, ambos diseños creados por Bubbles para Stiff Records.

Por último consideramos relevante también hacer mención de la dirección artística que llevó a Bubbles a encargarse de toda la gráfica de la banda londinense The Blockheads; para quienes diseñó un recurrente isologo y numerosos objetos promocionales en los que incluir *merchandising*, carteles con garabatos y expresivas salpicaduras e incluso botes de pintura; incidiendo nuevamente en la ideología DIY.

Tal y como hemos podido comprobar a partir de algunos de los ejemplos citados anteriormente, los diseños musicales de Barney Bubbles, pasarían a la historia no únicamente por su calidad y originalidad gráfica a base de impactantes propuestas donde el color, la composición y la propia imaginación cobraron un papel protagonista; sino además por una actitud puramente punk, que le llevaría a entender el formato discográfico como un medio para la expresión de sus recurrentes ideas con las que retar a los estándares del diseño gráfico convencional y la sociedad de consumo.

Unas originales campañas publicitarias que se convertirían también en uno de los rasgos característicos de Stiff, que con su arriesgada actitud comercial logró situarse como uno de las más relevantes sellos independientes.

En tales campañas las ingeniosas ideas de Bubbles se materializaron en juegos e interacciones con los consumidores, así como en reivindicativas acciones en las que incluso empapelaron las oficinas de los periódicos musicales con carteles promocionales de las bandas independientes.

Acciones que bien podrían remitirnos al movimiento Fluxus, con una gran carga reivindicativa que utilizó la libertad de la música, los discos y los sellos DIY como medio artístico de expresión contracultural; abriendo también paso a nuevos formatos e ideas con las que innovar y ampliar los parámetros del tradicional *packaging* del disco y su diseño aplicado.



Fig. 238. Bote de pintura con logotipo diseñado por Barney Bubbles para Ian Dury & The Blockheads.

7.2.2. La producción en masa de Steve Keene

Pasaremos a continuación a referirnos al legado y metodología de un peculiar artista contemporáneo que ha desarrollado su carrera entre el ámbito discográfico y el pictórico; diseñando covers, pintando y buscando siempre nexos de unión entre estas dos disciplinas. Una ideología y método para la creación plástica que consideramos interesante y reveladora en referencia al arte como producto; capaz de presentarnos nuevas formas de entender y enfrentarse al formato desde el punto de vista del propio artista.

Así surgen diversas cuestiones relativas al valor y la intencionalidad de la obra artística, su diferencia con el concepto de artesanía o producción en masa y los puntos diferenciadores entre un original y una edición, ya que al fin y al cabo y tal y como comprobaremos a lo largo del presente apartado, Keene propone una fábrica artística que rompe con los cánones culturales convencionales.

Steve Keene (1957) graduado en Bellas Artes por la Universidad de Yale y con ideales opuestos a los que rigen la actual industria del arte; se trata de un artista popular, que desde los inicios de su carrera optaría por alejarse de los parámetros tradicionales del mundo del arte. Una actitud que encontró un ámbito idóneo de desarrollo en el diseño discográfico adscrito a sellos independientes que nos encontramos estudiando.

Y es que la obra de Keene, quien formó parte de un programa musical de radio en sus años universitarios, ha quedado reflejada en la industria de la música, a través del diseño de cubiertas para discos de Pavement, The Apples in Stereo, Silver Jews, Soul Coughing, Merzbow o The Klezmatics, y carteles de conciertos para bandas como Dave Matthews Band.

“Era muy natural hacer portadas de discos porque sabía que si no hacía una portada de álbum iba a hacer un millón de pinturas y dejarlas en la calle para que la gente pudiera ver mi trabajo de todos modos. Mi trabajo siempre fue como un fanzine, algo que dejabas en una tienda de discos o en el apartamento de un amigo. Quería que mi trabajo saliera físicamente al mundo. Así que las portadas de discos tenían sentido”.

Steve Keene.

(Entrevista realizada por Dan Hyman y publicada en Esquire el 10 de abril del 2015).

Comprobamos pues cómo una de las razones por las que se sintió atraído por la música inicialmente fue la inmediatez y la fisicalidad del medio.

Paralelamente a sus diseños musicales Keene se ha dedicado a una producción de pinturas en masa, que llevaría a Time Magazine a definirlo en 1997 como “*Assembly-line Picasso*”, algo así como “*Picasso de cadena de montaje*”.

Y es que su productividad, la cual podríamos comparar con la obra de otros “artistas instantáneos” como Morris Katz o Thomas Kinkade, sería definida por él mismo como un “*juego*” o “*deporte*”.

Una estrategia basada en la producción simultánea del máximo número posible de lienzos, lo más idénticamente que permite la creación manual, con el objeto de ponerlos a disposición del público a precios casi simbólicos, que generalmente oscilan entre uno y doce dólares.

El proceso cinético de Keene se traduce pues en la ejecución de aproximadamente cien pinturas de cada diseño de forma diaria sobre paneles baratos de madera contrachapada, con dimensiones similares a los aproximados 30 cm 2 que ofrece un disco de vinilo.

Retomando su carrera en el ámbito musical cabe destacar su popular diseño para la cubierta de *Wowee Zowee*, lanzado por la banda estadounidense Pavement en 1995.

“Cuando los álbumes llegaban a la emisora de radio, simplemente los tocabas y mirabas todos los mensajes crípticos, te sentabas allí con el álbum. Eso está totalmente perdido ahora. Una portada de álbum bien puede parecer un pergamino. La gente ya no lo entiende”.

Steve Keene.

(Entrevista realizada por Dan Hyman y publicada en Esquire el 10 de abril del 2015).



Fig. 239. Steve Keene en su estudio (imagen extraída de Marlboroughcontemporary.com perteneciente a la exposición monográfica “*Can't Wait!*” de Steve Keene (25 de mayo - 24 de junio, 2017).

“Pavement me pidió que pintara la portada de su álbum para Wowiee Zowiee y fue absolutamente increíble que sucediera porque me gusta su música. Unos días después, pinté un montón de cosas en papel para ellos, para elegir cuál querían. Habían estado haciendo todo tipo de garabatos graciosos y otras cosas en sus portadas de álbumes anteriores, así que pensé que iban a tomar mi arte y cortarlo y hacer un collage con él como en sus otros álbumes. Pero básicamente simplemente tomaron una de las obras que pinté y luego pegaron las palabras en ella. Pinté alrededor de 20 o 30 portadas diferentes. No recuerdo. Un montón”.

Steve Keene.
 (Entrevista realizada por Dan Hyman y publicada en Esquire el 10 de abril del 2015).



De arriba a abajo.

Fig. 240. Diseño de Steve Keene para Wowiee Zowiee de Pavement (Matador Records, 1995).

Fig. 241. Diseño de Steve Keene para Slanted And Enchanted de Pavement (Matador Records, 1992).

Fig. 242. Diseño de Steve Keene para The Arizona Record de Silver Jews (Drag City, 1993).

Fig. 243. Diseño de Steve Keene para Tone Soul Evolution de The Apples in Stereo (SpinART Records, 1997).

Un álbum cuyo diseño puramente pictórico, y basado en una fotografía titulada *The Arab World*, en la que quedaban representadas tres mujeres árabes sentadas acompañadas de una cabra; se presenta como otro ejemplo más referente a la utilización del formato discográfico como lienzo para la creación artística, la ilustración, el diseño y la pintura; en este caso a base de rápidas pinceladas constructivas cuya apariencia nos remite a una obra inacabada con un fuerte carácter expresivo.

Similar sería el diseño que en 1993 Keene creó para el disco *The Arizona Record*, de la banda neoyorkina Silver Jews; cuya música queda igualmente catalogada bajo las etiquetas de *indie-rock* y *lo-fi*.

Una original pintura cuya composición queda dividida en dos franjas horizontales que parten el formato por la mitad; configurando un interesante contraste tanto temático como temporal y cromático.

Por último, consideramos interesante hacer mención de las pinturas que Steve Keene realizó para la banda estadounidense The Apples In Stereo, con quien trabajó en repetidas ocasiones.

Su primer diseño sería el del álbum *Fun Trick Noisemaker*, publicado en 1995 bajo el sello independiente SpinART Records.

Una cubierta de nuevo basada en una ilustración pictórica, esta vez paisajística; cuyos colores fauvistas configuran una composición dinámica en la que integrar una tipografía manual, sin variaciones de

tamaño entre el nombre del grupo y el título del álbum.

El diseño de *Tone Soul Evolution*, se trató del segundo trabajo que Keene realizó para The Apples in Stereo en 1997; inspirado éste en la obra de Piet Mondrian, bajo unas pinceladas que nos remitirían más bien a un estilo expresionista abstracto, como podría ser el duro tratamiento lineal otorgado por artistas como Franz Kline.

Ya en el año 2000 Keene volvió a diseñar una última cubierta para un disco de The Apples in stereo, bajo el título *Look Away + 4*. Un diseño puramente expresionista en el cual el artista reconduce su personal estilo hacia una propuesta más próxima a la abstracción; acompañada en este caso de una neutra tipografía digital *sans serif*.

A pesar de que la autoría de las ilustraciones ya no pertenecerían a Steve Keene; consideramos oportuno mencionar otros tres álbumes para cuyos diseños The Apples in stereo recurrieron igualmente a la ilustración. Éstos son su EP debut *Tidal Wave* (1993) e *Hypnotic Suggestion* (1994); ambos ilustrados por Will Cullen, músico, pintor y co-fundador de The Elephant 6 Recording Company, discográfica de Tidal Wave. Así como el disco *Travellers in space and time*, cuya interesante cubierta construida a partir de un punto de fuga central y construcciones con efecto 3D, fue diseñada por la ilustradora Rebecca Turbow, en el año 2010.



7.3. Ilustración contemporánea aplicada al disco

Una vez estudiados los antecedentes de la ilustración contemporánea aplicada al disco; entre los cuales destacábamos la filosofía DIY y el punk en el apartado anterior; consideramos oportuno cuestionarnos ¿qué entendemos exactamente por ilustración contemporánea? ¿De qué modo se desarrolla en la industria discográfica actual?

Ciertamente podemos afirmar que vivimos en un tiempo en el cual los clásicos parámetros delimitantes de la ilustración, el diseño gráfico e incluso la pintura presentan una ambigüedad progresivamente enfatizada, ya que cada vez con mayor evidencia la propia ilustración es capaz de desdoblarse y fusionarse con ámbitos diversos como pueden ser la publicidad o el diseño gráfico, que a menudo cuentan con la capacidad comunicativa universal que ofrecen el dibujo, la pintura o el *collage* .

“Diversas teorías renuncian a la especificidad de su disciplina para acercarse gradualmente a la noción de la interrelación [...] En el campo del arte, este relativismo se manifiesta de diferentes maneras: en el experimentalismo como parte esencial de la producción de la obra, practicado desde las primeras vanguardias; en los cambios radicales respecto a la recepción de la obra; en la tendencia a establecer nexos, relaciones o reciprocidades entre los diferentes campos artísticos –patente en las creaciones intermedia o mixed media, intervencionistas, interdisciplinarias, etc.–; y en la potenciación de los vínculos entre arte, ciencia y tecnología”.

Claudia Giannetti
(Giannetti, 2002, p.6)

Encontramos pues ilustradores, que de forma autosuficiente o bajo sellos generalmente independientes, cuentan con la posibilidad y la ambición de tomar el control artístico de sus propuestas gráficas, bajo la doble identidad de un perfil ilustrador y diseñador, capaz de atravesarse también con cuestiones como la identidad corporativa, la tipografía o aspectos relativos al ámbito publicitario; como podría ser la promoción a través de merchandising o las recientes plataformas digitales.

En relación precisamente a la digitalización y sus posibilidades artísticas, podemos igualmente destacar otro factor definitorio de la ilustración contemporánea; ésto es, la aparición de nuevas técnicas y posibilidades plásticas.

Estudiando la historia de la ilustración, distinguimos tres momentos clave en su desarrollo tanto técnicamente como relativo a sus posibilidades de reproducción; éstos serían: la introducción de la fotografía en la década de 1830, y su fiel reproducción de la realidad visible, lo cual permitiría tanto una emancipación como una fusión con técnicas tradicionales como el grabado, la pintura o el dibujo; el abaratamiento y acelerado desarrollo tecnológico en las técnicas de reproducción a lo largo de los años sesenta, posibilitando nuevos procesos de seriación, variación de imágenes y reproducción en masa a través de la creciente popularidad de técnicas como la serigrafía, la cual en suma supondría una premisa directa para el desarrollo del arte y la cultura pop. Y por último el arte digital, introducido de forma progresiva tanto en el diseño gráfico como en la ilustración a partir de las últimas décadas del siglo XX.

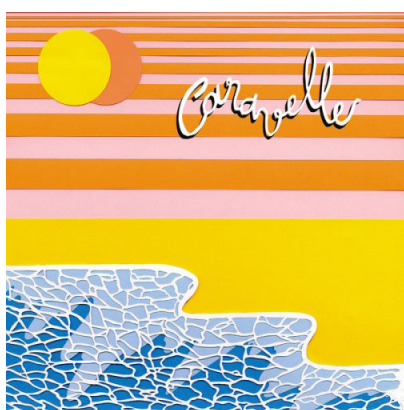


Fig. 245. *Caravelle* de Polo and Pan (Hamburger Records, 2017).

“Los años ochenta fueron años prolíficos y, a pesar de la recesión que se viviría en los noventa, cuando parecía que se vivían los últimos momentos de esta disciplina tradicional, la llegada de la era digital supuso un renacimiento de la ilustración, así como una bocanada de aire fresco por las posibilidades que ofrecía. De este modo, la ilustración continuaría retratando la actualidad”.

Lawrence Zeegen.
(Gili, 2007, p.12-15).

Y es que de forma paralela a los avances transformadores con impacto en la industria musical y en su modo de consumo, ampliado también a partir de plataformas online como Soundcloud, Youtube, Bandcamp, Myspace o Spotify, entre otras; encontramos una ilustración aplicada a producto, ciñéndonos así al ámbito que nos ocupa, cuya dimensión técnica se multiplica, permitiendo una variedad de recursos y posibilidades plásticas que se verá reflejado en la transformación, enriquecimiento y variedad tanto técnica como estilística de la gráfica relativa al formato discográfico.

Un formato, que tal y como avanzábamos al inicio de la investigación, tras la crisis sufrida por el casete y el disco compacto, se encuentra actualmente experimentando un sorprendente y transformador renacimiento, abriéndose paso en paralelo al creciente consumo de la música *in streaming*.

Nos referíamos en apartados anteriores al vínculo de éste con el concepto de DIY; autoproducción que nos lleva a relacionar tal cuestión con la propia estética de la ilustración contemporánea aplicada al disco. Una ilustración en la que valorar especialmente la identidad estilística de las propuestas gráficas, suponiendo una desvinculación de la industria discográfica de masas por parte de los sellos *indie*.

No obstante, llegados a este punto nos cuestionamos ¿resulta la ilustración una herramienta utilizada como consecuencia relativa al valor artístico que el mercado independiente otorga al disco? ¿guardaría

“Los ilustradores experimentan con una gran variedad de soportes y herramientas, mediante combinaciones y mezclas encaminadas a realzar su sello visual personal. Las ideas con fuerza, la habilidad y el oficio se combinan con el uso innovador de los medios a su disposición”.

M.Wigan.
(Gili, 2007, p.106).



Fig. 246. Diseño de Mercedes Bellido para Exposición de Calavera (Mont Ventoux, 2017).

algún tipo de relación con el menor presupuesto y recursos con los que cuentan los sellos minoritarios? ¿O más bien debería justificarse en términos conceptuales ligados a la auto-gestión, la ética DIY y la búsqueda de la exclusividad que ofrece un producto “de autor”?

Tal vez una mezcla de los anteriores argumentos de lugar a la respuesta que constata un hecho comprobado empíricamente; nos referimos a la mayor utilización de la ilustración, generalmente handmade, en sellos independientes, en contraposición a la industria discográfica de masas, en la cual la fotografía y el diseño gráfico reservan un insignificante lugar a la ilustración.

En relación a la gráfica propiamente dicha de los álbumes musicales adscritos al género indie , cuenta actualmente la ilustración aplicada con una amplia variedad tanto estilística como procesual y técnica; la cual, tal y como iremos constatando a partir de ejemplos específicos, a menudo responde a unas características cuanto menos influenciadas con el concepto “hazlo tu mismo” y las técnicas tradicionales. Así, comprobaremos cómo en efecto, y a pesar de la diversidad estilística anteriormente comentada, resulta una constante la utilización de procesos tradicionales, así como su imitación a partir de recursos digitales.

Encontramos numerosos ejemplos de cubiertas de discos cuya gráfica se basa en la pintura o la ilustración con materiales tradicionales, como la tinta, el lápiz o el bolígrafo; así como ilustración puramente digital y vectorizada, propuestas 3D o fusiones técnicas que dan lugar a *collages* digitales, dibujos escaneados e imitación de procesos tradicionales como la serigrafía o la estética analógica por medio de filtros y pinceles tratados con programas como Photoshop o Illustrator, entre otros.

Un amplio abanico de posibilidades que dota a la ilustración de un creciente auge, en el cual igualmente nos interesará hacer referencia a la democratización artística y las posibilidades de interacción artista-discográfica que ofrece la globalidad de internet; otorgando visibilidad a ilustradores minoritarios e incidir especialmente en el papel de las mujeres artistas en el terreno de la ilustración y más concretamente en el sector discográfico; cuya presencia a pesar de haber aumentado en relación a tiempos pasados, continúa bien distante del mayoritario lugar que ocupa el trabajo de los ilustradores masculinos.

Diversos temas que pasaremos a estudiar a continuación con el objeto de valorar y trazar una visión general con la que poder definir la situación de la ilustración contemporánea aplicada al disco y así poder plantear nuevas hipótesis y extraer conclusiones al respecto.

7.3.1. Ilustradoras de discos en la actualidad: el papel de la mujer artista en la industria discográfica

Tal y como hemos ido plasmando a lo largo de la presente tesis, hemos realizado una práctica empírica basada en una exhaustiva búsqueda de discos ilustrados, así como de sus respectivos artistas con el objeto de extraer conclusiones al respecto y despejar hipótesis que hemos ido planteando durante el proceso; lo cual nos ha llevado a identificar una problemática con la que no contábamos en primera instancia y a la cual consideramos imprescindible hacer referencia: el papel de la mujer artista en el diseño aplicado al formato discográfico.

Llegados a este punto de la investigación y tomando la información recaudada, nos es posible ratificar la poca presencia de artistas mujeres en el diseño gráfico relativo a la industria musical; una industria en la que igualmente el papel de la mujer se ha mantenido siempre muy por detrás de la presencia masculina, tanto en bandas musicales como en artistas en solitario adscritos a todo tipo de géneros musicales.

Una problemática machista que a lo largo de la Historia se ha mantenido presente en el ámbito musical, tal y como comprobamos a través de algunos trabajos de investigación, entre los cuales podríamos destacar *Music, Gender, and Culture* (1990) de Marcia Herdon y Susanne Ziegler, *Gender and the Musical Canon* (1991) de Marcia Citron y Cecilia Reclaimed, *Feminist Perspectives on Gender and Music* (1994), de



Fig. 247. Diseño de Ruohan Wang para *Luftmensch* de P.Murk (Records DK, 2017).

Susan C. Cook y Judy S.Tsou o *Feminine Endings. Gender, Music and Sexuality* (1991) de Susan McClary; los cuales buscan extender el campo del análisis musical aprovechando los avances de la teoría feminista, partiendo de una crítica a la teoría de la música y a la musicología tradicional.

En terreno cotidiano, existe igualmente un debate abierto acerca de la etiqueta “grupos de chicas” como género musical, al que a menudo continúan refiriéndose tanto revistas especializadas, como sellos discográficos o críticos musicales; generando una inevitable controversia entre quienes defienden la igualdad de género ante la expresión musical.

Una igualdad que también parece ficticia en la visibilidad lograda por las mujeres en relación a los hombres, tanto en radios como en discográficas, promoción o eventos.

Consideramos oportuno mencionar un titular publicado por la popular plataforma online de venta de entradas Ticketmaster, con presencia global; que el pasado año publicaba “*Mujeres en la música: 77% de los conciertos son íntegramente masculinos*”.

Una información contrastada con porcentajes que la compañía Ticketmaster acompañaba de la siguiente información: “*En 2016, más de 1,6 millones de personas compraron una entrada en ticketea para asistir a alguno de los 7.300 conciertos que estuvieron a la venta.*”



Fig. 248. Performance *Art must be Beautiful* de Marina Abramovic (1975).

Analizados los 250 con más entradas vendidas, los datos son los siguientes:

- 192 de esos conciertos (77%) no tuvieron a ninguna mujer como artista o solista principal,

o como miembro del grupo protagonista de la actuación.

- 25 de ellos (10%) estuvieron protagonizados por una artista solista o banda compuesta por mujeres.

- El otro 13% (33 conciertos) tuvieron como protagonista a una banda musical o grupo en el que se incluía, al menos, una mujer”.

A lo cual añadía “solo el 15,4% de las bandas o solistas de los festivales más grandes de España son o incluyen mujeres”.

Paralelamente a tal inexplicable, y en ocasiones desapercibida, situación de desigualdad en la que aún actualmente se encuentran las mujeres en el plano musical; localizamos también la problemática machista presente en el arte plástico, con el propósito de aunar ambas disciplinas, sobre las cuales centramos el foco de estudio de nuestra investigación. Y es que nos preguntamos si tal vez la Historia del arte nos puede acaso proporcionar algunas pistas causantes de la situación que vemos reflejada en la desproporcionalmente minoritaria presencia femenina en el desarrollo del diseño gráfico reflejado también en la industria discográfica.

Tal y como señala Patricia Mayayo en *Historias de Mujeres, Historias del arte* . 2003:

“La historia de las mujeres artistas ha sido, hasta hace pocos años, sistemáticamente ignorada por la historiografía. Recuperarla y sacarla a la luz no supone sólo resucitar a las mujeres de una omisión intolerable, sino también cuestionar algunas de las categorías como las de “genio artístico”, “calidad” o “influencia” sobre las que se estructura la disciplina de toda la historia del arte”.

Resulta una obviedad indiscutible asumir la ausencia de las artistas en los museos y en los estudios de arte clásico, así como la reducción de la mujer al papel de musa o modelo; realidades convertidas en las bases sobre las que se ha desarrollado la Historia del Arte hasta nuestros días.

Retrocediendo en el tiempo, encontramos también obras atribuidas a artistas masculinos, como el caso de la pintura de Marie Charpentier: *Portrait de Mademoisell Charlotte du Val d'Ognes*, datado de 1801 y atribuido entonces al pintor Jacques-Louis David. O más recientes ejemplos de mujeres artistas que ocultaron su identidad con siglas o nombres falsos; como el caso de Lee Krasner (1908-1984), quien a pesar de ser considerada hoy como una de las figuras más influyentes del expresionismo abstracto estadounidense en la segunda mitad del siglo XX; camufló su sexo firmando la mayor parte de sus obras bajo las iniciales L.K.

En suma cabe señalar que a partir de 1945, año en el que contrajo matrimonio con el también artista Jackson Pollock, pasó a ser conocida popularmente como Miss Jackson Pollock. Un acto puramente machista, como también lo serían las palabras de su mentor Hans Hoffman, que acerca del trabajo de Krasner llegó a comentar que *“era tan bueno que nunca imaginarías que lo ha pintado una mujer”*.

Una sentencia que recordemos, ya había sido utilizada por el escritor romántico Charles Baudelaire, quien con el objeto de elogiar la creación artística de una mujer, afirmó: *“ella pinta como un hombre”* (Poublan , 2006, p.101).

Unas situaciones, que minoritariamente comenzaron a denunciarse gracias al llamado Movimiento de Liberación de la Mujer, a finales de la década de 1960; señalando la necesidad de intervenir desde un punto de vista feminista, en el campo de la práctica y la teoría artísticas.

“Desde el siglo XIX, los museos dirigen el gusto y la crítica, legitiman y proscriben artistas y tendencias pero, sobre todo, dan (y quitan) la voz a colectividades, permitiendo la visibilización (u ocultación) de sus realidades. En el siglo XXI, el museo ha devenido en un espacio de cruce de flujos, antes que en mausoleo del tiempo pasado. Estamos ante “museos del presente” que se legitiman intentando dar cabida a la sociedad en su conjunto y al individuo en concreto. El museo de nuestros días no puede ser, de ninguna forma, un espacio delimitado por una frontera cerrada, sino por un “filtro semiótico” que regule la relación de la obra con la existencia cotidiana del espacio público”.

Manuel Castells
(Castells, 2004, p.82).



Fig. 249. Lee Krasner en su estudio en los años cincuenta.



En los años ochenta el grupo neoyorkino de artistas bautizado como Guerrilla Girls, serían las encargadas de denunciar nuevamente la situación; a través de ingeniosas obras, *happenings* y actos reivindicativos en los que reclamar la igualdad de un arte en el que apenas existía lugar para las mujeres y las personas de color.

Manteniendo el anonimato a través de máscaras de gorilas y tomando nombres de artistas ya fallecidas, las Guerrilla Girls evidenciaron con sus obras los escasos porcentajes de artistas mujeres en los museos, planteando cuestiones como “¿Tienen que desnudarse las mujeres para entrar al Metropolitan?-Menos del 3% de los artistas en el museo son mujeres, pero el 83% de los desnudos son femeninos”.

Tal y como podemos comprobar, la situación de desigualdad en las artes queda vigente en la actualidad; una problemática que a menudo, y más si cabe durante un proceso de investigación como el que nos hayamos realizando, nos lleva a plantearnos la siguiente cuestión: ¿por qué no han habido grandes mujeres artistas?.

Un interrogante tan naive como exigente que acertadamente plantea Linda Nochlin en su ensayo “Why Have There Been No Great Women Artists?” recogido en el libro *Women, Art and Power and Other Essays* (Nochlin, 1988, p.147).

Y es que es cierto que tal y como critica la autora “Es un hecho lamentable, pero ninguna manipulación, por grande que sea, de las evidencias históricas o críticas alterará la situación, como tampoco lo harán las acusaciones que apuntan a una distorsión machista de la historia. No hay equivalentes femeninos de Miguel Ángel o Rembrandt, Delacroix o Cézanne, Picasso o Matisse; ni siquiera, en tiempos muy recientes, de De Kooning o Warhol, como tampoco existen equivalentes afroamericanos de estos artistas”.



De izquierda a derecha.

Fig. 250. Guerrilla Girls en Nueva York (1985).

Fig. 251. *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, Guerrilla Girls (1989).

Extrapolando tal realidad a nuestro ámbito de estudio, podríamos igualmente plantearnos el hecho de que aparentemente no existan mujeres artistas que dejaran huella en el diseño discográfico como lo hizo Jim Flora, David Stone Martin, Reid Miles o Victor Moscoso. A propósito de la cuestión cabe igualmente señalar, tal y como hemos mencionado a lo largo de la presente tesis, el frecuente anonimato de los diseños de las cubiertas de discos, por tratarse éstos de un arte de tipo comercial; un arte surgido como consecuencia del incremento de comercio en Europa que trajo consigo la Revolución Industrial, a finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX, quedando pues vinculado a un objetivo comercial y utilizando la imagen como estrategia de *marketing* con la que captar la atención del consumidor.

De cualquier modo, y a pesar de las dificultades presentadas en el proceso de búsqueda de artistas que trabajaron y trabajan para la industria discográfica; es cierto que son mínimas las identidades femeninas encontradas a lo largo de tal ardua labor investigadora.

Cuanto más retrocedemos en el el tiempo resulta más complejo identificar nombres de artistas dedicados al ámbito musical, suponiendo incluso una mayor complejidad dar con ejemplos de mujeres artistas, como el remoto caso de la anteriormente citada Paula Donohue; ilustradora que trabajó de la mano de Reid Miles para la discográfica especializada en *jazz* Blue Note

Records, aportando los diseños de álbumes como *Blowin' The Blues Away* (1959) o *Horace-Scope* (1960) ambos del pianista estadounidense Horace Silver.

Afortunadamente, parece que los tiempos están cambiando, y pese a la continua desigualdad entre la presencia de artistas hombres y mujeres en las cubiertas de discos; podemos comprobar como en efecto nos encontramos ante un periodo esperanzador, en el cual las ilustradoras parecen poco a poco abrirse paso en un ámbito profesional todavía dominado por artistas varones.

Con el propósito de poner valor en el aumento de cifras de artistas femeninas en el arte del disco, consideramos oportuno otorgar visibilidad a algunas de ellas, limitándonos en esta ocasión al panorama nacional y al contexto de la música independiente actual, por contar éste género musical con una mayor presencia de la ilustración en sus discos, tal y como contemplábamos en capítulos anteriores.

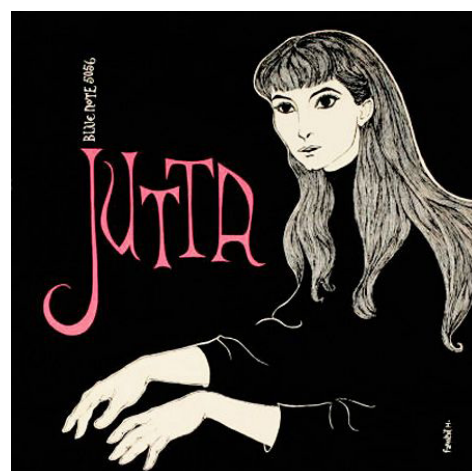


Fig. 252. Diseño de Paula Donohue para *Jutta Hippi Quintet* de Jutta Hippi Quintet (Blue Note Records, 1954).

Una de las ilustradoras españolas a destacar sería Lucía Cordero, diseñadora del reciente single: *Comfort Zone* de Alderson (2017), quien además de realizar cartelería para grupos como Juan Wauters, L.A. Witch, Hinds, British Sea Power o festivales como Sonorama Ribera, Sofar Sound Madrid o Primavera Sound; ha trabajado regularmente con la actual escena madrileña de música independiente, ilustrando discos de bandas como The Parrots, para quien diseñaría los singles: *Dee Dee Dangerous* y *Loving you is hard*, ambos producidos en 2014 por Paco Loco, considerado como “el gurú del pop independiente español” (El País, 18 de noviembre de 2015).

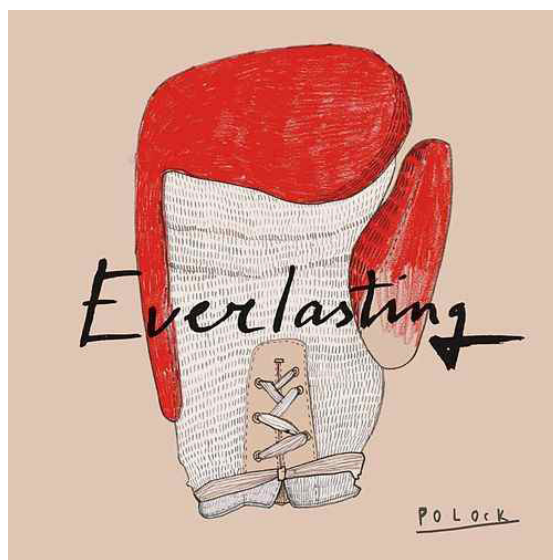
La joven ilustradora se encargaría también de diseñar el EP *Otro color* (2014) de los Wallas y ha realizado varios trabajos para la banda de garaje Los Nastys, como el diseño de la cubierta de su single *Fumar, Beber y Romper* (2014) o el LP *Noche de Fantasmas*, lanzado por la banda madrileña en 2017 y producido de nuevo en Paco Loco Studio.

También para Los Nastys trabajó la ilustradora Roberta Vázquez, encargándose del diseño de sus singles: *Jägermeister* y *Me Lo Encontré Así*, publicados en 2013 y 2014 respectivamente.

Otros ejemplos los encontramos en ilustradoras como la polifacética Mar Hernández, quien se encargaría de la cubierta para el álbum *Demasiado humano* (2016) de Parade; o Clara Maseda, que trabajó con la banda Texxcoco en el diseño de su álbum *Blu*, lanzado en 2015 por el sello independiente Cliff Records. Nuria Rianza, convertida en una de las ilustradoras más prometedoras a base de su técnica de boli Bic, también ha plasmado su trabajo en el formato discográfico, encargándose de la cubierta y los lyric videos de *Salvavidas de hielo* (2017) del uruguayo Jorge Drexler; músico que, cabe señalar, ha recurrido a la ilustración para las portadas de sus últimos cinco discos.

Algo similar ocurre con el grupo valenciano Polock, quien ha optado por la ilustración en todos sus trabajos discográficos, bajo la dirección artística de la ilustradora Carla Fuentes; quien además del diseño del logotipo del grupo, ha sido la responsable del merchandising y las cubiertas ilustradas de los cuatro discos de la banda *indie-rock*. Una ilustradora cuya trayectoria en la industria musical también ha quedado reflejada en el diseño de carteles para músicos como Jero Romero, Russian Red, Molly Nilsson, Ryan Sambol, The Pine Hill Haints o Cults.

También cabe destacar el original diseño que Cristina Daura recientemente ha realizado para *Las nanas* (2017), el noveno disco de Joe Crepúsculo; así como la obra de la ilustradora Mercedes Bellido, quien ha introducido sus pinturas en la industria del disco, a través de los diseños de los álbumes *Exposición*, publicado por la banda Calavera en 2017 y *Generosa* (2013) de la cantautora Ana Muñoz; quien también recurrió a la ilustración en 2015



De arriba a abajo.

Fig. 253. Diseño de Nuria Rianza para *Salvavidas de hielo* de Jorge Drexler (GASA, 2017).

Fig. 254. Diseño de Cristina Daura para *Las Nanas* de Joe Crepúsculo (El Volcán Música, 2017)

Fig. 255. Diseño de Mar Hernández para *Demasiado humano* de Parade (Jabalina Música, 2016).

Fig. 256. Diseño de Carla Fuentes para *Everlasting* de Pollock (Mushroom Pillow, 2014).

encargándole la cubierta de su *single*: *Quijote*, a la inconfundible Coco Escribano.

Y para concluir la presente recopilación de ilustradoras españolas que han dedicado o dedican su trabajo a la industria del disco independiente, tratándose ésta tan sólo de una muestra de algunas de ellas; señalaremos también el trabajo de la versátil Antia Van Weill, encargada de ilustrar el último disco de Las Robertas *Waves Of The New* (2017), así como el 7" *Can't Move* (2016) de Opatov, y las cubiertas de *Bifannah* (2016) y *Maresia* (2017), ambos discos de Bifannah, la banda de *garage* de la que ella misma forma parte.

Fuera de nuestras fronteras, ciñéndonos de nuevo a la música independiente generada por la autoedición o los sellos minoritarios, encontramos numerosos y muy diversos ejemplos de mujeres ilustradoras, cuyos nombres a menudo desapercibidos o incluso omitidos, como ocurre igualmente en el caso de los artistas varones, pueden con suerte encontrarse en los créditos internos del LP, la información secundaria editada en sitios web como Bandcamp o a través de links en redes sociales como Facebook e Instagram. Plataformas que ocasionalmente actúan como ventana promocional de tales ilustradoras y a través de las cuales, tras una minuciosa búsqueda, hemos podido llegar a conocer la obra de algunas de ellas.

Consideramos oportuno realizar una breve enumeración; una selección con la que pretendemos hacer eco del amplio abanico tanto estilístico como técnico desarrollado por mujeres en el formato del disco.

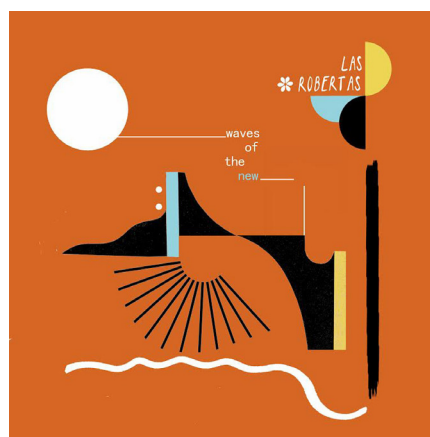


Fig. 257. Diseño de Antia Van Weill para *Waves Of The New* de Las Robertas (Buen Dia Records, 2017).

Encontramos así al singular dúo de ilustradoras francesas Groduk & Boucar, quienes han utilizado sus pinturas surrealistas para poner imagen al álbum *Prettiest Virgin* (2016) y a los *singles*: *Cardan* (2016) y *You're High* (2017) de Agar Agar. Además de trabajar con la banda Motherlode en un proyecto interdisciplinar bajo el título *Murder in the pool* (2015), compuesto por una colección de serigrafías, diseños digitales, video y una banda sonora grabada en formato casete.

Victoria Lafaurie, sería otro ejemplo de ilustradora versátil, encargada en este caso de la gráfica de la banda Papooz, para quien además del logotipo y cartelera realizó mediante ilustración *handmade* el diseño de su *single*: *Ulysses and the sea* en 2015.

También podemos incluir la obra de la artista afincada en Berlín Ruohan Wang, quien recientemente plasmó su inconfundible estilo plástico en la cubierta de *Luftmensch* (2017), el último trabajo del músico y artista visual P.Mark; o la británica Charlotte Mandell, que se encargaría de la ilustración y el atractivo diseño del EP *Sugar tastes like salt*, publicado por The Orielles en 2017.

Mujeres artistas que en ocasiones compaginan el arte con la propia creación musical, siendo un perfecto ejemplo de ello la joven cantante estadounidense Frankie Cosmos, cuyo trabajo multidisciplinar la ha convertido en un referente DIY de la escena indie neoyorquina.



Fig. 258. Diseño de Groduk & Boucar para *Prettiest Virgin* de Agar Agar (Cracki Records, 2016).

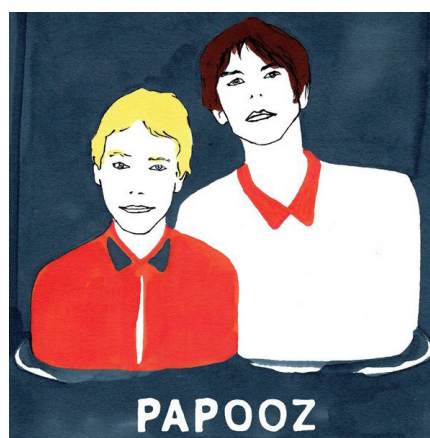


Fig. 259. Diseño de Victoria Lafaurie para *Ulysses and the sea* de Papooz (Autoedición, 2015).



Fig. 260. Diseño de Leonie Maria Annette Schneider para *Fit Me In* de Frankie Cosmos (Bayonet Records, 2015).

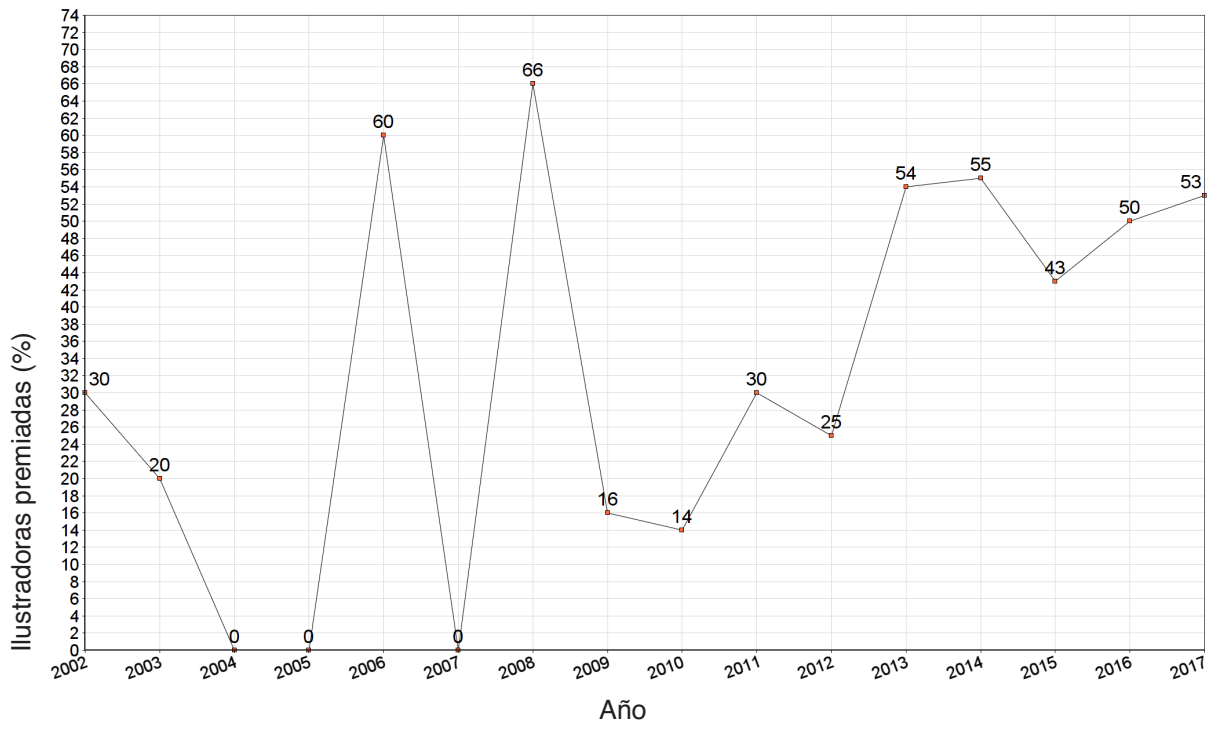
Cantautora que a menudo recurre a la autoedición, tanto musical como plástica de sus *singles* y EP's, ilustrando sus propios trabajos musicales o recurriendo a otras artistas como Leonie Maria Annette Schneider o Meredith Wilson, quienes por medio de la pintura y el dibujo analógico ilustraron las cubiertas de sus discos *Fit Me In* (2015) y *Next Thing* (2016), respectivamente.

Artistas anónimas, *amateurs* o profesionales, diseñadoras gráficas, estudiantes de Bellas Artes, directoras creativas, cantautoras, pintoras, *freelancers*, artistas visuales, mujeres con perfiles diversos que encuentran en las 12 o 7 pulgadas de un disco, un formato para la expresión artística; dando lugar a una heterogénea presencia femenina que poco a poco comienza a integrarse en la industria musical y a equilibrar las descompensaciones todavía existentes en las balanzas de género.

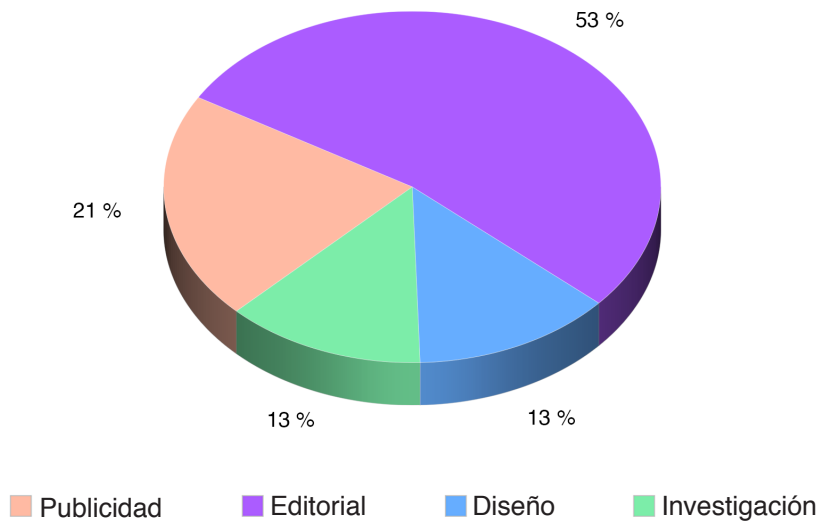
Con el objeto de contrastar nuestras hipótesis y teniendo en cuenta que el análisis porcentual a partir de sellos independientes habría resultado inabarcable, debido también al elevado número de discos autoeditados; hemos considerado oportuno ampliar nuestra búsqueda indagando primero en el campo de la ilustración y a continuación en el referente a la industria musical.

Existen en la actualidad numerosas agencias de ilustradores así como concursos y convocatorias con las que promocionar, premiar u otorgar menciones al trabajo de tales creativos. Es por ello por lo que hemos considerado interesante estudiar los resultados de los World Illustration Awards organizados por la AOI (Association of illustrators); tratándose éste de un concurso que viene celebrándose anualmente desde 2002, premiando a ilustradores a escala global, bajo diversas categorías.

Presentamos a continuación dos gráficas que hemos configurado a partir del archivo de tal convocatoria. Relacionando en la primera el porcentaje de ilustradoras premiadas a lo largo del transcurso temporal; y utilizando el segundo gráfico circular como muestra de las áreas en las que las mujeres han sido galardonadas.



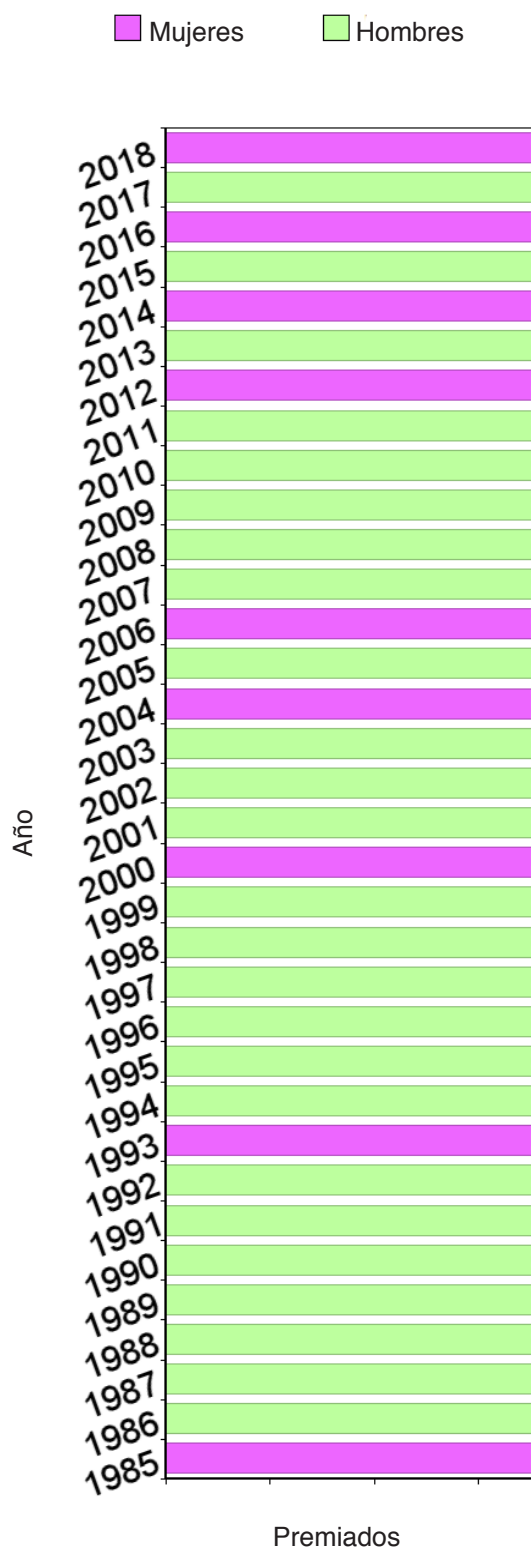
Áreas de desarrollo



Tal y como podemos observar en la primera gráfica se ha desarrollado desde 2002 un trayecto dispar referente a la igualdad de género en la ilustración contemporánea; y es que a pesar de la cuanto menos llamativa ausencia de mujeres premiadas en los años 2004, 2005 y 2007, es cierto que éstas últimas superaron la presencia masculina en 2006, 2008, 2013, 2014 y 2017; siendo 2016 el año más simétrico en términos porcentuales.

Vislumbramos pues una trayectoria bastante equilibrada que bien nos podría indicar un aparente reconocimiento e igualdad de géneros en el terreno de la ilustración del siglo XXI.

Por otra parte, se muestra a partir de la gráfica circular las diversas áreas en las que las artistas mujeres han sido galardonadas; tratándose el editorial del ámbito mayoritario, en el cual se incluye tanto la ilustración de libros, como la ilustración infantil o la desarrollada en prensa.



Como contrapunto, hemos considerado oportuno, contrastar también las cifras desarrolladas en el diseño aplicado a la industria discográfica; recurriendo aquí al Grammy Award for Best Recording Package; en el cual se valora la mejor cubierta y diseño aplicado al packaging del disco.

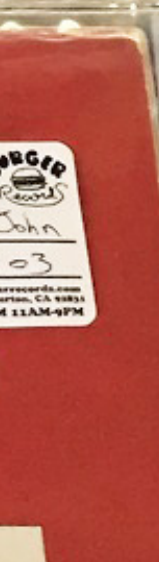
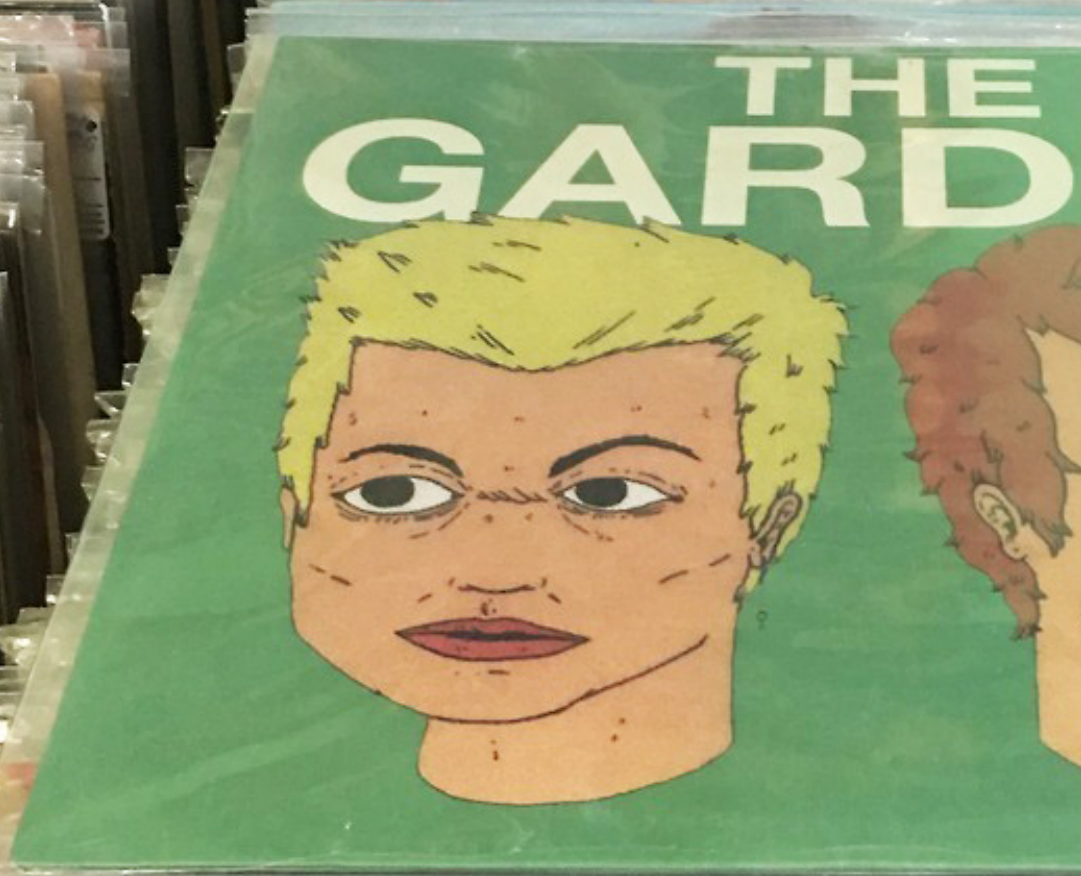
Un galardón que encuentra su origen en 1959, a pesar de no ser hasta 1985 cuando el trabajo de las artistas mujeres comienza a ser considerado por vez primera. Una inexistente presencia femenina hasta mitad de la década de 1980, que finalmente, pese a haberse tratado de un largo y tedioso proceso, parece que comienza a equilibrarse.

Tal y como podemos observar en la siguiente tabla, en la cual vemos como desde el año 2012 el certamen ha visto reflejado en sus resultados una alternancia entre nombres femeninos y masculinos, fruto de una igualdad que esperemos final y definitivamente asiente sus bases; ya que tal y como ha reflejado la historia del diseño gráfico aplicado al disco, y como gráficamente plasmamos en el esquema circular, resulta impactante la disparidad entre artistas hombres y mujeres que han obtenido reconocimiento en el terreno discográfico.

*Tablas y gráficos realizados por Claudia Torán (Abril, 2018).

UNK/Soul NEW ARRIVALS!

BURGER RECORDS BUBBLES
Records Records



7.4. La ilustración en los sellos independientes actuales

Como adelantábamos con anterioridad, y como consecuencia de una profundización en las propuestas discográficas de la época actual; indentificamos una amplia presencia de la ilustración en discográficas minoritarias, sellos independientes con un contenido visual ilustrado por encima de los porcentajes característicos de las *majors labels* o discográficas mainstream, cuyas cubiertas de discos recurren principalmente a la fotografía o la tipografía como herramientas gráficas.

Proponemos pues centrar a continuación nuestro foco de estudio en la industria del disco independiente; una industria que principalmente queda dividida entre la autoproducción casera y la producción discográfica a través de sellos independientes. Sin embargo, conviene que comencemos aclarando primero algunos conceptos ¿qué entendemos por sellos independientes?

Podríamos definirlos como aquellas compañías discográficas financiadas de manera independiente, que frente a multinacionales entre las que destacan algunos nombres como Sony, Capital Records o Universal; cuentan con menor infraestructura, optando generalmente por la especialización en géneros musicales determinados y ofreciendo por norma general un trato más cercano; así como un trabajo más individualizado y una mayor libertad al músico, extendido también al ámbito artístico.

“Lo estético generalmente viene directamente de la banda en su mayor parte. Siento que las bandas, incluso antes de firmar, tienen una idea de todos los aspectos de su estética, desde la forma en que se visten hasta su página de Facebook”.

Luke Jarvis, creativo de Bella Union.
(Entrevista realizada por Liv Siddall y publicada en Itsnicethat.com el 8 de marzo de 2015).

Destaca el grado de libertad como una de las características definitorias principales de estos sellos cuya independencia, tal y como su nombre indica, se ve generalmente plasmada en proyectos que pese a su menor presupuesto pueden invertir una mayor dedicación en cuestiones artísticas y propuestas arriesgadas, así como dar visibilidad a un abanico musical más amplio. Ciertamente, son numerosos los sellos minoritarios que han ido surgiendo y desapareciendo a lo largo de la historia, gran parte de ellos por cuestiones de financiación; sin embargo resulta sorprendente el papel primordial que muchas han supuesto para el desarrollo de la música, ya que son numerosos los artistas que comenzando o desarrollando su carrera en un sello independiente, cambiarían los parámetros de la música con propuestas innovadoras y cargadas de personalidad.

Cabe señalar por otra parte que en tiempos pasados existía una gran distancia entre las compañías independientes y las majors labels; las cuales contaban con un alcance global al que no podían optar los sellos minoritarios.

En la actualidad, y a pesar de que esta diferenciación se mantiene vigente, debido al poder de distribución con el que cuentan las discográficas *mainstream*, las cuales desarrollan sus proyectos a través también de numerosas empresas subordinadas; cabe señalar el impacto que ha supuesto el nacimiento de Internet, en términos de alcance y democratización musical, donde ubicaríamos la importante labor de la música *in streaming*.

“Si un artista quiere hacer algo, generalmente, o diría que siempre, les ayudamos. No se me ocurre ningún ejemplo en el que rechazáramos ningún tipo de arte... ¡les damos mucha libertad! ¡mucha mucha libertad!”.

Lee Rickard, fundador de Burger Records.
(Entrevista realizada por Claudia Torán el 6 de abril de 2018).



De arriba a abajo.
Fig. 262. Logotipo de Discos Calamidad.
Fig. 263. Logotipo de Flexi Discos.
Fig. 264. Tienda de discos Rough Trade.

En definitiva, a pesar de las desventajas que pueda tener un sello independiente para según qué músicos o géneros musicales, es cierto que a menudo juega un papel importante a su favor, referente a la autoría de sus canciones y sus derechos de autor; así como a una menor pretensión por convertir al artista en un producto, ya que es el propio sello el que lo escoge seducido por unas características propias relativas al estilo o la personalidad del mismo.

En relación a la personalidad, y adentrándonos a continuación en terreno relativo al diseño gráfico; hemos podido comprobar tras un estudio de mercado, como la mayor parte de tales sellos cuentan con un logotipo de tipografía handmade o un imagotipo ilustrado con tal estética analógica y personal.

Una estrategia de *branding*, utilizada por los sellos independientes como carta de presentación para enfatizar su carácter libre y personal, en la cual la ilustración y la tipografía irregular juegan un papel imprescindible.

Con el objeto de verificar nuestras hipótesis nos hemos dispuesto a recopilar los logotipos de algunos de los principales sellos minoritarios.

Encontramos así logos de estética handmade en sellos como Bella Union, Hardly Art Records, Green Ufos o Rough Trade; los cuales bien nos remiten a la tipografía realizada por métodos manuales, dotando a la marca de un carácter especial.

Por otra parte cabe mencionar los imagotipos, por tratarse éstos del recurso más frecuente en los sellos independientes; entre los cuales encontramos Elephant Records, Burger Records, Stolen Body Records, Houston Party, Wet Dream Records, Forest Family, R.I.P Society, Rice Is Nice Records, RFA, Sacred Bones Records, Le Syndicat Des Scorpions, Milk Records o Subterfuge Records, por nombrar tan solo algunos de ellos.

Pequeñas ilustraciones y garabatos a modo de símbolos, acompañadas por tipografías de aspecto manual, que dotan al conjunto de un estética naïve muy fresca y espontánea, pero sobretodo muy única y personal, reforzando así su definitorio carácter independiente.

Y es que la ilustración, además de tal presencia en la imagen de marca de los sellos independientes; queda reflejada también, como no podía ser de otro modo, en la gráfica global de la compañía, traducida al *merchandising*, cartelería, redes sociales, videoclips e incluso diseño web de las mismas; las cuales a menudo cuentan con un gran contenido visual ilustrado.

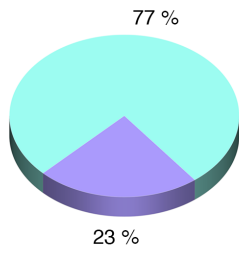


De arriba a abajo.

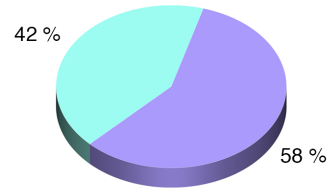
Fig. 265. Logotipo de Bella Union. Fig. 266. Logotipo de Hardly Art. Fig. 267. Logotipo de Green Ufos. Fig. 268. Logotipo de Stolen Body Records. Fig. 269. Logotipo de Elefant Records. Fig. 270. Logotipo de Burger Records. Fig. 271. Logotipo de Houston Party. Fig. 272. Logotipo de Forest Family. Fig. 273. Logotipo de Rice is nice. Fig. 274. Logotipo de DFA. Fig. 275. Logotipo de R.I.P. Society. Fig. 276. Logotipo de Le Syndicat Des Scorpions. Fig. 277. Logotipo de DFA. Fig. 278. Logotipo de Sacred Bones Records. Fig. 279. Logotipo de Milk Records. Fig. 280. Logotipo de Wet Dream Records.

Ilustración ■
 Otros ■

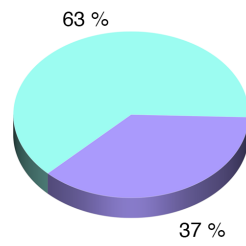
Aut



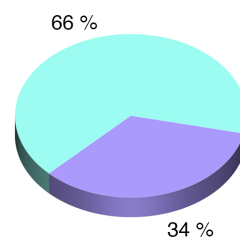
Burger



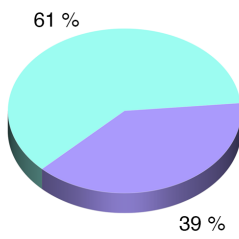
Cracki



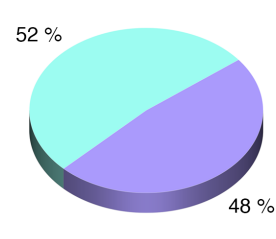
Elephant



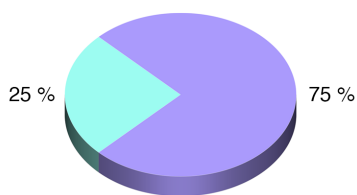
Laptra



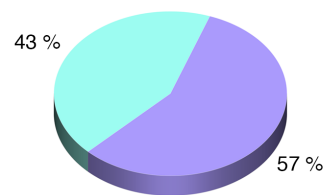
Matador



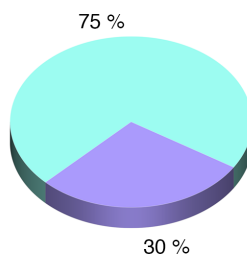
Rough Trade



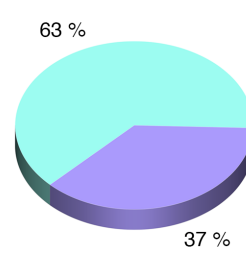
Staatsakt



Suicide Squeeze



4AD



*Gráficos realizados por Claudia Torán (Abril, 2018).

De nuevo con el objeto de enfrentarnos a nuestras propias hipótesis y extraer conclusiones a partir de ejemplos concretos, hemos considerado oportuno analizar la producción global de diez sellos independientes, escogidos cuidadosamente por su relevancia, procedencia y popularidad; con el objetivo de observar la cantidad de discos ilustrados producidos en relación a los de tipo fotográfico o tipográfico, a partir de un extenso estudio traducido de forma porcentual.

Como bien podemos observar en los gráficos anteriores, los porcentajes son variables y ciertamente dependen del tipo de discográfica o las bandas producidas; no obstante excepto en el caso de las británica Rough Trade, la alemana Staatsakt, y el sello californiano Burger Records, donde existe bastante paridad; resulta sorprendente comprobar cómo en efecto la cantidad de discos con cubiertas enteramente ilustradas supera actualmente la media en todos los casos. Cifras que van desde el 52% de Matador Records (EEUU), el 61% de Laptra (Argentina) o el 63% de 4AD (Reino Unido) y Cracki Records (Francia); hasta variaciones notables, tal y como ocurre en el sello nacional Elephant Records, en Suicide Squeeze (EEUU) y en Aut Records (Alemania), donde las cubiertas ilustradas alcanzan cifras del 66%, 75% y 77% respectivamente.

Una alta presencia de la ilustración, como causa de la mayor libertad creativa con la que cuentan los músicos a la hora de intervenir en su gráfica; debido a tratarse la ilustración de una “extensión del arte” tal y como señalaba Lee Rickard; o por una combinación de ambos aspectos, los cuales generalmente van de la mano, permitiendo así generar proyectos globales y multidisciplinarios en los cuales músicos y artistas encuentran en el disco independiente un medio con una libertad de expresión mayor que la que puedan ofrecer las *major labels*.

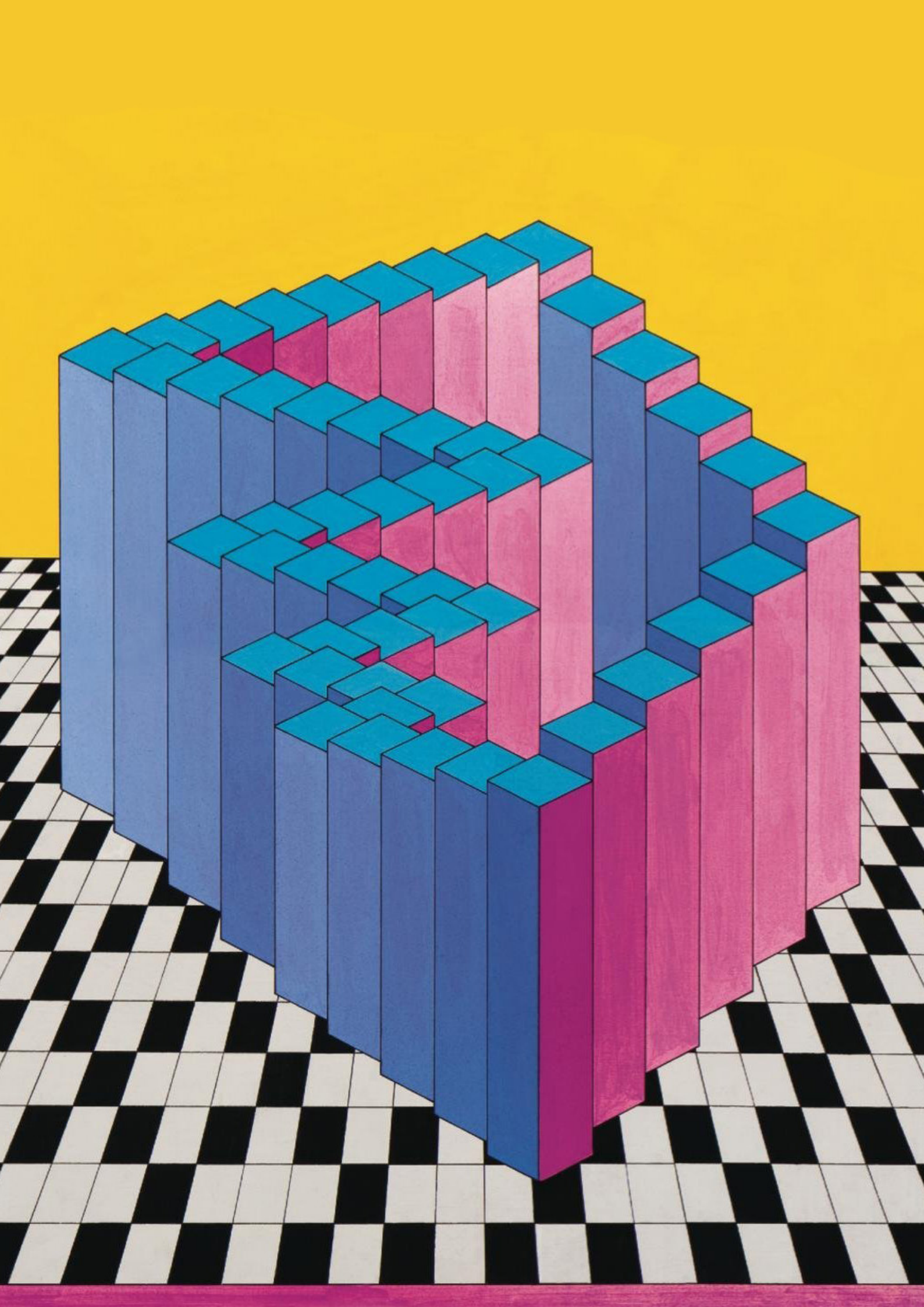
A lo anteriormente expuesto cabría sumar la desvinculación que los sellos independiente por lo general buscan respecto a la industria de masas; enfatizando la cualidad que es la independencia, transformándola en virtud y dotándola de personalidad con la que lograr ofrecer algo “diferente”, “nuevo”, una opción alternativa.

“La ilustración es otra forma de expresarse, es un poco más creativa que si simplemente pones una imagen tuya en la cubierta. Pienso que realmente tienes que tener carisma para estar en una cubierta...ya sabes, como los Stones, los Beatles,...ellos tienen carisma. Pero muchos artistas independientes pueden ser muy buenos musicalmente pero no tienen esa “cosa”. Creo que la ilustración es una buena extensión del arte, y creo que por eso la mayoría de artistas independientes eligen la ilustración”.

Lee Rickard, fundador de Burger Records.
(Entrevista realizada por Claudia Torán el 6 de abril de 2018).

Conclusiones

8. Conclusiones



Llegados a este punto de la investigación pasaremos a continuación a presentar una recapitulación de las ideas fundamentales que hemos ido estudiando a lo largo de la tesis. Ideas que han ido surgiendo a lo largo del proceso investigador desarrollado a partir de una metodología de tipo histórico-documental; la cual hemos complementado con prácticas empíricas, a través de tests y entrevistas con ilustradores, músicos y sellos discográficos.

Así mismo, cabe resaltar la exhaustiva labor documental realizada para el desarrollo de un banco de imágenes, en el cual hemos presentado un listado de fichas compuesto por discos ilustrados, comprendidos desde los años cuarenta hasta el presente 2018; una base de datos convertida en una herramienta de gran utilidad para la extracción de conclusiones respecto a la gráfica del disco. Y es que han sido numerosas las hipótesis que hemos ido planteando y consecuentemente clarificando a lo largo del estudio, las cuales pasaremos a comentar a continuación, siguiendo el orden temático de su aparición en la tesis.

Como punto de partida relativo a la presentación del objeto de estudio en cuestión, cabe comenzar señalando el valor del álbum musical ilustrado, cuyo origen se convirtió en la premisa que nos llevó a iniciar nuestro proceso investigador, por tratarse el disco ilustrado de un interesante medio para la expresión artística, cuyo estudio en profundidad no había sido realizado anteriormente.

Al comenzar nuestra investigación entorno al arte plástico de la industria musical, identificamos como en efecto existían numerosos estudios entorno a la cartelería, así como sendos trabajos documentales referentes al diseño gráfico aplicado al disco. Unos estudios basados en la imagen fotográfica o la tipografía del disco que nos llevaron a identificar un vacío

de información referente a las técnicas de ilustración, y plantearnos consecuentemente focalizar nuestra investigación concretamente en el papel desempeñado por la ilustración en el formato discográfico.

Retrocediendo hasta los diseños de las primeras cubiertas de discos, comprobamos igualmente como en efecto fue la ilustración la herramienta utilizada por aquellos pioneros artistas, que desde la década de 1940's comenzaron a incluir imágenes en los hasta entonces austeros *packagings* musicales.

Como estudiábamos en los primeros capítulos de la tesis; fue Alex Steinweiss, ilustrador y director artístico de Columbia Records, el primero en incluir imagen al formato discográfico con el diseño de una cubierta ilustrada para Smash Song Hits de Richard Rodgers y la Orquesta Imperial; convertido éste en el primer álbum musical ilustrado en el año 1939.

Tal innovador diseño se convirtió no únicamente en el origen de la gráfica aplicada al disco, sino también cabe recalcar que supuso el nacimiento de un nuevo medio para la creación artística.

Supone pues la idea de Steinweiss el inicio de un nuevo formato comunicativo, un lienzo en blanco para el trabajo de artistas de diferentes ámbitos creativos.

Partiendo de tal idea, nos interesó iniciar una investigación entorno a la cubierta discográfica entendida como una simbiosis

artístico-musical; lo cual nos condujo a plantearnos en primera instancia la relación que tal formato pudiera tener con el concepto de arte sonoro, o más ambiciosamente con la idea de “obra de arte total”.

Comenzamos nuestra tesis con un estudio histórico relativo a los nexos de unión propios de la sinestesia, las conjunciones entre el lenguaje sonoro y el visual, así como su representación habitual en el arte vanguardista; lo cual nos hizo entender cómo el disco ilustrado con una naturaleza artística dual se comporta como un nexo de unión de lenguajes diversos, en los cuales incluimos el plástico, el musical y ocasionalmente el de tipo escrito.

Tales ideas tratadas desde un prisma comparativo en el que ponemos en valor la naturaleza del formato discográfico, tanto física como conceptual; nos conduce a comprender cómo en efecto el disco ilustrado podría vincularse con el arte sonoro e incluso entenderse como un ejemplo del concepto Gesamtkunstwerk u “obra de arte total”, para lo cual bastaría con considerar la intencionalidad del artista y re-contextualizar la naturaleza de dicho formato.

Como bien estudiábamos, se entiende por “obra total” un trabajo artístico en el que aunar diversas disciplinas, con el objeto de lograr una pieza de arte absoluta. En relación a tal idea, identificamos en la fisicalidad del vinilo ilustrado dicha conjunción entre arte y música; plasmada en una introducción o traslado de “lo sonoro” a un medio gráfico, y una consecuente simultaneidad visual y sonora en el terreno perceptivo.

Retomando el origen de los álbumes musicales ilustrados, nos interesó igualmente el impacto que tal formato comunicativo supuso tanto a nivel artístico como comercial e incluso social. Centrándonos más concretamente en el primer álbum ilustrado y su impacto en el mercado musical; observamos que el diseño de Steinweiss supuso toda una revolución social, que se vio reflejada en el disparo de las ventas, superadas en un 800%.

Dicho acontecimiento, nos hizo reflexionar a cerca del poder comunicativo de la imagen en el ámbito del marketing y en el grado de exclusividad y modernidad que era capaz de aportar la imagen ilustrada.

Y es que la ilustración se convirtió en este caso en un suplemento estético que cambiaría para siempre el rumbo de la industria musical; así como el modo de ver, vender e incluso entender la música. Una nueva forma de comunicación visual que se vio materializada por medio de una gran diversidad gráfica y una amplia iconografía en la cual tendrían cabida artistas provenientes del ámbito del diseño comercial, la ilustración e incluso la pintura. Iniciamos entonces una búsqueda de discos ilustrados, que comenzaría desde aquellas

primeras propuestas surgidas en sellos como Columbia Records o Blue Note, hasta llegar a álbumes ilustrados actuales.

Cabe señalar que desde el inicio de tal recopilación, nos encontramos con una gran dificultad en la búsqueda de los artistas de tales cubiertas; lo cual nos condujo a comprender que el anonimato de los diseñadores gráficos e ilustradores se debe generalmente a la naturaleza comercial del producto.

Debemos comprender que los álbumes musicales y por consiguiente su packaging, forman parte de un mercado que consecuentemente hace que sean categorizados como “arte comercial”; comúnmente entendido como un arte secundario, un arte en este caso envoltorio de una pieza musical. Y tal vez sea esa la injusta razón por la cual tal y como ocurre con el packaging de otros productos, la autoría de sus diseñadores permanece a menudo en el anonimato; hecho que en esta ocasión concreta ha supuesto un hándicap en nuestra labor investigadora.

Sin embargo, es cierto, que tal dificultad fue disminuyendo a medida que nuestra búsqueda de discos ilustrados fue avanzando en el tiempo; ya que además de contar actualmente con una mayor información relativa a los creativos de tales diseños, cabe señalar que los nombres de éstos se multiplican y en contraposición a los limitados departamentos artísticos de las discográficas pioneras, encontramos actualmente una gran democratización en el terreno del arte aplicado al disco, tal y como desarrollaremos posteriormente.

A pesar de la dificultad con la que contamos en un primer momento para encontrar creativos especializados en el diseño de aquellos primeros álbumes musicales ilustrados; cabe señalar que dimos con diversos artistas cuyo trabajo resultó revelador para el entendimiento de la imagen aplicada al disco, en relación a sus características, técnicas de desarrollo y tendencias estilísticas.

Señalábamos, además del trabajo de Alex Steinweiss; el legado de artistas vanguardistas como Neil Fujita, quien trasladó sus pinturas a las cubiertas de discos; dotándolas así de un carácter innovador y una contemporaneidad que rompería con los moldes establecidos del arte publicitario y comercial.

Fujita además de trasladar el entonces arte contemporáneo al disco, con propuestas de abstracción pictórica, contó con el trabajo de otros ilustradores y artistas freelance como Ben Shahn o Tom Allen, entre otros; lo cual hizo que la cubierta del disco se convirtiera en un punto de encuentro de artistas que encontrarían en ella una vía para la expresión plástica. Un formato que debido a su carácter innovador contó con una gran libertad artística, como bien podemos observar también a través del extenso legado de David Stone Martin

y Jim Flora, cuyas extravagantes ilustraciones son una muestra más de la espontaneidad procesual y plástica a la que nos veníamos refiriendo.

Así pues, el estudio de los originarios álbumes ilustrados y sus correspondientes artistas nos llevaría a tratar de identificar los rasgos definitorios de tales propuestas, en busca de puntos estilísticos e iconográficos en común. Sin embargo más allá de rasgos plásticos comunes, identificamos la libertad de tales propuestas y su heterogeneidad gráfica como uno de los rasgos característicos de aquel nuevo arte aplicado al disco, que se encontraba en un interesante proceso de construcción.

Tal y como podemos observar y como bien señalarían algunos de los diseñadores musicales de dicho periodo; la única premisa por la que los artistas se regían era la ilustración y la gráfica propiamente dicha del disco. Una posición platónica del objeto que valoraba entonces el grado de exclusividad y originalidad; la belleza del objeto y la expresión artística por encima de los clásicos parámetros comerciales. Es por ello por lo que no resulta extraño encontrarnos con numerosos ejemplos de cubiertas de discos datadas de los años 1940's y 1950's, en las cuales la imagen cuenta con todo el protagonismo, pudiendo la información relativa al título y los músicos quedar en un segundo plano, e incluso obviarse.

Unas tácticas comerciales totalmente innovadoras adscritas a un packaging que resultaba nuevo en la industria; la cual apostaría acertadamente por el poder de la imagen, dotando al producto de un carácter plástico y convirtiéndolo en una pieza artística en sí misma, en la que aunar tanto la gráfica como la música.

Tal fue la estrategia también de la discográfica Blue Note Records, especializada en jazz; cuyo diseño gráfico otorgaría igualmente toda responsabilidad estética a los diseñadores y artistas gráficos; cuya libertad traducida en una vanguardista ruptura del arte tradicional, daría lugar en este caso a la gráfica jazzística, que supondría una gran influencia para el diseño gráfico posterior.

Comprobamos pues como la música jazz, coetánea a los primeros álbumes ilustrados, tuvo un impacto directo en el arte aplicado al disco y por consiguiente en la ilustración y el diseño gráfico; generando propuestas a través de recursos innovadores, cuya influencia vemos reflejada aún en las propuestas gráficas actuales.

Recordemos que el jazz, se trató de un género musical basado en la espontaneidad y una efervescente libertad rítmica, cuyo dinamismo y sugerentes juegos instrumentales causaron una inevitable repercusión en el desarrollo de las ilustraciones y diseños de las cubiertas de discos; invitando a los creativos al reto de transmitir, a través de una única imagen, las cualidades sensitivas de aquellos rotundos y espontáneos pentagramas musicales.

Surgieron así transgresiones plásticas tan arriesgadas como reveladoras; una riqueza rítmica en el terreno musical que se vería materializada en una riqueza estilística y técnica en el ámbito plástico. Y es que fue en tal contexto cuando surgirían numerosos avances tecnológicos relacionados con la imprenta y el revelado que tuvieron como consecuencia una reducción de los costes para la impresión fotográfica a color.

La fotografía se popularizó así en un diseño gráfico hasta entonces monopolizado por la ilustración y la tipografía. A ello debemos sumar el surgimiento del rock&roll, que además de su impactante repercusión en el terreno de la musicología; supuso también una auténtica revolución social que daría lugar al origen del fenómeno fan, tal y como lo entendemos en la actualidad.

La demanda se dirigió hacia los retratos de las estrellas del rock&roll; álbumes con fotografías de ídolos de adolescentes, que de forma inevitable afectarían negativamente a la ilustración aplicada al disco.

No obstante, a pesar de que la ilustración fue sufriendo naturales altibajos en su popularidad, causados por la demanda del mercado y por el desarrollo de los diversos géneros musicales; consideramos oportuno recalcar que en todo momento la imagen ilustrada permaneció vigente. Y es que los cambios metodológicos y expresivos fueron capaces de enriquecer y complementar las anteriores portadas ilustradas. La ilustración fue reinventándose a partir del desarrollo de las técnicas de impresión y la integración de la fotografía, a través de collages o fotomontajes, muchos de los cuales surgirían en la anteriormente citada Blue Note Records.

A medida que avanzábamos en la investigación; cabe señalar que nos interesó también indagar en aspectos relativos a la iconografía, temáticas e intencionalidad de artistas respecto al diseño gráfico del disco; focalizando nuestro interés en la gráfica social e integradora plasmada en el packaging del disco. Presentamos diversas hipótesis entorno a tales cuestiones; comprobando como en efecto el disco fue utilizado como herramienta para tratar asuntos sociales, tales como la marginación racial; generando igualmente un desarrollo estético propio.

Estudiando en concreto la problemática racial de la sociedad norteamericana, ubicada igualmente en el contexto histórico al que veníamos refiriéndonos con anterioridad; comenzamos a indagar en las consecuencias que tales injusticias sociales provocarían en el desarrollo de las artes, tanto gráficas como musicales. Observamos así cómo, en el terreno de la ilustración aplicada al disco, resulta curioso comprobar que fue durante aquellos años, paradigma por excelencia de la problemática racial, uno de los periodos en la Historia del Arte Moderno en el que encontramos más ilustraciones de personas de color. Quizás tal hecho se debiera a la popularidad con la que los músicos afroamericanos con-

taban en géneros como el blues, el rhythm and blues o el jazz. Hecho que conduciría a los artistas plásticos a representarlos gráficamente en las cubiertas de aquellos discos.

El jazz era ilustrado plásticamente y con él sus intérpretes, quienes tal y como podemos comprobar, cobraban visibilidad a través de la ilustración.

Es por ello por lo que tras un estudio de campo a través de ejemplos concretos, podemos verificar que contamos con un amplio archivo retratista, con artistas como David Stone Martin, Ben Shahn o Andy Warhol que de un modo más o menos evidente, utilizaron las cubiertas discográficas como medio artístico para tratar temas relativos a la integración social. Una visibilidad que iría evidenciándose a través de movimientos como Harlem Renaissance y otros grupos artísticos y activistas como OBAC o Africobra, ya a finales de la década de los setenta.

Podemos así comprobar que el packaging del disco fue evolucionando en relación no únicamente a las técnicas plásticas o la demanda del mercado; sino también en relación a la intencionalidad del artista y al contexto histórico y social, que al igual que ocurriría en la música o el arte visual, también quedaría plasmado en el formato discográfico, entendido éste como un medio más para la expresión artística.

Vamos corroborando cómo el propósito del artista sería pues transmitir con la imagen no únicamente la música en el disco contenida sino también su propio mensaje ideológico; un mensaje que ya fuera de un modo evidente o subliminal, se pronunciaba a través de la imagen como premisa a la música, tal y como hemos podido identificar en el legado de algunos artistas como Matias Klarwein o Marte Röling, entre otros.

Avanzando en el tiempo, nos sumergimos en el arte psicodélico; cuya ética y estética supusieron un punto de inflexión clave en el desarrollo del diseño gráfico y la imagen aplicada al disco. La idea de liberación fue entonces extrapolada a la música, la filosofía, la moda y el arte; fuertemente influenciados por las sustancias alucinógenas, la experimentación y la exaltación de la percepción.

El estudio de las cubiertas de discos adscritas a dicho periodo, nos condujo a la extracción de diversas conclusiones relativas a las características gráficas, temáticas y metodológicas de tales diseños musicales. Así, además de tratarse de un periodo prolífico en el terreno de las artes, observamos más concretamente un interés por la representación visual del movimiento, una característica heredada del arte óptico y cinético que definiría gran parte de la gráfica psicodélica.

Por otra parte, identificábamos la herencia de corrientes artísticas anteriores, tales como el Art Nouveau, convertido en una influencia clave en la tipografía, ilustración y composición tanto de los discos como de la cartelería musical.

En relación a la temática y el tratamiento de la imagen del arte psicodélico aplicado al formato discográfico, observábamos igualmente un retorno a la figuración, generalmente marcada por temáticas de carácter irreal o fantástico; que a través de la tipografía se desvincularían, aún más si cabe, de la simpleza y claridad tipográfica propia de los modelos de consumo tradicionales. Tal ruptura respecto a los parámetros propios del diseño gráfico tradicional, se vería reflejada también en la música independiente; la cual destacábamos como el tercero de los puntos temporales y artísticos clave en el desarrollo de la ilustración aplicada al disco.

Comenzando por el género punk, vislumbrábamos de nuevo tal carácter liberador que ya habíamos identificado en los álbumes jazzísticos y psicodélicos. De nuevo un punto de inflexión en el que en este caso se instaló además la ética DIY basada en el auto-abastecimiento y la idea de “házlo tú mismo”.

Una de las conclusiones destacadas a las que accedimos a partir del amplio estudio de álbumes ilustrados relativos a la música independiente desde la década de los años ochenta, es la influencia del *Do it yourself* no solo en el funcionamiento de la industria musical y en su correspondiente arte aplicado, sino también en el desarrollo posterior del diseño gráfico y la ilustración; a través de la inclusión de técnicas como el collage, el dibujo o el fotomontaje analógico, que a su vez se complementarán con la popularidad del fanzine y el merchandising musical. Una actitud anticonsumista contraria a la industria discográfica tradicional que vendría acompañada a su vez de una rebeldía y afán por diferenciarse de tales modelos de mercado.

Es por ello por lo que, incluso en la actualidad, y tras la realización de un estudio de campo relativo a los sellos musicales independientes; nos ha sido posible identificar cómo en efecto tales sellos alternativos generalmente buscan también enfatizar la desvinculación respecto a la industria de masas, resaltando su independencia y personalidad a través de la estética DIY; como por ejemplo podemos observar en la abundante utilización del dibujo manual de carácter naïve y desenfadado, el cual podemos encontrar tanto en sus logotipos como en la cartelería, merchandising y cómo no en el packaging de sus grabaciones musicales.

Una frecuente presencia de la ilustración, como causa de la mayor libertad creativa con la que también cuentan los músicos a la hora de intervenir en su propia gráfica.

De este modo la autogestión y consecuente libertad artística no únicamente queda plasmada en el terreno musical, sino también en un ámbito plástico en el que dar cabida a ilustradores y artistas freelance pertenecientes a ámbitos creativos diversos. Si a tal hecho sumamos el nacimiento de la música digital y la posibilidad de interrelación artística que permite internet, confirmamos cómo en efecto tales sellos discográficos y plataformas de música online, han dado lugar a una democratización de la cultura, presente también en la ilustración aplicada al disco. Y es que al igual que aumentan las opciones de creación y distribución de música; cada vez es mayor la presencia de la imagen en el terreno discográfico.

Debemos igualmente tener en consideración los ámbitos de desarrollo en los cuales tiene cabida la ilustración musical en la actualidad; la cual se desdobra entre los clásicos discos de vinilo (que como bien hemos estudiado, se encuentran viviendo un renacimiento relativo a su popularidad y ventas, debido a su calidad de sonido, fisicalidad y carácter de exclusividad); los casetes y discos compactos, el videoclip y las plataformas de música in streaming, que presentan una amplia diversidad de formatos, a los cuales ha de adaptarse también el diseño gráfico musical.

Cabe señalar que en medio de tal democratización artística y continuo incremento de creativos dedicados a la gráfica del producto musical; observamos, una desigualdad de género que ya nos había resultado llamativa también en nuestro concreto ámbito de estudio referente a la gráfica discográfica.

Como señalábamos en el capítulo dedicado a las ilustradoras actuales, y el papel de la mujer en el arte; existe aún tal desigualdad en el ámbito musical, relativo tanto a bandas musicales y artistas femeninas, como a diseñadoras e ilustradoras dedicadas a la industria de la música. Nos bastó con recurrir a números y estadísticas concretas y echar un vistazo a la gráfica del formato discográfico para corroborar dicha desigualdad. Por otra parte, cabe señalar que remitiéndonos a la ilustración contemporánea, y suponemos que gracias también a la anteriormente citada democratización artística que supone internet; parece vislumbrarse un futuro esperanzador ya que cada vez es mayor tanto la cifra de mujeres ilustradoras como su reconocimiento en la industria y la valoración de su trabajo; a pesar de que como bien veníamos señalando todavía queda mucho por hacer.

Continuando con el perfil de los los ilustradores actuales dedicados a la industria del disco; nos ha sido posible observar también un aumento en presencia de la dualidad de músicos-artistas visuales o viceversa; ésto es, creativos que, a menudo como consecuencia también de las posibilidades de auto-producción musical que ofrece internet, así como su abaratamiento o la mayor diversidad de técnicas artísticas; desarrollan su creatividad

desde un prisma multidimensional, ya sea construyendo dos facetas paralelas o buscando nexos de unión entre ambos.

Encontramos así numerosos artistas visuales con una faceta musical, o músicos que desarrollan también paralelamente proyectos como ilustradores o artistas plásticos. Entendemos pues tal simbiosis como la creación de diálogos sonoro-visuales; creaciones multidisciplinarias que a menudo encuentran en el disco, con su correspondiente packaging, el medio idóneo para su desarrollo. En relación a tal simultaneidad de lenguajes y caminos creativos, nos interesó también indagar en las metodologías por las cuales se rigen tales disciplinas artísticas en el formato discográfico; lo cual nos condujo a plantear diversas hipótesis entorno a su naturaleza, interacción y nexos de unión.

Como bien adelantábamos en los capítulos iniciales de la presente investigación, en los cuales tratábamos aspectos relativos a las interferencias entre el lenguaje visual y el sonoro; consideramos oportuno referirnos igualmente al lenguaje verbal, el cual a menudo se ve representado también en las cubiertas de discos.

Reconociendo tal lenguaje como habitual en el disco, ya sea a través del título del mismo, o de las canciones letradas; nos interesó realizar un paralelismo entre el álbum musical y el álbum ilustrado, lo cual nos permitió extraer sendas conclusiones al respecto; y es que en el formato discográfico la ilustración además de su valor estético, puede actuar o bien como herramienta esclarecedora y explicativa de una pieza musical, o como obra plástica independiente.

El primero de los casos nos condujo directamente a pensar en las semejanzas que el disco pudiera tener con el álbum ilustrado; dos formatos en los cuales el texto y la imagen conviven mutuamente, utilizando en ambos casos la palabra como pretexto a la imagen y generando una pieza final de naturaleza artística y literaria.

Ante algunos interrogantes que nos surgieron entorno a la metodología empleada por el ilustrador de discos para la creación de sus cubiertas, así como las similitudes que tal proceso pudiera compartir con el propio de un álbum ilustrado; optamos por realizar una serie de pruebas empíricas, con las cuales analizaríamos el trabajo gráfico de diversos ilustradores, considerando cuestiones relativas a la inspiración del creativo y su modo de trabajo a partir del lenguaje verbal y musical.

Propusimos a artistas que ilustraran música y texto, como actividades divergentes, lo cual nos llevó a observar que en el primero de los casos la información recibida fue más subjetiva y cercana al ámbito sensible, lo cual conduce al artista a una metodología más espontánea, basada generalmente en aspectos expresivos como el color o la forma, y más ambiguos, como la metáfora o el surrealismo; mientras que ilustrando a partir de un texto,

el artista contó con una información generalmente más evidente, debido al poder semántico de la palabra; lo cual se vería traducido en una mayor literalidad de la imagen, llevada a cabo generalmente por la figuración y la representación de los diferentes elementos y situaciones narrados en el texto.

Con tales experimentos pretendimos pues poner a prueba nuestras hipótesis, comprobando cómo a diferencia de lo que comúnmente esperamos; las cubiertas de los discos no tienen porque estar generadas necesariamente a partir del lenguaje musical. Son diversos los ilustradores que a través de las entrevistas realizadas nos contaban que a menudo parten de un briefing puramente verbal, en el cual los músicos proporcionan el título, las letras de canciones o descripciones verbales como pretexto para la imagen del disco.

Si bien es cierto podemos comprobar como en efecto la música supone siempre un gran valor añadido, ya que el lenguaje sonoro es capaz de producir en el creativo una serie de sensaciones que generalmente serán beneficiosas para su expresión plástica.

Relacionando tales ideas de dependencia, subordinación o complementación de los diversos códigos sonoros y visuales, y evitando categorizar ambos lenguajes; nos planteamos a modo hipótesis finales, cuestiones relativas a la sonoridad de la imagen.

Así tras observar cómo a lo largo de la tesis hemos estudiado la imagen como consecuencia de la música, consideramos interesante proponer el proceso inverso, algo similar a lo acontecido en el ámbito de las bandas sonoras, trasladado en esta ocasión a la industria musical; al formato discográfico que veníamos estudiando. Crear música a partir de una imagen ilustrada, observar cual sería el resultado si alteráramos el orden de los factores, dejando así una puerta abierta para futuras investigaciones.

Anexos

9. Entrevistas



MILD HIGH CLUB TIMELINE



De arriba a abajo.

Fig. 282. Clay Hickson.

Fig. 283. Diseño de Clay Hickson para *Timeline* de Mild High Club (Circle Star Records, 2015).

9.1. Clay Hickson, ilustrador.

How did you get to music industry?

To be honest, I'm probably not the best person to talk to about this. I've done a handful of record covers or show posters, but otherwise I don't feel very involved in the music industry.

¿Cómo llegaste a la industria musical?

Para ser sincero, probablemente no soy la mejor persona para hablar sobre esto. He hecho varias portadas de discos o carteles, pero por lo demás no me siento muy involucrado en la industria de la música.

How is the relationship you have with the band?

I had actually never heard of Mild High Club when they contacted me. They had seen my work somewhere and asked me if I could do a cover for their new record.

¿Cómo es la relación que tienes con la banda?

En realidad, nunca había oído hablar de Mild High Club cuando me contactaron. Habían visto mi trabajo en algún lado y me preguntaron si podía hacer una cubierta para su nuevo disco.

Did you develop the project from the word (title, lyrics, etc.), the music or both?

The band had a pretty clear idea of what they wanted and gave me a good amount of direction from the beginning. I listened to the record and got a sense of the vibe they were after. They described the music as being influenced by “bongs, booze, freedom, lsd, internet, etc.,” so I just ran with that. I felt like the music was more than just a celebration of partying and I wanted to artwork to reflect that depth. The spilled bong always seemed like a funny but evocative symbol and adding a single rose laying in the puddle brought it to life, soap

opera levels of emotion. It was actually one of the easiest jobs of I've done. I sent them one idea and they liked it and it was done! That almost never happens.

¿Desarrollaste el proyecto a partir de la palabra (título, letras de canciones, etc.), la música o ambas?

La banda tenía una idea bastante clara de lo que querían y me dieron muchas instrucciones desde el principio. Escuché el disco y capté la idea del ambiente que buscaban.

Describieron la música como influenciada por “bongs, alcohol, libertad, LSD, internet, etc.”, así que empecé con eso.

Sentí que la música era más que una celebración de estar de fiesta y quería que la obra reflejara esa profundidad. El bong derramado siempre pareció como un símbolo gracioso pero evocador y añadir una sola rosa en el charco lo llevaba a los niveles de emoción de una telenovela. En realidad, fue uno de los trabajos más fáciles que he hecho. ¡Les envié una idea y les gustó y se hizo! Eso casi nunca sucede.

Do you think that music affects the artistic process? (How? Why?)

I think if you ask most visual artists if they listen to music while they work, the answer will almost always be yes. I'm sure there have been studies done about music's impact on the creative process and how it stimulates certain parts of the brain, etc. but just on the most basic level, music and visual art just feel like they go hand in hand. It's a perfect pairing because unlike television or books, music doesn't command your full attention. It's a sensory stimulation that leaves room for full expression. Does that make sense? I don't know what I'm talking about...

¿Piensas que la música afecta al proceso artístico? (¿cómo? ¿por qué?)

Creo que si preguntas a la mayoría de los artistas visuales si escuchan música mientras trabajan, la respuesta casi siempre será sí. Estoy seguro de que se han realizado estudios sobre el impacto de la música en el proceso creativo y cómo estimula ciertas partes del cerebro, etc., pero desde un nivel más básico, la música y las artes visuales simplemente se sienten que van de la mano. Es un emparejamiento perfecto porque, a diferencia de la televisión o los libros, la música no requiere toda tu atención. Es una estimulación sensorial que deja espacio para la expresión completa. ¿Tiene sentido? no sé de lo que estoy hablando...

¿ Advantages and disadvantages of the format?

I don't think there are any real disadvantages although, I always prefer working within certain limitations so it's pretty ideal for me. I suppose one advantage is that the artwork has a built in audience (the bands fanbase) and I like the idea that music will influence how the artwork is interpreted. I'm always looking for references to the music in the artwork (which honestly, seems pretty rare. More often than not, I think the artwork is just a cool image that the band liked and has nothing to do with the music).

¿Ventajas y desventajas del formato?

No creo que haya desventajas reales aunque, siempre prefiero trabajar dentro de ciertas limitaciones, así que es bastante ideal para mí. Supongo que una ventaja es que la pieza artística tiene una audiencia integrada (los fans de la banda) y me gusta la idea de que la música influirá en cómo se interpreta la obra de arte. Siempre busco referencias sobre la música en la pieza artística, lo cual sinceramente, es algo bastante raro. En la mayoría de los casos, creo que la obra de arte es solo una imagen guay que a la banda le gustó y no tiene nada que ver con la música.

Do you think that illustration and music can be merged through the record?

I think in the best cases, yes. When I think about all my favorite records, the artwork is what comes to mind first.

¿Piensas que la ilustración y la música pueden fusionarse a través del disco?

Creo que en los mejores casos, sí. Cuando pienso en todos mis discos favoritos, primero me viene a la mente la pieza artística.



De arriba a abajo.
Fig. 284. Zack Goulet.
Fig. 285. Diseño de Zack Goulet para *Skiptracing*
de Mild High Club (Stones Throw Records, 2016).

9.2. Zack Goulet, ilustrador.

How did you get to music industry?

I still wouldn't say that I am in the music industry. I have only done one professional album cover. The only reason I was given the opportunity to work with the Mild High Club is because Alex Brettin and I are long time friends from high school. Our high school (Cary Grove High School) actually had a lot of musical geniuses in it like Gordin Bones and Wavy I.D.

¿Cómo llegaste a la industria musical?

Todavía no diría que estoy en la industria de la música. Solo he hecho una portada de álbum profesional. La única razón por la que se me dio la oportunidad de trabajar con Mild High Club es porque Alex Brettin y yo somos viejos amigos del instituto. Nuestro instituto (Cary Grove High School) en realidad tuvo muchos genios musicales como Gordin Bones y Wavy I.D.

How is the relationship you have with the band?

Like I said, I've been friends with Alex Brettin and Max Nitch since high school. He used to drive his black Volkswagen Jetta over to my house pick me up, and we would drive around smoking weed listening to jazz when we were teenagers.

¿Cómo es la relación que tienes con la banda?

Como dije, he sido amigo de Alex Brettin y Max Nitch desde el instituto. Solía venir con su Volkswagen Jetta negro a mi casa a buscarme y conducíamos por ahí, fumando marihuana y escuchando jazz, cuando éramos adolescentes.

Did you develop the project from the word (title, lyrics, etc.), the music or both?

Yes. Alex wanted me to do his first album cover for the album Timeline and after spending hours and hours on it he said he did not like it so I had to scrap it and he ended up hiring some graphic designer to do the job. So for Skiptracing he wanted me to try again and I made him communicate to me what he wants so to not waste my time. He told me that he wanted a “film noir” visualization, with him in a detective coat wearing an old fashioned bowling hat. He would send me text messages as ideas came to him, and I would send him photos of the process of the work. He would then say “YEAH! keep going” and it would inspire him to think of things to add. He told me to add “kokopeli, a red match box car, the flower from his first album on the floor with a bong spilling on it.” He told me to add a pentagram but I did not add that. I did add the piano, record player, chess set, bass, houseplant, and the “timeline” on the wall behind him. Those objects remind me of jazz. Alex and I used to play chess a lot when he used to hang out in Cary Illinois where we grew up.

We used to smoke weed and play chess while listening to music.

¿Desarrollaste el proyecto a partir de la palabra (título, letras de canciones, etc.), la música o ambas?

Sí. Alex quería que hiciera la portada de su primer álbum para el álbum Timeline y después de pasar horas y horas trabajando en él, dijo que no le gustaba, así que tuve que desecharlo y terminó contratan-

do a un diseñador gráfico para que hiciera el trabajo. Así que para Skiptracing quería que lo intentara de nuevo y le hice que me dijera lo que quería para no perder el tiempo. Me dijo que quería una visualización de “cine negro”, él con un abrigo de detective con un anticuado bombín. Me enviaba mensajes de texto cuando se le ocurrían ideas, y le enviaba fotos del proceso del trabajo. Él entonces me decía “¡SÍ! sigue “ y eso le inspiraría a pensar en cosas para añadir. Me dijo que añadiera un coche rojo de juguete, la flor de su primer álbum en el suelo con un bong derramándose. Me dijo que añadiera un pentagrama, pero no lo añadí. Agregué el piano, el tocadiscos, el ajedrez, el contrabajo, la planta de interior y la “línea de tiempo” en la pared detrás de él. Esos objetos me recuerdan al jazz. Alex y yo solíamos jugar al ajedrez mucho cuando solía salir en Cary Illinois, donde crecimos. Solíamos fumar marihuana y jugar al ajedrez mientras escuchábamos música.

Do you think that music affects the artistic process? (How? Why?)

Well for the first album he made, Timeline, I listened to the album over 80 times while I was making the painting, and it produced a very circular painting, which was kind of disorienting.

For Skiptracing I did not hear the music at all before / while making the painting.

Yes, I think music affects the creative process. Music is kind of authoritative, tyrannical, it controls your emotions. Music can alter your emotional decisions in the studio and effect decision making during the creative process. Drugs can do the same,

cause you to do things you wouldn't normally do. Sometimes that can be a good thing but most of the time you don't want to abuse it, because it will end up dictating your decision without you knowing it.

I prefer to work in silence.

¿Piensas que la música afecta al proceso artístico? (¿cómo?¿por qué?)

Bueno, para el primer álbum que hizo, Timeline , escuché el álbum más de 80 veces mientras estaba pintando, hice una pintura muy circular, que era algo desorientadora. Para Skiptracing, no escuché la música antes / mientras pintaba.

Sí, creo que la música afecta el proceso creativo. La música es autoritaria, tiránica, controla tus emociones. La música puede alterar tus decisiones emocionales en el estudio y afectar la toma de decisiones durante el proceso creativo. Las drogas pueden hacer lo mismo, hacer que hagas cosas que normalmente no harías. A veces puede ser algo bueno, pero la mayoría de las veces no quieres abusar, porque terminará dictando su decisión sin que lo sepas. Prefiero trabajar en silencio.

¿ Advantages and disadvantages of the format?

All mediums have their advantages and disadvantages I guess. I guess the only disadvantage to making a static image is that it is not moving. Music is a 4-D medium, it takes place throughout time. Painting is a 2-D medium, it is flat most of the time. That's why music videos are so good at matching the feeling of music because they change throughout time like the music. Looping animations are my preferred medium for album covers but they only exist on a computer, until we have technology to print a moving animation on a record sleeve, artists will be challenged to communicate the theme of the album by way of a static image, and maybe that's the way it should be, so as to not distract from the showcasing of the music.

¿Ventajas y desventajas del formato?

Todos los medios tienen sus ventajas y desventajas, supongo. Supongo que la única desventaja de hacer una imagen estática es que no se mueve. La música es un medio de 4-D, tiene lugar a lo largo del tiempo. La pintura es un medio de 2-D, es plana la mayor parte del tiempo. Es por eso que los videos musicales son tan buenos para combinar la sensación de la música porque cambian a lo largo del tiempo, como la música. Las animaciones en bucle son mi medio preferido para portadas de álbumes pero solo existen en ordenador, hasta que tengamos la tecnología para imprimir una animación en movimiento en una cubierta de disco, los artistas tendrán el reto de comunicar el tema del álbum a través de una imagen estática, y tal vez sea así, para no distraer la atención de la música.

Do you think that illustration and music can be merged through the record?

Yes I think music can be visualized. Album covers can be conceived of in the mind. Albums can be soundtracks to movies. You can create a movie of the music you are listening to in your imagination and manifest it in a visual art form. This is what we did with Skiptracing. His album had a theme, Alex created the theme, I just visualized it, and it helped having a strong background with Alex Brettin because I was able to tap into his our shared subconscious visual lexicon to hit home the feeling of what discovering the world of good music meant to us, since we grew up doing that together, it was a shared experience. we discovered good music together.

¿Piensas que la ilustración y la música pueden fusionarse a través del disco?

Sí, creo que la música se puede visualizar. Las portadas de los álbumes se pueden concebir en la mente. Los álbumes pueden ser bandas sonoras para películas. Se puede crear una película de la música que escuchas en tu imaginación y manifestarla en una forma de arte visual. Esto es lo que hicimos con Skiptracing. Su álbum tenía un tema, Alex creó el tema, simplemente lo visualicé, y me ayudó a tener una base sólida con Alex Brettin porque pude acceder a su léxico visual subconsciente compartido para dar con la sensación de lo que descubrir el mundo de la buena música significó para nosotros, ya que crecimos haciendo eso juntos, fue una experiencia compartida. Descubrimos buena música juntos.



De arriba a abajo.
Fig. 286. Sean Bohrman y Lee Rickard, fundadores
de Burger Records.
Fig. 287. Logotipo de Burger Records.

9.3. Lee Rickard, fundador de Burger Records.

Why do you think most indie bands use illustration on their record sleeves?

Illustration is other way of expressing yourself, is a little more creative than just putting yourself on a cover. I think you will really need to have charisma to be on a cover...you know, like The Stones, The Beatles..they have charisma. But a lot of independent artists can be really cool musically but they don't have that "thing".

I think illustration is a good extension of the art and I think that's why most independent artists choose illustration.

¿Por qué piensas que la mayoría de bandas independientes usan la ilustración en sus cubiertas de discos?

La ilustración es otra forma de expresarse, es un poco más creativa que si simplemente pones una imagen tuya en la cubierta. Pienso que realmente tienes que tener carisma para estar en una cubierta...ya sabes, como los Stones, los Beatles,...ellos tienen carisma. Pero muchos artistas independientes pueden ser muy guays musicalmente pero no tienen esa "cosa".

Creo que la ilustración es una buena extensión del arte, y creo que por eso la mayoría de artistas independientes eligen la ilustración.

Do you give absolute freedom to the bands to design the image of their own records?

If an artist wants to do something we usually, or I'll say always, help them to do it.

I cannot think about any examples when we rejected art you know...there were times when we talked about it, but we give lots of freedom! lots and lots of freedom there!

¿Dáis total libertad a las bandas para diseñar la imagen de sus propios discos?

Si un artista quiere hacer algo, generalmente, o diría que siempre, les ayudamos. No se me ocurre ningún ejemplo en el que rechazáramos ningún tipo de arte...les damos mucha libertad! hay mucha mucha libertad ahí!

Do think illustration has any impact on sales?

Not always but I can tell you how many good records are under really bad covers. So sometimes I wonder why nobody ever hear to this record? and then you look at the cover and is like a picture of clouds or whatever you know...something that wouldn't tell you anything about the record. So yes, I'll say people will buy records for the cover and not for the record. Bad covers don't sell, good covers do sell.

¿Piensas que la ilustración tiene algún impacto en las ventas?

No siempre, pero podría decirte cuántos discos buenos se esconden bajo covers muy malos. Así que a veces me pregunto ¿por qué nadie ha escuchado nunca este disco? Y luego miras la cubierta y ves como una foto de nubes o cualquier cosa... algo que no te diría nada acerca del disco. Así que sí, diría que a menudo la gente compra discos por la cubierta en lugar de por el disco.

Las cubiertas malas no venden, las cubiertas buenas, venden.

Do you think that illustration and music can be merged through the record?

Even if they are not at first...they become ingrained together.

If you think on albums that you listen to, that you really love, you think on the image, you think of it visually and so you can picture that cover.

There is a strong connection between music and the image.

¿Piensas que la ilustración y la música se pueden fusionar a través del disco?

Aunque no lo estén en un principio, siempre acaban engranándose.

Si piensas en álbumes que escuchas, que realmente amas, piensas en la imagen, piensas en él visualmente así puedes imaginar su cubierta.

Hay una fuerte conexión entre la música y la imagen.



De arriba a abajo.

Fig. 288. Joe Crepúsculo.

Fig. 289. Diseño de Cristina Daura para *Las Nanas* de Joe Crepúsculo (Ópalo Negro, 2017).

9.4. Joe Crepúsculo, músico.

¿Por qué escogiste la ilustración para Las Nanas ?

Pensé que la ilustración podía expresar de una manera más satisfactoria lo que tenía en mente que el disco representaba dentro de mí; algo ensoñador pero pop, con un toque naive pero sobre también directo y algo perverso.

¿Cómo descubriste el trabajo de Cristina Daura?¿trabajasteis juntos la idea o fueron dos caminos paralelos?

Pues descubrí su trabajo por instagram y me alucinó lo que hace. Un día ella me propuso de hacer algo juntos y más adelante me di cuenta que era justo lo que necesitaba el disco de nanas.

¿Crees que la ilustración enriquece el producto final?

Muchísimo, creo que lo que ha hecho Cristina Daura en este disco le da un dimensión nueva, hace que tengo un colorido que se compenetra muy bien con la música.

¿Crees que la ilustración y la música se pueden fusionar a través del disco?

Sí. De hecho lo primero que ves de un disco siempre es la portada, antes que la música siempre tenemos una portada que puede dar una primera idea, a veces buena y otras no, y que incluso puede hacer que nos guste más o menos lo que luego vamos a oír. También se acaba juntando todo y el disco y la portada son al final lo mismo.



De arriba a abajo.

Fig. 290. Lucía Cordero.

Fig. 291. Diseño de Lucía Cordero para *Noche de fantasmas con Los Nastys* de Los Nastys (Warner Music Spain, 2016).

9.5. Lucía Cordero, ilustradora.

¿Cómo accediste a la industria musical?

Desde los quince años o así empecé a ir conciertos con mi mejor amiga, a todos los que podíamos o nuestra edad nos permitía. y hubo un punto donde músicos se convirtieron en mis amigos y empecé a hacer ilustraciones para ellos como diversión, favores o colaboraciones con ellos. De hecho yo solo hacía diseño gráfico y fotografía, hice una pequeña ilustración personal y la segunda ilustración que hice más seriamente fue directamente para la portada del disco "Otro Color" de los Wallas. Desde ahí fui haciendo más trabajos para amigos y amigos de amigos.

¿Existía o se ha creado algún tipo de relación personal con el músico?

Ya existía esa relación de antes de empezar a ilustrar para ellos, pero siempre se crea una relación más fuerte después de hacer estos diseños, es una confianza bastante grande el tener que representar la banda y desde su punto de vista saber que esa portada les va a representar para siempre. para hacerlo bien es muy bueno si conoces a la banda personalmente, siempre está guay añadir pequeños guiños a historias personales de la banda, es valor añadido.

¿Desarrollas los proyectos a partir de la palabra (título, letras de canciones, etc), la música o ambas?

Depende de lo que sea lo que estoy ilustrando y depende de lo que me inspire la música o los títulos del álbum o canciones. Por ejemplo el disco de Los Wallas es una ilustración con estilo budista psicodélico. Las letras no tenían mucho que ver con ello, pero el estilo, la sensación general de la música de ese EP era muy psicodélica y me llevó a hacer eso, con

además un montón de significados ocultos que la banda me propuso. Supongo que cuando es una canción te guías más por las letras, por la historia en particular que te está contando esa canción, pero si estás ilustrando un álbum te tienes que centrar en la sensación general que te deja el álbum, estilo, colores, formas etc.

¿Crees que repercute la música en el proceso artístico? (¿cómo? ¿por qué?)

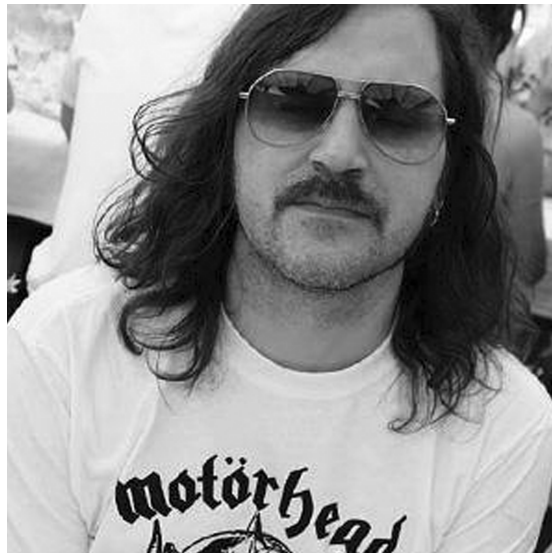
Depende de cada uno y el proceso que tenga. en cuanto a mi, si, para mi la música es imprescindible. En la primera fase de conceptualización o brainstorming no escucho música, porque necesito centrarme en mis pensamientos y en palabras, pero en cuanto tengo las ideas claras me pongo música a todo volumen. sobre todo me repercute en la rapidez que trabajo, me da motivación.

¿Ventajas y desventajas del formato?

Las ventajas son tener un objeto que nunca se va a desaparecer, creas algo que es para siempre y puede pasar de generación en generación. en cuanto al diseño en un cd se diseña portada, contraportada, galleta, librito con las letras etc y da mucho más juego para el desarrollo de un concepto, en cambio online solo existe la portada, que muchas veces es solo la mitad de la historia que queremos contar con el diseño que hemos creado. y las desventajas son que cada vez hay menos reproductores de música, mi ordenador ya no tiene lector de cd y te tienes que adaptar a estas cosas.

¿Consideras que la ilustración y la música pueden llegar a fusionarse a través del disco?

Sí claro que se pueden fusionar, estamos contando una idea que añade algo a la música que vas a escuchar, quizá es otra historia que acompaña a la música o estás representando una de esas canciones visualmente. Pero donde la música y la ilustración se fusionarían al 100% sería en un videoclip, donde ves las dos cosas a la vez y absorbes lo visual y lo musical todo junto.



De arriba a abajo.
Fig. 292. Mik Baro.
Fig. 293. Diseño de Mik Baro para *Off The Lip* de Los Blue Marineros (Rufus recordings, 2015).

9.6. Mik Baro, ilustrador.

¿Cómo accediste a la industria musical?

¡Creo que aun estoy en ello! al underground musical sería más correcto...o vaya, a la música, de forma natural desde la adolescencia: escuchando música en la radio, grabando y comprando discos, los primeros bolos y maquetas de colegas a los que alguien tenía que dotar de una presentación gráfica

¿Existía o se ha creado algún tipo de relación personal con las bandas con las que has trabajado?

Con algunos existía/existe anteriormente, hay bandas con las que a lo largo de varios trabajos se ha ido forjando una relación de amistad, incluso con una colaboración puntual... y después quedan una serie de grupos que te buscan como referencia de un estilo y simplemente se establece una relación comercial..pero son los menos en mi caso.

Volviendo a la pregunta anterior, he formado y formo parte de una escena, ante todo me considero público y melómano...a veces incluso fan, pero en mayor o menor medida hay colegueo y amistad. Siempre hay alguien con el que surge mayor afinidad, una banda está constituida de tres personas para arriba.

¿Desarrollas los proyectos a partir de la palabra (título, letras de canciones, etc), la música o ambas?

Depende del cliente, depende del estilo, depende de la política y línea editorial del sello que lo edite, incluso volviendo a las dos cuestiones previas, depende de la relación personal...en alguna ocasión ha llegado a salir un hilo conductor a partir de una broma o anécdota interna de/con la banda.

¿Crees que repercute la música en el proceso artístico? (¿cómo? ¿por qué?)

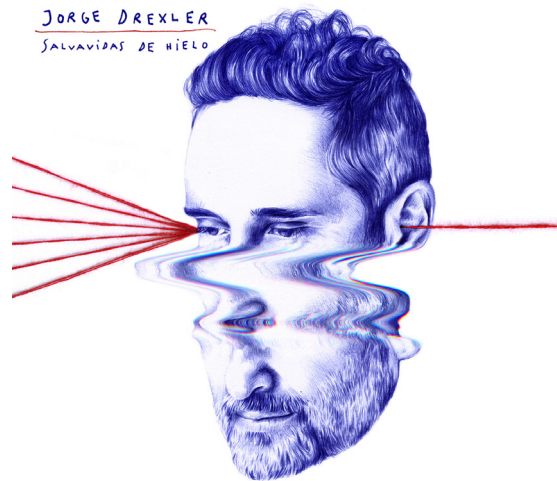
En mi caso plenamente, necesito audicionar algún tema de lo que va a contener lo que estoy diseñando... no me importa que sea maqueta previa o master final. Además, yo trabajo siempre con música de fondo... lo mismo me da que sean discos, radio, podcasts...

¿Ventajas y desventajas del formato discográfico?

Qué formato? Las nuevas plataformas online son para las generaciones actuales "el formato discográfico"

¿Consideras que la ilustración y la música pueden llegar a fusionarse a través del disco?

Por lo menos en lo que se refiere al rock and roll es algo intrínseco... forma parte de unas señas de identidad, conforma la estética del espíritu juvenil, pero no solamente los discos, están también los posters, tickets, fanzines, tattoos, la indumentaria y complementos (pins, parches), toda esa parte que queda como fetiche y que vendría a resumirse mejor con lo que los guiris denominan "memorabilia" . Ya como "música" en su concepción más amplia no veo tan clara esa fusión e interdependencia.



De arriba a abajo.
Fig. 294. Nuria Riaza.
Fig. 295. Diseño de Nuria Riaza para *Salvavidas de hielo* de Jorge Drexler (GASA, 2017).

9.7. Nuria Riaza, ilustradora.

¿Cómo accediste a la industria musical?

Por un correo que me envió Jorge Drexler haciéndome una propuesta de forma muy humilde.

Al principio pensé que me estaban tomando el pelo, no era nada creíble que se pusiera en contacto conmigo desde una cuenta de hotmail. Así que le dí mi número de teléfono para cerciorarme.

Resultó ser verdad, me encontró buscando en Google retratos a bolígrafo y acabé encargándome de toda la parte gráfica de “Salvavidas de hielo”. Todo muy natural.

¿Existía o se ha creado algún tipo de relación personal con el músico?

Normalmente son las productoras las que contactan con los diseñadores, ilustradores, etc.; y la relación que acaban teniendo con el músico es mínima. En mi caso no fue así, desde el primer mail todo fue cercano. Jorge había hecho un proyecto musical muy personal, con mucho mimo, y quería que me empapara de él. Me invitó a la grabación, a ensayos, a su estudio...durante los meses que duró el proceso de trabajo estuvo siempre presente. Me dió total libertad, todo le encajaba así que fue un proceso muy fluido.

¿Desarrollaste el proyecto a partir de la palabra (título, letras de canciones, etc), la música o ambas?

Me encargaron hacer la imagen de un disco que todavía no tenía nombre, solo había dos canciones grabadas pero estaban todas escritas a modo borrador. Lo único que tenían claro es que todos los sonidos iban a estar hechos con guitarras y voz, pero se iban a incluir distorsiones digitales. Partimos de eso, de las letras, de conceptos y de la música de las dos maquetas.

Al principio el disco iba a tener un nombre muy distinto (no lo recuerdo) y la portada inicial tenía un enfoque totalmente diferente. Después de unas vacaciones en Tenerife decidió llamarlo “Salvavidas de hielo” y hubo que cambiar la portada entera.

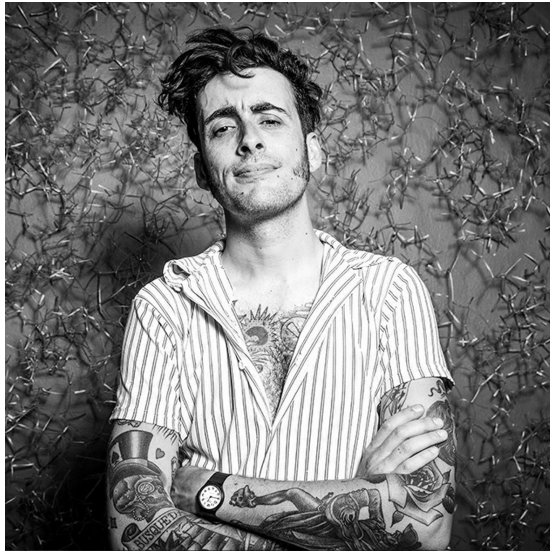
¿Crees que repercute la música en el proceso artístico? (¿cómo? ¿por qué?)

Rotundamente sí. Pensamos que con tener la letra es suficiente, pero lo que realmente nos emociona, lo que tiene el poder de ponernos los pelos de punta, es la música.

En mi caso hubiera ido menos a ciegas si hubiera podido escuchar las canciones previamente.

¿Ventajas y desventajas del formato?

Dar imagen y un empaque a la música sólo puede ser una ventaja.



De arriba a abajo.
Fig. 296. Don Rogelio J.
Fig. 297. Diseño de Don Rogelio J. para *Asalto al corral* de Aullido Atómico (Discos Calamidad, 2013).

9.8. Don Rogelio J., ilustrador y músico.

¿Cómo desarrollas la cubierta de un disco? ¿a partir de la palabra (título, letras de canciones, etc), la música o ambas?

Lo ideal para mi es seguir el siguiente proceso. Escuchar el disco mientras leo las letras y la información general de este, que me guste, empaparme un poco de la estética gráfica de la banda previa al disco, darle vueltas a un concepto y grafismo y por último ponerme a ello.

Puede ser que el disco no me guste, entonces soy menos estricto y hago un poco lo que me apetece, ya que cualquier otra cosa que haga va a esta igual de desconectada del disco.

Siempre hago un estilo muy personal, aunque utilice “clichés” o lugares comunes, tópicos y demas, intento llevarlos a mi mundo gráfico o estética. Eso quizá es un poco polémico a la hora de combinar música y grafismo, pero es mi rollo.

¿Crees que repercute la música en el proceso artístico?(¿cómo?¿por qué?)

Debería hacerlo. El arte de un disco es lo primero que vas a ver, digamos que es la cubierta del libro o incluso los primeros acordes del single. Es tan importante que no se como los músicos no hacen ellos mismo las cubiertas. Yo de mis discos nunca podría ceder el encargo a otra persona (risas). Realmente hay que empaparse bien de la música e intentar hacer algo representativo o que de alguna manera aporte algo al concepto global de lo que es un disco.

Por eso mismo creo que es muy importante que la persona encargada del arte entienda la música de la banda y que la disfrute. No vale cualquier cosa desconectada del contenido, eso puede cargarse un disco.

¿Crees que la ilustración enriquece el producto final?

O lo empeora. Tiene una importancia vital, que muchas veces se toma a la ligera. Estamos hablando de un concepto artístico como tal, un disco no es solo un conjunto de canciones o un producto comercial. Es un concepto artístico en el que pueden llegar a trabajar un montón de personas a la vez, si se hace bien ese trabajo conjunto es muy enriquecedor. Si se hace mal puede ser un desastre.

¿Ventajas y desventajas del formato?

Cuando hablamos de disco yo siempre pienso en Vinilo. Es el formato perfecto tanto para el arte (por su material y tamaño) como para la música. Diseño pensando en este formato, y luego lo reciclo para adaptarlo al CD, plataformas digitales o incluso merchandising.

Las limitaciones del formato a mi me gustan, ya que ciñen un poco lo que puedes hacer y eso siempre te hace ser un poco más creativo. El rollo de la portada y la contra también te da mucho juego narrativo, son casi como dos páginas de un cómic, así como las galletas del mismo disco. Para mí la problemática siempre viene con la información que hay que meter.

Cuanta más es peor (risas).

¿Consideras que la ilustración y la música pueden llegar a fusionarse a través del disco?

Si no es así no ha funcionado la cosa. Es lo mismo que si los miembros de la banda han hecho bien su trabajo a nivel individual, pero luego no funciona la canción. Es una cuestión de trabajo en colectivo, y en eso hay que centrarse.

10. Fichas



Como fuente de información primordial para el desarrollo de la presente investigación realizamos un estudio de campo basado en una amplia búsqueda de discos ilustrados. Un banco de imágenes que nos permitió estudiar la imagen discográfica propia de cada periodo, artista y estilo musical, y consecuentemente generar diversas hipótesis entorno a aspectos relativos a las técnicas plásticas, temáticas o corrientes estilísticas,

Presentamos a continuación tal recopilación de álbumes ilustrados, los cuales han sido clasificados en base a su orden de aparición en los diversos capítulos que hemos ido tratando a lo largo de la tesis.

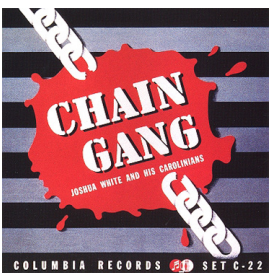
Serán citados a partir de una nomenclatura, en la cual indicaremos el título y artista del disco, seguido del año de publicación, el nombre de la discográfica y el diseñador de su cubierta.

10.1. *Jazz* (años cuarenta - años sesenta).

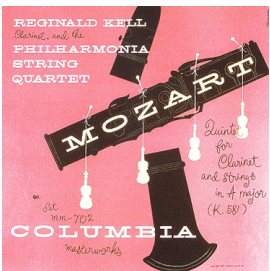
Alex Steinweiss



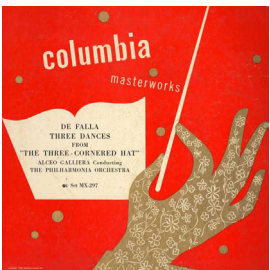
TÍTULO: Smash Song Hits
ARTISTA: Richard Rodgers
AÑO: 1940
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



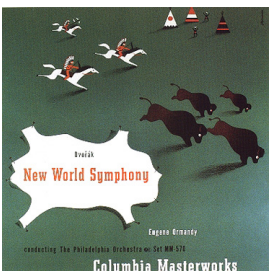
TÍTULO: Chain Gang
ARTISTA: Joshua White and his Carolinians
AÑO: 1940
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



TÍTULO: Mozart. Quintet for clarinet and strings in A major
ARTISTA: Reginald Kell clarinet and the Philharmonia string quartet
AÑO: 1940
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



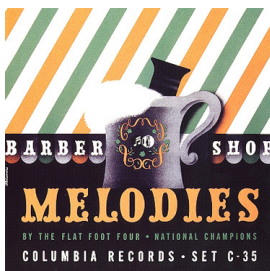
TÍTULO: De Falla Three Dances From "The Three-cornered Hat"
ARTISTA: Alceo Galliera conducting The Philharmonia Orchestra
AÑO: 1940
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



TÍTULO: Dvorak New World Symphony
ARTISTA: Eugene Ormandy and The Philadelphia Orchestra
AÑO: 1940
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



TÍTULO: Dance La Conga
ARTISTA: Desi Arnaz and his La Conga Orchestra
AÑO: 1940
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



TÍTULO: Barber Shop Melodies
ARTISTA: The Flat Foot Four
AÑO: 1940
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



TÍTULO: John Kirby and his Orchestra
ARTISTA: John Kirby and his Orchestra
AÑO: 1941
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



TÍTULO: Boogie Woogie
ARTISTA: Harry James, Count Basie, Big Joe Turner, Albert Ammons, Pete Johnson y Meade Lux Lewis
AÑO: 1941
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



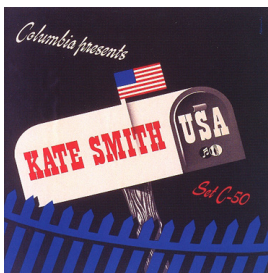
TÍTULO: Scotch Symphony
ARTISTA: Dimitri Mitropoulos and The Minneapolis Symphony Orchestra
AÑO: 1941
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



TÍTULO: Peter and the wolf
ARTISTA: Leopold Stokowski and The All American Orchestra, Basil Rathbone
AÑO: 1941
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



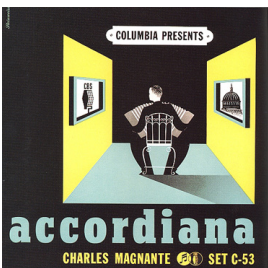
TÍTULO: Richard Strauss: Don Quixote
ARTISTA: Fritz Reiner and The Pittsburgh Symphony Orchestra
AÑO: 1941
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



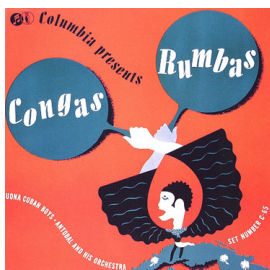
TÍTULO: Kate Smith U.S.A
ARTISTA: Kate Smith
AÑO: 1941
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



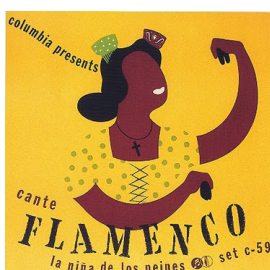
TÍTULO: Rapsody In Blue
ARTISTA: André Kostelanetz and his Orchestra y Alec Templeton al piano
AÑO: 1941
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



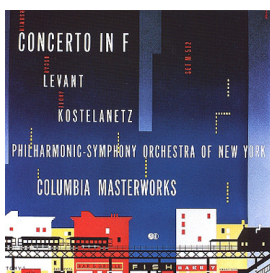
TÍTULO: Accordiana
ARTISTA: Charles Magnante
AÑO: 1941
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



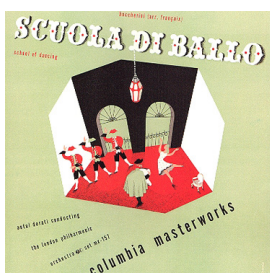
TÍTULO: Congas Rumbas
ARTISTA: Lecuona Cuban Boys, Antobal and his Orchestra
AÑO: 1941
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



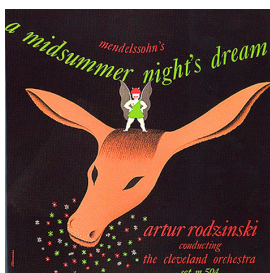
TÍTULO: Cante flamenco
ARTISTA: La niña de los peines
AÑO: 1941
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



TÍTULO: Concerto in F
ARTISTA: Oscar Levant, Andre Kostelanetz, The Philharmonic-Symphony Orchestra Of New York
AÑO: 1942
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



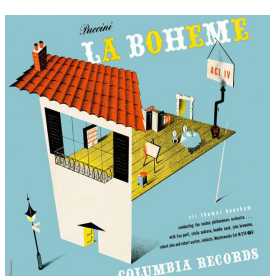
TÍTULO: Luigi Boccherini: Scuola Di Ballo
ARTISTA: Antal Dorati and The London Philharmonic Orchestra
AÑO: 1943
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



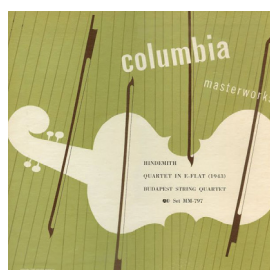
TÍTULO: A midsummer night's dream
ARTISTA: Artur Rodzinski and The Cleveland Orchestra
AÑO: 1942
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



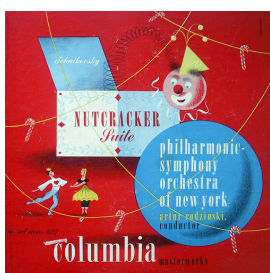
TÍTULO: Frankie Carle: Encores
ARTISTA: Frankie Carle
AÑO: 1943
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



TÍTULO: Puccini: La Bohème
ARTISTA: Sir Thomas Beecham
AÑO: 1943
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



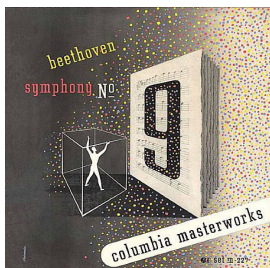
TÍTULO: Hindemith: Quartet in E Flat
ARTISTA: Budapest String Quartet
AÑO: 1943
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



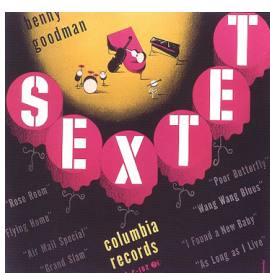
TÍTULO: Nutcracker Suite
ARTISTA: Artur Rodzinski & The Philharmonic-Symphony Orchestra of New York
AÑO: 1943
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



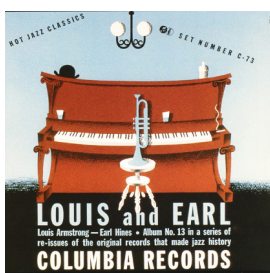
TÍTULO: A Natural! Duchin-Gershwin
ARTISTA: Eddy Duchin
AÑO: 1944
DISCOGRÁFICA:
DISEÑO: Alex Steinweiss



TÍTULO: Beethoven Symphony No.9
ARTISTA: Columbia Masterworks
AÑO: 1944
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



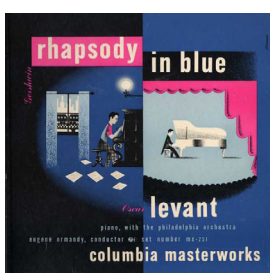
TÍTULO: Benny Goodman Sextet
ARTISTA: Benny Goodman Sextet
AÑO: 1944
DISCOGRÁFICA:
DISEÑO: Alex Steinweiss



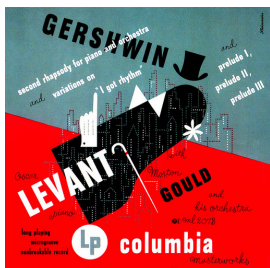
TÍTULO: Louis and Earl
ARTISTA: Louis Armstrong y Earl Hines
AÑO: 1944
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



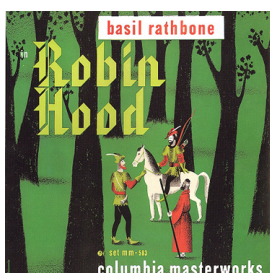
TÍTULO: Tango
ARTISTA: Ramon Littee and his Orquesta Tipica
AÑO: 1944
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



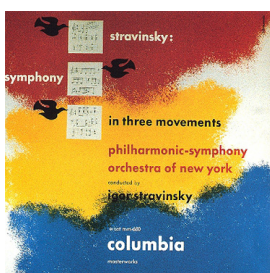
TÍTULO: Rhapsody in blue
ARTISTA: Oscar Levant y Eugene Ormandy and The Philadelphia Orchestra
AÑO: 1945
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



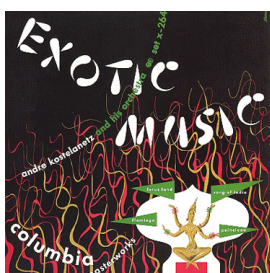
TÍTULO: Gershwin Second Rhapsody for piano and orchestra and variations of “I Got Rythm” and Prelude I, Prelude II, Prelude III
ARTISTA: Oscar Levant, Morton Gould and his Orchestra
AÑO: 1945
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



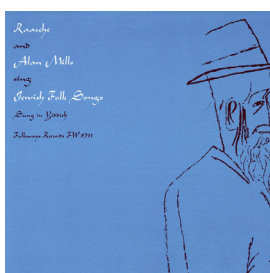
TÍTULO: Robin Hood
ARTISTA: Basil Rathbone
AÑO: 1945
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



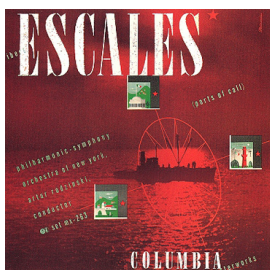
TÍTULO: Stravinsky: Symphony in three movements
ARTISTA: Igor Stravinsky and The Philharmonic-Symphony Orchestra of New York
AÑO: 1945
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



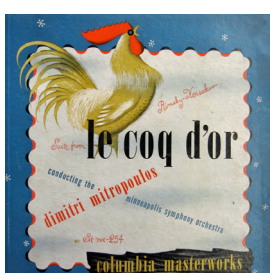
TÍTULO: Exotic Music
ARTISTA: Andre Kostelonez and his Orchestra
AÑO: 1945
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



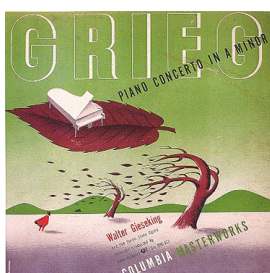
TÍTULO: Mozart: Concerto In E-Flat Major For Two Pianos And Orchestra (K. 365)
ARTISTA: Vitya Vronsky y Victor Babin con The Robin Hood Dell Orchestra Of Philadelphia
AÑO: 1945
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



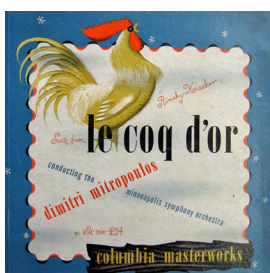
TÍTULO: Ibert Escales (Ports Of Call)
ARTISTA: Artur Rodzinski and The Philharmonic Symphony Orchestra Of New York
AÑO: 1945
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



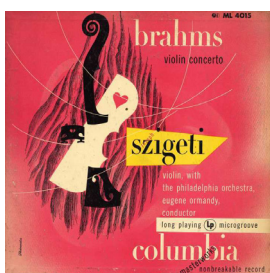
TÍTULO: Rimsky-Korsakov: Suite from le coq d'or
ARTISTA: Dimitri Mitropoulos and The Minneapolis Symphony Orchestra
AÑO: 1945
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



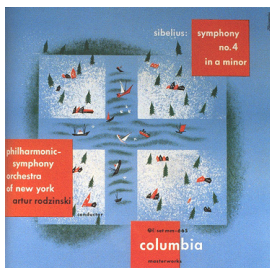
TÍTULO: Grieg: Piano Concerto In A Minor
ARTISTA: Walter Gieseking and the Berlin State Opera
AÑO: 1945
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



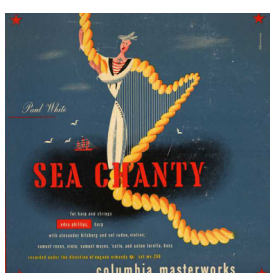
TÍTULO: Rimsky-Korsakov: Suite From Le Coq d'Or
ARTISTA: Dimitri Mitropoulos and The Minneapolis Symphony Orchestra
AÑO: 1945
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



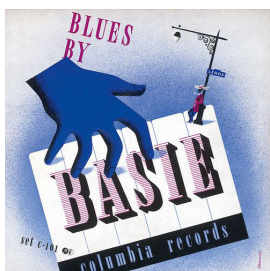
TÍTULO: Brahms Violin Concerto
ARTISTA: Joseph Szigeti y Eugene Ormandy and The Philadelphia Orchestra
AÑO: 1946
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



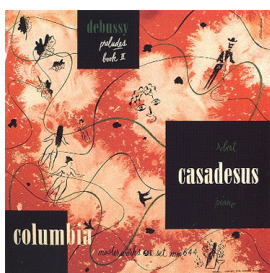
TÍTULO: Sibelius: Symphony No.4 in A minor
ARTISTA: Artur Rodzinski and The Philharmonic-Symphony Orchestra of New York
AÑO: 1946
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



TÍTULO: Sea Chanty For Harp And Strings
ARTISTA: Paul White
AÑO: 1946
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



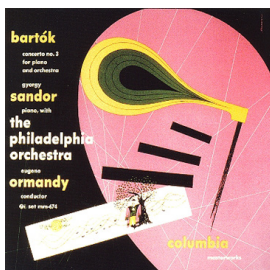
TÍTULO: Blues by Basie
ARTISTA: Count Basie and his Orchestra
AÑO: 1946
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



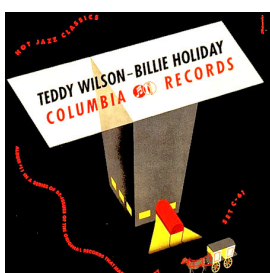
TÍTULO: Debussy Preludes (Book II)
ARTISTA: Robert Casadesus
AÑO: 1946
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



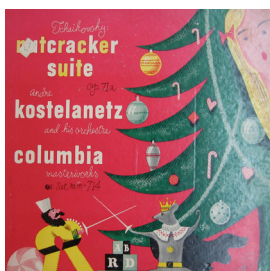
TÍTULO: Schumann Kreisleriana Op. 16
ARTISTA: Claudio Arrau
AÑO: 1946
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



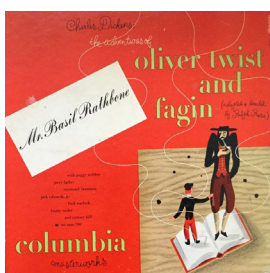
TÍTULO: Concerto No. 3 for piano and orchestra
ARTISTA: Compositor: Béla Bartók. Performers: The Philadelphia Orchestra, Eugene Ormandy y György Sándor
AÑO: 1947
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



TÍTULO: Teddy Wilson - Billie Holiday
ARTISTA: Teddy Wilson y Billie Holiday
AÑO: 1947
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



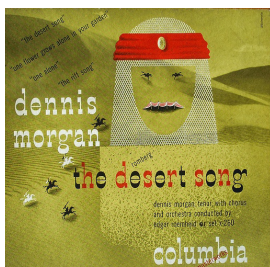
TÍTULO: Tchaikovsky: Nutcracker Suite Op.71 A
ARTISTA: Andre Kostelanetz and His Orchestra
AÑO: 1947
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



TÍTULO: Charles Dickens the adventures of Oliver Twist and Fagin
ARTISTA: Mr. Basil Rathbone
AÑO: 1947
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



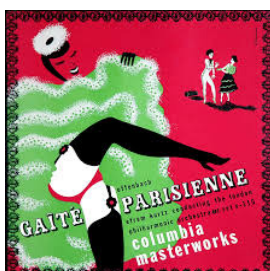
TÍTULO: Haydn: Quartet No. 30 In G Minor, Op.71, No.3
ARTISTA: Budapest String Quartet
AÑO: 1947
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



TÍTULO: The Desert Song
ARTISTA: Dennis Morgan
AÑO: 1947
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



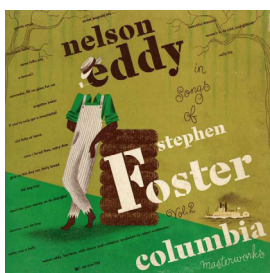
TÍTULO: Frankie Carle at the piano
ARTISTA: Frankie Carle
AÑO: 1947
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



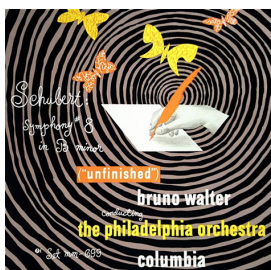
TÍTULO: Gaité Parisienne
ARTISTA: Efrem Kurtz, The New York Philharmonic Orchestra, Jacques Offenbach, Columbia Symphony Orchestra
AÑO: 1947
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



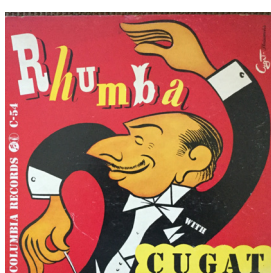
TÍTULO: Motion Picture Favorites
ARTISTA: André Kostelanetz And His Orchestra
AÑO: 1948
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



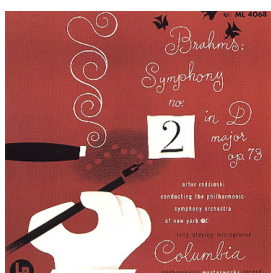
TÍTULO: Nelson Eddy In Songs Of Stephen Foster Vol.2
ARTISTA: Nelson Eddy
AÑO: 1948
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



TÍTULO: Schubert: Symphony 8 in B Minor (“unfinished”)
ARTISTA: Bruno Walter and The Philadelphia Orchestra
AÑO: 1948
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



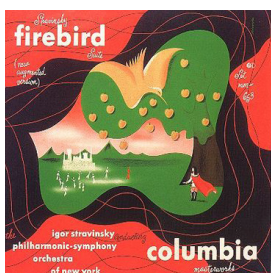
TÍTULO: Rhumba With Cugat
ARTISTA: Xavier Cugat And His Orchestra
AÑO: 1948
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



TÍTULO: Brahms: Symphony No.2 in D major, Op.73
ARTISTA: Artur Rodzinski and The Philharmonic Symphony Of New York
AÑO: 1948
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



TÍTULO: Brahms: Symphony No.4
ARTISTA: Eugene Ormandy and The Philadelphia Orchestra
AÑO: 1948
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



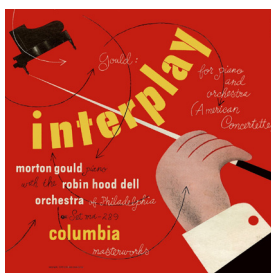
TÍTULO: Firebird Suite
ARTISTA: Igor Stravinsky and The Philharmonic-Symphony Orchestra of New York
AÑO: 1948
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



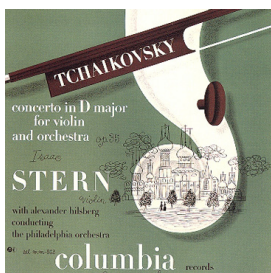
TÍTULO: Dvorak: Concerto In B Minor for Cello And Orchestra, Op. 104
 ARTISTA: Gregor Piatigorsky, Eugene Ormandy and The Philadelphia Orchestra
 AÑO: 1948
 DISCOGRÁFICA: Columbia Records
 DISEÑO: Alex Steinweiss



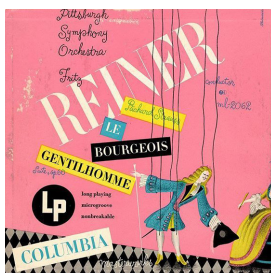
TÍTULO: Piano Music Of Liszt
 ARTISTA: Gyorgy Sandor
 AÑO: 1948
 DISCOGRÁFICA: Columbia Records
 DISEÑO: Alex Steinweiss



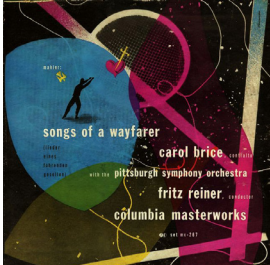
TÍTULO: Interplay For Piano And Orchestra (American Concertette)
 ARTISTA: Morton Gould and The Robin Hood Dell Orchestra Of Philadelphia
 AÑO: 1948
 DISCOGRÁFICA: Columbia Records
 DISEÑO: Alex Steinweiss



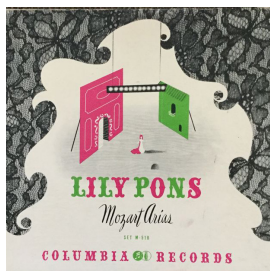
TÍTULO: Tchaikovsky Concerto In D major for violin and orchestra, Op.35
 ARTISTA: Isaac Stern, Alexander Hilsberg and The Philadelphia Orchestra
 AÑO: 1949
 DISCOGRÁFICA: Columbia Records
 DISEÑO: Alex Steinweiss



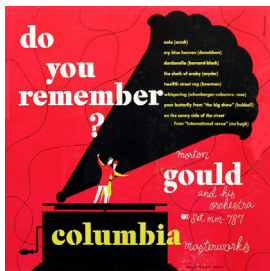
TÍTULO: Le Bourgeois Gentilhomme
 ARTISTA: Richard Strauss, Fritz Reiner and The Pittsburgh Symphony Orchestra
 AÑO: 1949
 DISCOGRÁFICA: Columbia Records
 DISEÑO: Alex Steinweiss



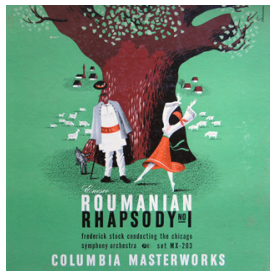
TÍTULO: Songs of Wayfarer
ARTISTA: Carol Brice Contralto, With Fritz Reiner and The The Pittsburgh Symphony Orchestra
AÑO: 1949
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



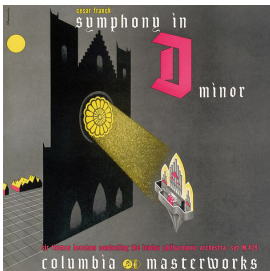
TÍTULO: Mozart Arias
ARTISTA: Lily Pons
AÑO: 1949
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



TÍTULO: Do you remember?
ARTISTA: Morton Gould and his Orchestra
AÑO: 1949
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



TÍTULO: Roumanian Rhapsody No.1
ARTISTA: Frederick Stock and The Chicago Symphony Orchestra
AÑO: 1949
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



TÍTULO: Cesar Franck Symphony in D Minor
ARTISTA: Sir Thomas Beecham and The London Philharmonic Orchestra
AÑO: 1949
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



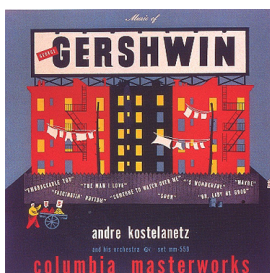
TÍTULO: Songs of free men
 ARTISTA: Paul Robeson
 AÑO: 1940's
 DISCOGRÁFICA: Columbia Records
 DISEÑO: Alex Steinweiss



TÍTULO: The Candid Microphone
 ARTISTA: Allen Funt
 AÑO: 1950
 DISCOGRÁFICA: Columbia Records
 DISEÑO: Alex Steinweiss



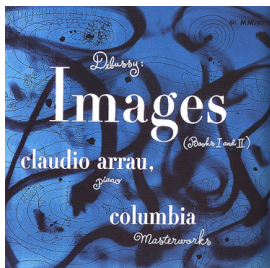
TÍTULO: Music Of Cole Porter
 ARTISTA: André Kostelanetz And His Orchestra
 AÑO: 1950
 DISCOGRÁFICA: Columbia Records
 DISEÑO: Alex Steinweiss



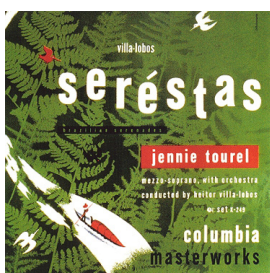
TÍTULO: Music of George Gershwin
 ARTISTA: André Kostelanetz and his Orchestra
 AÑO: 1950
 DISCOGRÁFICA: Columbia Records
 DISEÑO: Alex Steinweiss



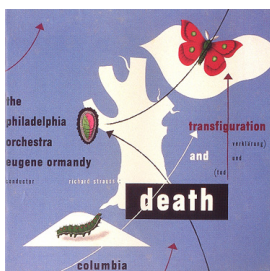
TÍTULO: Saint-Saens: Concerto No.3 in B minor, Op. 61
 ARTISTA: Zino Francescatti and The Philharmonic Symphony Orchestra Of New York
 AÑO: 1950
 DISCOGRÁFICA: Columbia Records
 DISEÑO: Alex Steinweiss



TÍTULO: Debussy: Images (Books I And II)
ARTISTA: Claudio Arrau
AÑO: 1950
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



TÍTULO: Villa-Lobos: Seréostas
ARTISTA: Jennie Tourel
AÑO: 1950
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



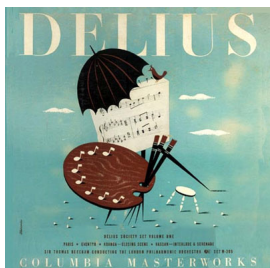
TÍTULO: Death And Transfiguration
ARTISTA: Eugene Ormandy and The Philadelphia Orchestra
AÑO: 1950
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



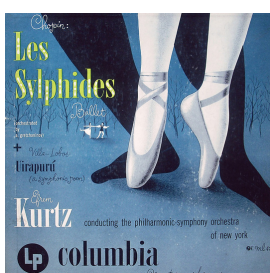
TÍTULO: Suite Francaise
ARTISTA: Philharmonic-Symphony Orchestra of New York
AÑO: 1950
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



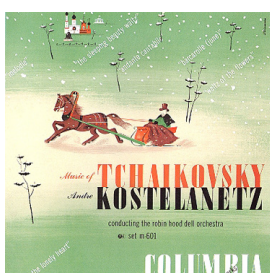
TÍTULO: Twilight Concert Program No 1
ARTISTA: Artur Rodzinski
AÑO: 1950
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



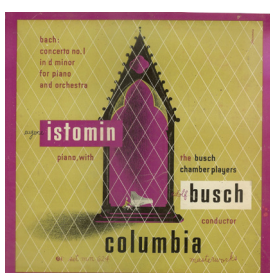
TÍTULO: Delius
 ARTISTA: Sir Thomas Beecham and The Royal Philharmonic Orchestra
 AÑO: 1950
 DISCOGRÁFICA: Columbia Records
 DISEÑO: Alex Steinweiss



TÍTULO: Les Sylphides Ballet + Uirapurú (A Symphonic Poem)
 ARTISTA: Frédéric Chopin, Heitor Villa-Lobos y Efrem Kurtz and The New York Philharmonic Orchestra
 AÑO: 1950
 DISCOGRÁFICA: Columbia Records
 DISEÑO: Alex Steinweiss



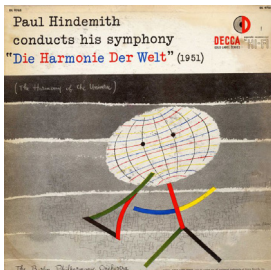
TÍTULO: Music of Tchaikovsky
 ARTISTA: Andre Kostelanetz And His Orchestra
 AÑO: 1950
 DISCOGRÁFICA: Columbia Records
 DISEÑO: Alex Steinweiss



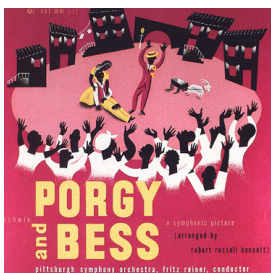
TÍTULO: Bach: Concerto No.1 in D Minor for Piano and Orchestra
 ARTISTA: Eugene Istomin, The Busch Chamber Players y Adolf Busch
 AÑO: 1950
 DISCOGRÁFICA: Columbia Records
 DISEÑO: Alex Steinweiss



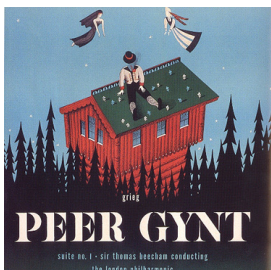
TÍTULO: Music Of Lecuona / String Time
 ARTISTA: Morton Gould and his Orchestra
 AÑO: 1950
 DISCOGRÁFICA: Columbia Records
 DISEÑO: Alex Steinweiss



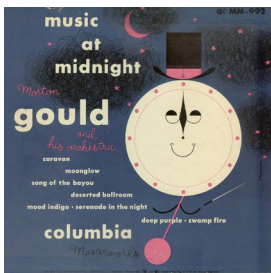
TÍTULO: Paul Hindemith conducts his symphony "Die Harmonie Der Welt"
ARTISTA: The Berlin Philharmonic Orchestra
AÑO: 1951
DISCOGRÁFICA: Decca
DISEÑO: Alex Steinweiss



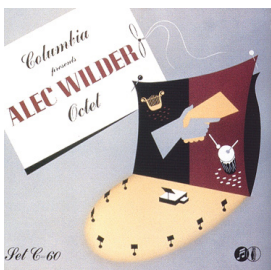
TÍTULO: Porgy and Bess
ARTISTA: Pittsburgh Symphony Orchestra
AÑO: 1951
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



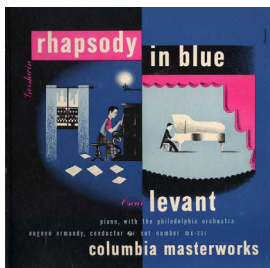
TÍTULO: Grieg: Peer Gynt
ARTISTA: Thomas Beecham and The London Philharmonic
AÑO: 1951
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



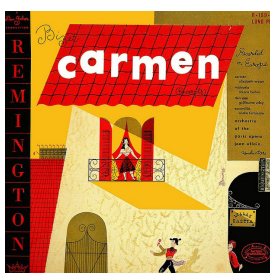
TÍTULO: Music and midnight
ARTISTA: Morton Gould and his Orchestra
AÑO: 1951
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



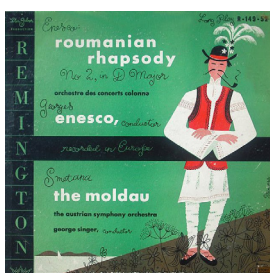
TÍTULO: Alec Wilder Octet
ARTISTA: Alec Wilder Octet
AÑO: 1951
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



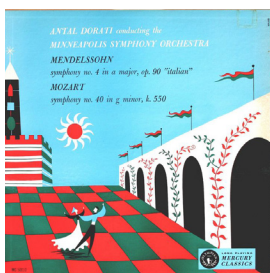
TÍTULO: Rhapsody in Blue
 ARTISTA: Oscar Levant y Eugene Ormandy and The Philadelphia Orchestra
 AÑO: 1952
 DISCOGRÁFICA: Columbia Records
 DISEÑO: Alex Steinweiss



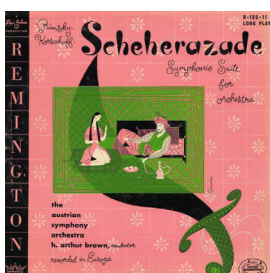
TÍTULO: Bizet: Carmen
 ARTISTA: Jean Allain and The Orchestra Of The Paris Opera
 AÑO: 1953
 DISCOGRÁFICA: Remington
 DISEÑO: Alex Steinweiss



TÍTULO: Enesco: Roumanian Rhapsody
 ARTISTA: George Enesco, Smetana The Moldau, The Symphony Orchestra
 AÑO: 1953
 DISCOGRÁFICA: Remington
 DISEÑO: Alex Steinweiss



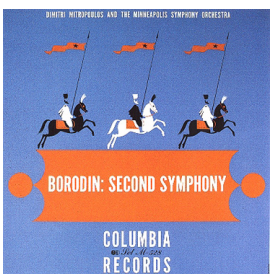
TÍTULO: Mendelssohn: Symphony No.4 in A Major, Op.90 "Italian" / Mozart: Symphony No.40 in G Minor
 ARTISTA: Antal Dorati and The Minneappolis Symphony Orchestra
 AÑO: 1953
 DISCOGRÁFICA: Mercury
 DISEÑO: Alex Steinweiss



TÍTULO: Scheherzade Symphonic Suite for Orchestra
 ARTISTA: H. Arthur Brown and The Austrian Symphony Orchestra
 AÑO: 1953
 DISCOGRÁFICA: Remington
 DISEÑO: Alex Steinweiss



TÍTULO: Verdi: La Traviata
ARTISTA: André Kostelanetz and his Orchestra
AÑO: 1954
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



TÍTULO: Borodin: Second Symphony
ARTISTA: Dimitri Mitropoulos and The Minneapolis Symphony Orchestra
AÑO: 1954
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



TÍTULO: Evening in Paris
ARTISTA: Frank Chacksfield And His Orchestra
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: London Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



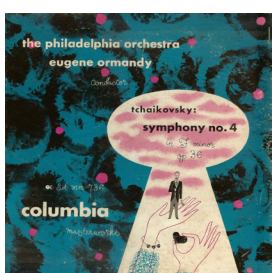
TÍTULO: Verdi: Requiem
ARTISTA: Ferenc Fricsay
AÑO: 1954
DISCOGRÁFICA: Decca Classics
DISEÑO: Alex Steinweiss



TÍTULO: The Hi-Fi Nightingale...
ARTISTA: Caterina Valente
AÑO: 1956
DISCOGRÁFICA: Decca
DISEÑO: Alex Steinweiss



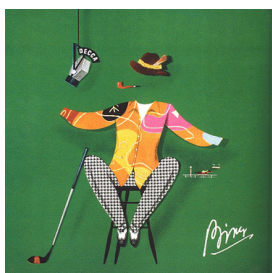
TÍTULO: Schuman Symphony No.1 in B Flat Major
ARTISTA: Eric Leinsdorf and The Cleveland Orchestra
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



TÍTULO: Tchaikovsky: Symphony No.4 in F Minor Op.36
ARTISTA: Euge Ormandy and The Philadelphia Orchestra
AÑO: 1956
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



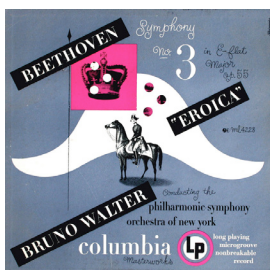
TÍTULO: Contrasts in Hi-Fi
ARTISTA: Bob Sharples
AÑO: 1957
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



TÍTULO: Bing
ARTISTA: Bing Crosby
AÑO: 1958
DISCOGRÁFICA: Decca
DISEÑO: Alex Steinweiss



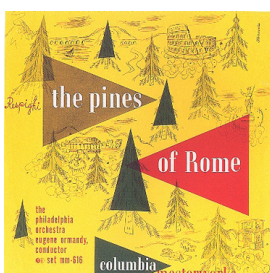
TÍTULO: Beethoven: Symphony No. 3 In E Flat "Eroica"
ARTISTA: Bruno Walter and The Philharmonic Symphony Orchestra Of New York
AÑO: 1958
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



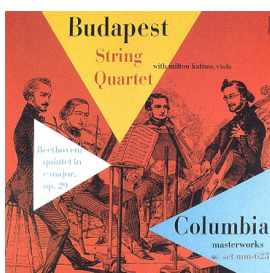
TÍTULO: Beethoven "Eroica": Symphony No.2 in E Flat Major, Op.55
ARTISTA: Bruno Walter,
AÑO: 1958
DISCOGRÁFICA: columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



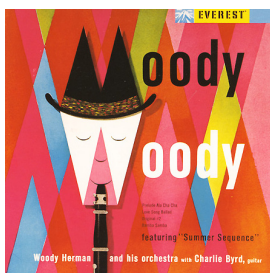
TÍTULO: Stravinsky: Firebird Suite / Chant du Rossignol
ARTISTA: Lorin Maazel y Berlin Radio Symphony Orchestra
AÑO: 1958
DISCOGRÁFICA: Decca
DISEÑO: Alex Steinweiss



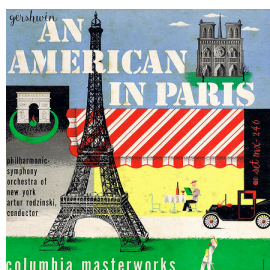
TÍTULO: The pines of Rome
ARTISTA: Eugene Ormandy and The Philadelphia Orchestra
AÑO: 1958
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



TÍTULO: Beethoven: Quintet in E major, Op.29
ARTISTA: Budapest String Quartet con Milton Katims
AÑO: 1958
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



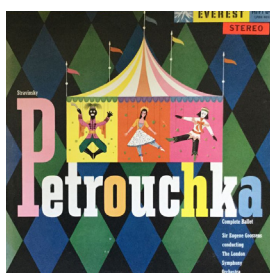
TÍTULO: Moody Woody featuring "Summer Sequence"
ARTISTA: Woody Herman and His Orchestra with Charlie Byrd
AÑO: 1958
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



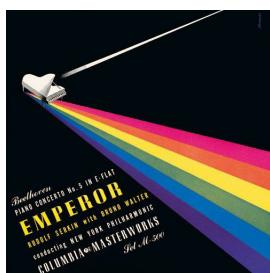
TÍTULO: Gershwin: An american in Paris
ARTISTA: Artur Rodzinsky and The Philharmonic-Symphony Orchestra of New York
AÑO: 1959
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



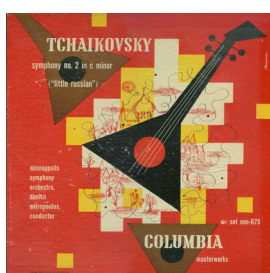
TÍTULO: All-Time Polka Hits Parade
ARTISTA: Dick Martin
AÑO: 1959
DISCOGRÁFICA: Everest
DISEÑO: Alex Steinweiss



TÍTULO: Stravinsky: Petrouchka
ARTISTA: Sir Eugene Goossens and The London Symphony Orchestra
AÑO: 1959
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



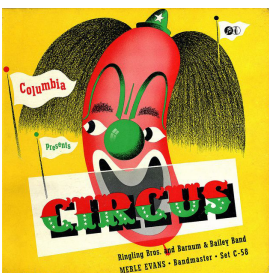
TÍTULO: Beethoven Piano Concerto No.5 in E-Flat "Emperor"
ARTISTA: Rudolf Serkin, Bruno Walter y The New York Philharmonic
AÑO: 1959
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



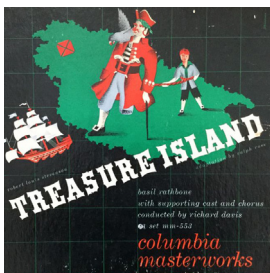
TÍTULO: Tchaikovsky: Symphony No.2 in C Minor ("Little Russian")
ARTISTA: Carlo Maria Giulini and The Philharmonia Orchestra
AÑO: 1959
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



TÍTULO: Ljuba Welitch in two scenes from “Don Giovanni”
ARTISTA: Ljuba Welitch
AÑO: 1950's
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



TÍTULO: Columbia Presents Circus
ARTISTA: Ringling Bros and Barnum & Bailey Band
AÑO: 1950's
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



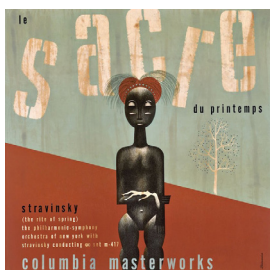
TÍTULO: Treasure Island
ARTISTA: Basil Rathbone y Richard Davis
AÑO: 1950's
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



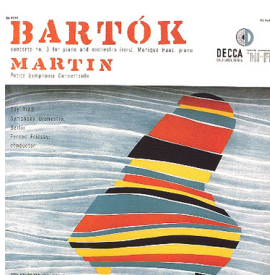
TÍTULO: Britten's “Les Illuminations” with Soprano Janice Harsanyi - Dello Joio's “Meditations on Ecstasies”.
ARTISTA: Nicholas Harsanyi y Princeton Chamber Orchestra Conducted
AÑO: 1950's
DISCOGRÁFICA: Decca
DISEÑO: Alex Steinweiss



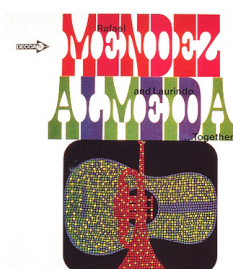
TÍTULO: Brahms: Piano Concerto No. 2 In B Flat Major
ARTISTA: Rudolf Serkin y Eugene Ormandy & The Philadelphia Orchestra
AÑO: 1960
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alex Steinweiss



TÍTULO: Le Sacre du printemps
 ARTISTA: Stravinsky and Columbia Symphony Orchestra
 AÑO: 1960
 DISCOGRÁFICA: Columbia Records
 DISEÑO: Alex Steinweiss



TÍTULO: Bartók: Concerto No. 3 For Piano And Orchestra / Martin: Petite Symphonie Concertante
 ARTISTA: Ferenc Fricsay and The Rias Symphony Orchestra
 AÑO: 1962
 DISCOGRÁFICA: Decca
 DISEÑO: Alex Steinweiss



TÍTULO: ... Together
 ARTISTA: Rafael Mendez And Laurindo Almeida
 AÑO: 1967
 DISCOGRÁFICA: Decca
 DISEÑO: Alex Steinweiss

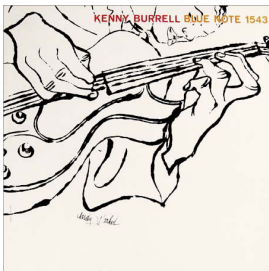


TÍTULO: Beethoven's Ninth Symphony
 ARTISTA: Eugene Ormandy and The Philadelphia Orchestra
 AÑO: 1967
 DISCOGRÁFICA: Columbia Records
 DISEÑO: Alex Steinweiss

Andy Warhol



TÍTULO: Count Basie
ARTISTA: Count Basie And His Orchestra
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: RCA Victor
DISEÑO: Andy Warhol



TÍTULO: Kenny Burrell
ARTISTA: Kenny Burrell
AÑO: 1957
DISCOGRÁFICA: Blue Note Records
DISEÑO: Andy Warhol



TÍTULO: The Congregation
ARTISTA: Johnny Griffin
AÑO: 1958
DISCOGRÁFICA: Blue Note Records
DISEÑO: Andy Warhol



TÍTULO: Blue Lights
ARTISTA: Kenny Burrell
AÑO: 1958
DISCOGRÁFICA: Blue Note Records
DISEÑO: Andy Warhol

Ben Shahn



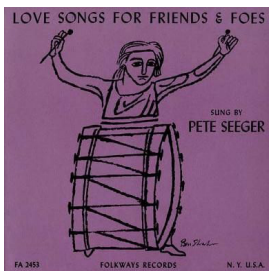
TÍTULO: Chicago Style Jazz
ARTISTA: Varios
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Ben Shahn



TÍTULO: Bach Organ Music Volume VI
ARTISTA: Albert Schweitzer
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Ben Shahn



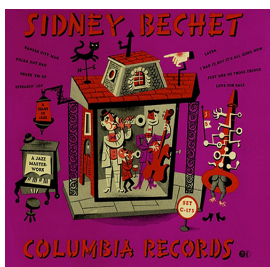
TÍTULO: Concerto For Piano - Four Hands, Op. 56 / Sonata For Saxophone And Piano, Op. 19
ARTISTA: Vincent Persichetti y Paul Creston
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Ben Shahn



TÍTULO: Love Songs for Friends & Foes
ARTISTA: Pete Seeger
AÑO: 1956
DISCOGRÁFICA: Smithsonian Folkways Recordings
DISEÑO: Ben Shahn



TÍTULO: Cowboy Ballads
ARTISTA: Cisco Houston
AÑO: 1958
DISCOGRÁFICA: Folkways Records
DISEÑO: Ben Shahn

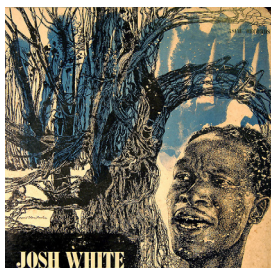


TÍTULO: Raasche and Alan Mills Sing Jewish Folk Songs
ARTISTA: Raasche y Alan Mills
AÑO: 1962
DISCOGRÁFICA: Smithsonian Folkways Recordings
DISEÑO: Ben Shahn



TÍTULO: Music for 1's & 2's
ARTISTA: Tom Glazer
AÑO: 1972
DISCOGRÁFICA: CMS Records
DISEÑO: Ben Shahn

David Stone Martin



TÍTULO: Josh White
ARTISTA: Josh White
AÑO: 1944
DISCOGRÁFICA: Asch Records
DISEÑO: David Stone Martin



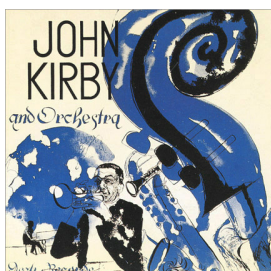
TÍTULO: Piano Solos
ARTISTA: Art Tatum
AÑO: 1944
DISCOGRÁFICA: Asch Records
DISEÑO: David Stone Martin



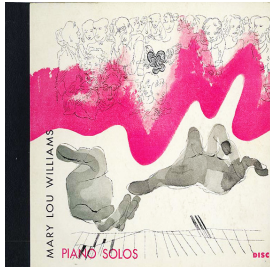
TÍTULO: Mary Lou Williams Trio
ARTISTA: Mary Lou Williams Trio
AÑO: 1945
DISCOGRÁFICA: Asch Records
DISEÑO: David Stone Martin



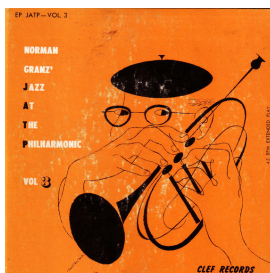
TÍTULO: Coleman Hawkins On Asch Records
ARTISTA: Coleman Hawkins
AÑO: 1945
DISCOGRÁFICA: Asch Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: John Kirby and Orchestra
ARTISTA: John Kirby and Orchestra
AÑO: 1945
DISCOGRÁFICA: Asch Records
DISEÑO: David Stone Martin



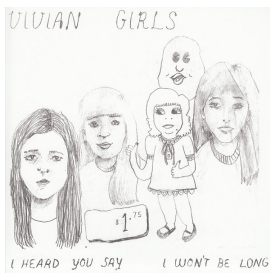
TÍTULO: Piano Solos
 ARTISTA: Mary Lou Williams
 AÑO: 1946
 DISCOGRÁFICA: Disc Records
 DISEÑO: David Stone Martin



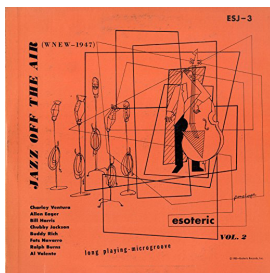
TÍTULO: Norman Granz' Jazz At The Philharmonic Vol.3
 ARTISTA: Norman Granz
 AÑO: 1946
 DISCOGRÁFICA: Mercury Records
 DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Norman Granz' Jazz At The Philharmonic Vol.6
 ARTISTA: Norman Granz
 AÑO: 1947
 DISCOGRÁFICA: Clef Records
 DISEÑO: David Stone Martin



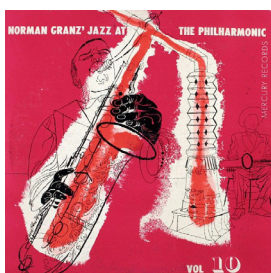
TÍTULO: Opera In Vout
 ARTISTA: Slim Gaillard
 AÑO: 1947
 DISCOGRÁFICA: Verve
 DISEÑO: David Stone Martin



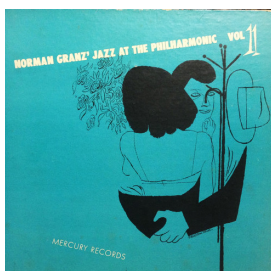
TÍTULO: Jazz Off The Air (WNEW Staurday Night Session Broadcasts 1947)
 ARTISTA: Varios
 AÑO: 1947
 DISCOGRÁFICA: Esoteric Recordings
 DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: The Flip Phillips Quartet
ARTISTA: The Flip Phillips Quartet
AÑO: 1950
DISCOGRÁFICA: Clef Records
DISEÑO: David Stone Martin



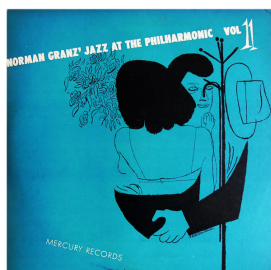
TÍTULO: Norman Granz' Jazz At The Philharmonic Vol.10
ARTISTA: Norman Granz
AÑO: 1950
DISCOGRÁFICA: Mercury Records
DISEÑO: David Stone Martin



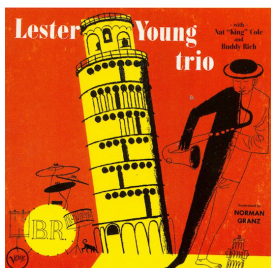
TÍTULO: Norman Granz' Jazz At The Philharmoni Vol.11
ARTISTA: Norman Granz
AÑO: 1951
DISCOGRÁFICA: Mercury Records
DISEÑO: David Stone Martin



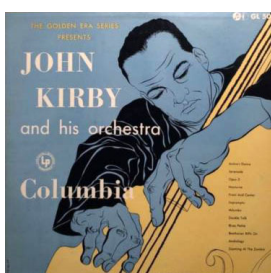
TÍTULO: Norman Granz' Jazz At The Philharmoni Vol.7
ARTISTA: Norman Granz
AÑO: 1951
DISCOGRÁFICA: Clef Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Norman Granz' Jazz At The Philharmoni Vol.11
ARTISTA: Norman Granz
AÑO: 1951
DISCOGRÁFICA: Mercury Records
DISEÑO: David Stone Martin



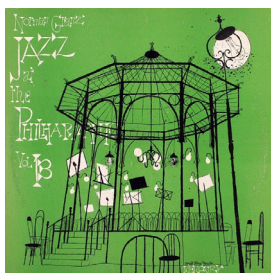
TÍTULO: Lester Young Trio
ARTISTA: Lester Young Trio
AÑO: 1951
DISCOGRÁFICA: Mercury Records
DISEÑO: David Stone Martin



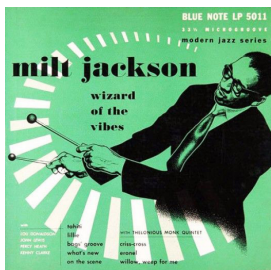
TÍTULO: John Kirby And His Orchestra
ARTISTA: John Kirby And His Orchestra
AÑO: 1951
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Masterpieces By Ellington
ARTISTA: Duke Ellington And His Orchestra
AÑO: 1951
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: David Stone Martin



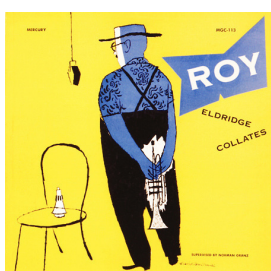
TÍTULO: Norman Granz' Jazz At The Philharmonic Vol.13
ARTISTA: Norman Granz
AÑO: 1951
DISCOGRÁFICA: Mercury Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Wizard Of The Vibes
ARTISTA: Milt Jackson
AÑO: 1952
DISCOGRÁFICA: Blue Note Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Bird And Diz
ARTISTA: Charlie Parker y Dizzy Gillespie
AÑO: 1952
DISCOGRÁFICA: Clef Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Collates
ARTISTA: Roy Eldridge
AÑO: 1952
DISCOGRÁFICA: Mercury Records
DISEÑO: David Stone Martin



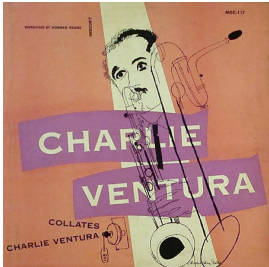
TÍTULO: Norman Granz' Jam Session #1
ARTISTA: Varios
AÑO: 1952
DISCOGRÁFICA: Verve
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Count Basie Big Band
ARTISTA: Count Basie Big Band
AÑO: 1952
DISCOGRÁFICA: Clef Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Port of Rico
ARTISTA: Illinois Jacquet and His Orchestra
AÑO: 1952
DISCOGRÁFICA: Verve Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Collates
ARTISTA: Charlie Ventura
AÑO: 1952
DISCOGRÁFICA: Mercury Records
DISEÑO: David Stone Martin



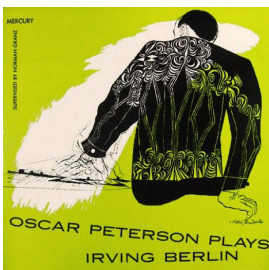
TÍTULO: Collates
ARTISTA: Johnny Hodges
AÑO: 1952
DISCOGRÁFICA: Mercury Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Oscar Peterson At Carnegie
ARTISTA: Oscar Peterson
AÑO: 1952
DISCOGRÁFICA: Clef Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Bird Diz Bud Max
ARTISTA: Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bud Powell y Max Roach
AÑO: 1953
DISCOGRÁFICA: Savoy Records
DISEÑO: David Stone Martin



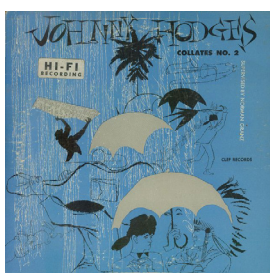
TÍTULO: Oscar Peterson Plays Irving Berlin
ARTISTA: Oscar Peterson
AÑO: 1953
DISCOGRÁFICA: Mercury Records
DISEÑO: David Stone Martin



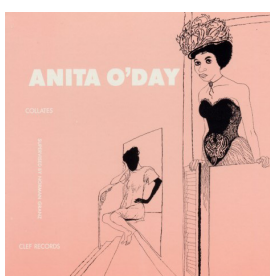
TÍTULO: Collates No. 2
ARTISTA: Illinois Jacquet
AÑO: 1953
DISCOGRÁFICA: Mercury Records
DISEÑO: David Stone Martin



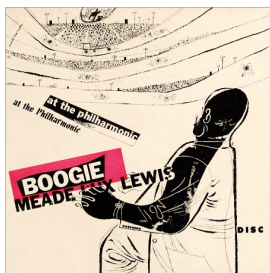
TÍTULO: Collates No.2
ARTISTA: Lester Young
AÑO: 1953
DISCOGRÁFICA: Mercury Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Collates No.2
ARTISTA: Johnny Hodges
AÑO: 1953
DISCOGRÁFICA: Clef Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Collates
ARTISTA: Anita O'Day
AÑO: 1953
DISCOGRÁFICA: Clef Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Boogie At The Philharmonic
ARTISTA: Meade Lux Lewis
AÑO: 1953
DISCOGRÁFICA: Clef Records
DISEÑO: David Stone Martin



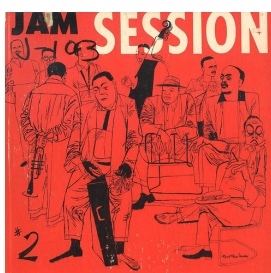
TÍTULO: Norman Granz' Jam Session #8
ARTISTA: Varios
AÑO: 1953
DISCOGRÁFICA: Clef Records
DISEÑO: David Stone Martin



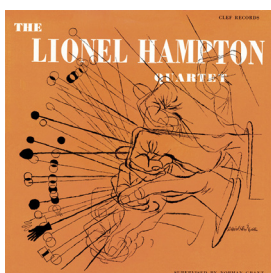
TÍTULO: Cosmopolite
ARTISTA: Benny Carter
AÑO: 1953
DISCOGRÁFICA: Clef Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Billie Holiday Sings
ARTISTA: Billie Holiday
AÑO: 1953
DISCOGRÁFICA: Mercury Records
DISEÑO: David Stone Martin



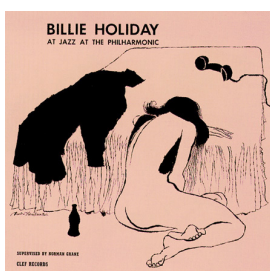
TÍTULO: Norman Granz' Jam Session #2
ARTISTA: Varios
AÑO: 1953
DISCOGRÁFICA: Mercury Records
DISEÑO: David Stone Martin



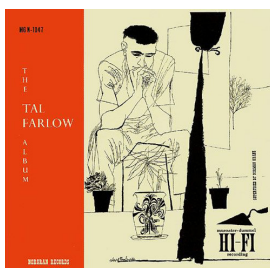
TÍTULO: The Lionel Hampton Quartet
ARTISTA: The Lionel Hampton Quartet
AÑO: 1953
DISCOGRÁFICA: Clef Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Collates No. 2
ARTISTA: Flip Phillips
AÑO: 1953
DISCOGRÁFICA: Mercury Records
DISEÑO: David Stone Martin



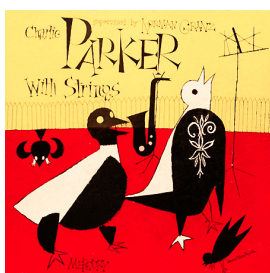
TÍTULO: Billie Holiday at Jazz at The Philharmonic
ARTISTA: Billie Holiday
AÑO: 1954
DISCOGRÁFICA: Norman Granz
DISEÑO: David Stone Martin



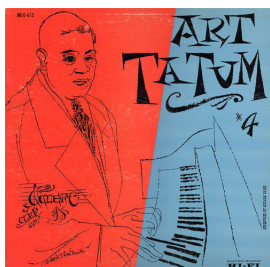
TÍTULO: The Tal Farlow Album
ARTISTA: Tal Farlow
AÑO: 1954
DISCOGRÁFICA: Norgran Records
DISEÑO: David Stone Martin



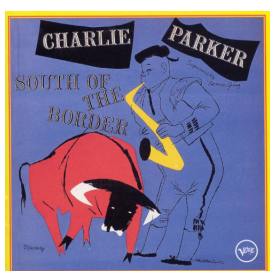
TÍTULO: Horn O' Plenty
ARTISTA: Charlie Shavers
AÑO: 1954
DISCOGRÁFICA: Bethlehem Records
DISEÑO: David Stone Martin



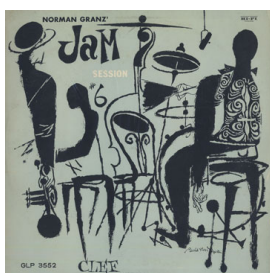
TÍTULO: Charlie Parker With Strings
ARTISTA: Charlie Parker
AÑO: 1954
DISCOGRÁFICA: Mercury Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: The Genius Of Art Tatum #4
ARTISTA: Art Tatum
AÑO: 1954
DISCOGRÁFICA: Clef Records
DISEÑO: David Stone Martin



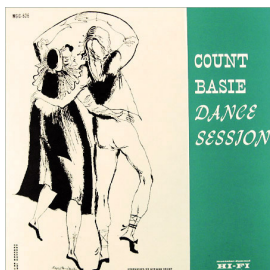
TÍTULO: South Of The Border
ARTISTA: Charlie Parker
AÑO: 1954
DISCOGRÁFICA: Verve Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Norman Granz' Jam Session #6
ARTISTA: Varios
AÑO: 1954
DISCOGRÁFICA: Clef Records
DISEÑO: David Stone Martin



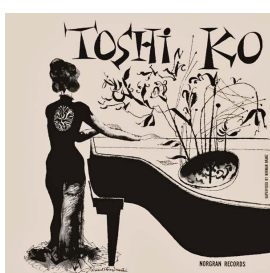
TÍTULO: Jazz At The Philharmonic Vol.17
ARTISTA: Varios
AÑO: 1954
DISCOGRÁFICA: Clef Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Dance Session
ARTISTA: Count Basie
AÑO: 1954
DISCOGRÁFICA: Clef Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: The Ideation Of Kenny Drew
ARTISTA: Kenny Drew
AÑO: 1954
DISCOGRÁFICA: Norgran Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Toshi Ko
ARTISTA: Toshi Ko
AÑO: 1954
DISCOGRÁFICA: Norgran Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Crazy Hamp
ARTISTA: Lionel Hampton
AÑO: 1954
DISCOGRÁFICA: EmArcy Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Artie Shaw And His Gramercy Five Album #4
ARTISTA: Artie Shaw And His Gramercy Five
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: Clef Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Dixieland Jazz
ARTISTA: Varios
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: Grand Award Records
DISEÑO: David Stone Martin



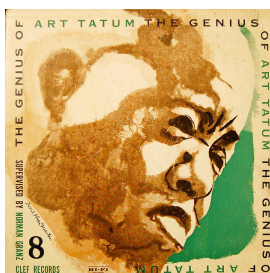
TÍTULO: Count Basie Swings, Joe Williams Sings
ARTISTA: Count Basie y Joe Williams
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: Verve Records
DISEÑO: David Stone Martin



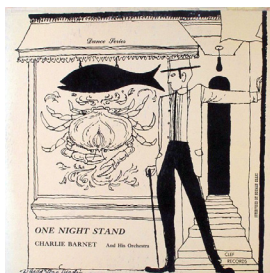
TÍTULO: Sing and Swing with Buddy Rich
ARTISTA: Buddy Rich
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: Norgran
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Lionel Hampton Big Band
ARTISTA: Lionel Hampton Big Band
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: Clef Records
DISEÑO: David Stone Martin



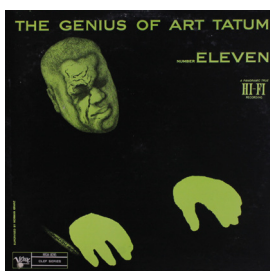
TÍTULO: The Genius of Art Tatum
ARTISTA: Art Tatum
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: Clef Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: One Night Stand
ARTISTA: Charlie Barnet And His Orchestra
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: Clef Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Norman Granz' Jam Session #7
ARTISTA: Varios
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: Clef Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: The Genius Of Art Tatum #11
ARTISTA: Art Tatum
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: Verve
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Alto Sax
ARTISTA: Varios
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: Norgran Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Dizz And Strings
ARTISTA: Dizzy Gillespie
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: Norgran Records
DISEÑO: David Stone Martin



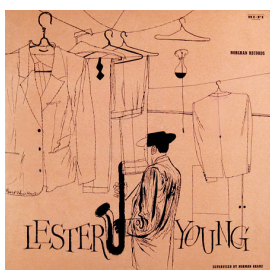
TÍTULO: The Magnificent Charlie Parker
ARTISTA: Charlie Parker
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: Clef Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: The Tatum-Carter-Bellson Trio
ARTISTA: Art Tatum, Benny Carter y Louis Bellson
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: Clef Records
DISEÑO: David Stone Martin



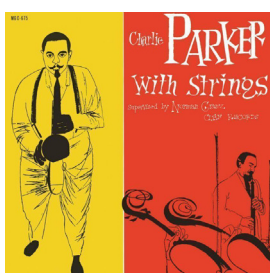
TÍTULO: At The Shrine
ARTISTA: Stan Getz
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: Norgran Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Lester Young
ARTISTA: Lester Young
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: Norgran Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Gene Krupa Quartet
ARTISTA: Gene Krupa Quartet
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: Clef Records
DISEÑO: David Stone Martin



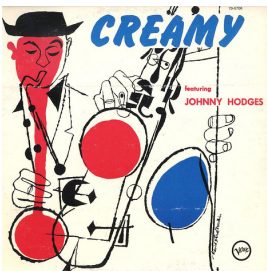
TÍTULO: Charlie Parker With Strings
ARTISTA: Charlie Parker
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: Clef Records
DISEÑO: David Stone Martin



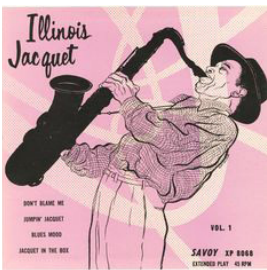
TÍTULO: The Interpretations Of Tal Farlow
ARTISTA: Tal Farlow
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: Norgran Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Dance Bash
ARTISTA: Johnny Hodges
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: Norgran Records
DISEÑO: David Stone Martin



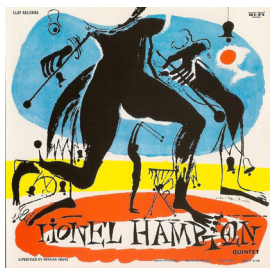
TÍTULO: Creamy
ARTISTA: Johnny Hodges
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: Norgran Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Illinois Jacquet Vol.1
ARTISTA: Illinois Jacquet
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: Savoy Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Lionel Hampton
ARTISTA: Lionel Hampton
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: Clef Records
DISEÑO: David Stone Martin



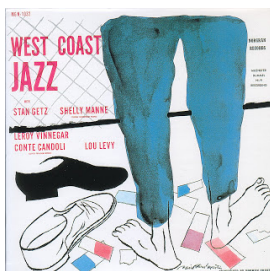
TÍTULO: Lionel Hampton Quintet
ARTISTA: Lionel Hampton Quintet
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: Clef Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Hamp and Getz
ARTISTA: Stan Getz y Lionel Hampton
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: Verve Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Basie
ARTISTA: Count Basie
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: Clef Records
DISEÑO: David Stone Martin



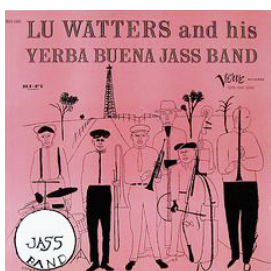
TÍTULO: West Coast Jazz
ARTISTA: Varios
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: Norgran Records
DISEÑO: David Stone Martin



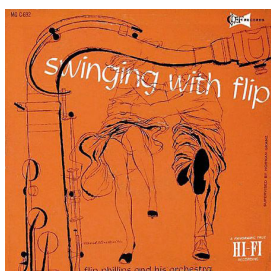
TÍTULO: A Recital By Tal Farlow
ARTISTA: Tal Farlow
AÑO: 1956
DISCOGRÁFICA: Norgran Records
DISEÑO: David Stone Martin



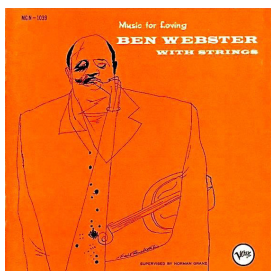
TÍTULO: Norman Granz' Jazz Concert #1
ARTISTA: Varios
AÑO: 1956
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Lu Watters and his Yerba Buena Jass Band
ARTISTA: Lu Watters and his Yerba Buena Jass Band
AÑO: 1956
DISCOGRÁFICA: Verve Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Swinging With Flip
ARTISTA: Flip Phillips And His Orchestra
AÑO: 1956
DISCOGRÁFICA: Cleff Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Music For Loving
ARTISTA: Ben Webster With Strings
AÑO: 1956
DISCOGRÁFICA: Verve
DISEÑO: David Stone Martin



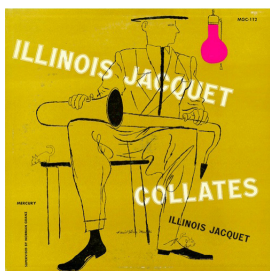
TÍTULO: Flying Home: The Best Of The Verve Years
ARTISTA: Illinois Jacquet
AÑO: 1956
DISCOGRÁFICA: Verve Records
DISEÑO: David Stone Martin



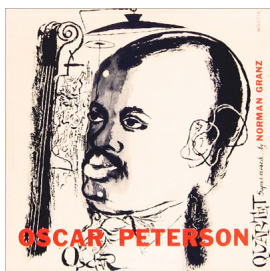
TÍTULO: Piano Interpretations By Bud Powell
ARTISTA: Bud Powell
AÑO: 1956
DISCOGRÁFICA: Norgran Records
DISEÑO: David Stone Martin



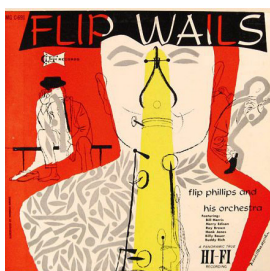
TÍTULO: Pres And Sweets
ARTISTA: Lester Young & Harry "Sweets" Edison
AÑO: 1956
DISCOGRÁFICA: Norgran Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Collates
ARTISTA: Illinois Jacquet
AÑO: 1956
DISCOGRÁFICA: Blue Star
DISEÑO: David Stone Martin



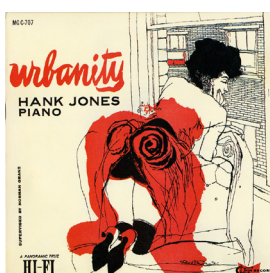
TÍTULO: Oscar Peterson Quartet
ARTISTA: Oscar Peterson Quartet
AÑO: 1956
DISCOGRÁFICA: Clef Records
DISEÑO: David Stone Martin



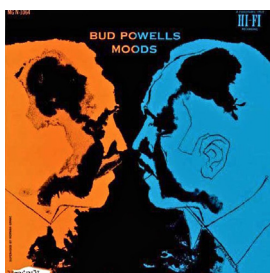
TÍTULO: Flip Wails
ARTISTA: Flip Wails and His Orchestra
AÑO: 1956
DISCOGRÁFICA: Clef Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Groovin' With Jacquet
ARTISTA: Illinois Jacquet And His Orchestra
AÑO: 1956
DISCOGRÁFICA: AVID Entertainment
DISEÑO: David Stone Martin



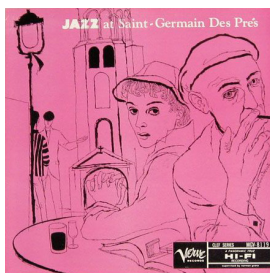
TÍTULO: Urbanity
ARTISTA: Hank Jones Piano
AÑO: 1956
DISCOGRÁFICA: Norgran Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Bud Powell's Moods
ARTISTA: Bud Powell
AÑO: 1956
DISCOGRÁFICA: Norgran Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: The Modern Jazz Sextet
ARTISTA: The Modern Jazz Sextet
AÑO: 1956
DISCOGRÁFICA: Norgran Records
DISEÑO: David Stone Martin



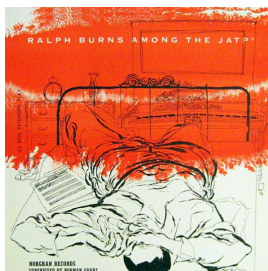
TÍTULO: Jazz At Saint-Germain Des Prés
ARTISTA: Bernard Peiffer Et Son Trio
AÑO: 1957
DISCOGRÁFICA: Verve
DISEÑO: David Stone Martin



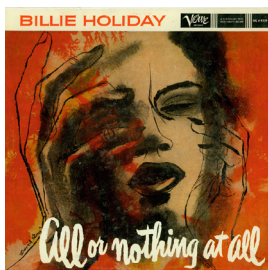
TÍTULO: Learnin' The Blues
ARTISTA: Illinois Jacquet
AÑO: 1957
DISCOGRÁFICA: Clef Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: The Swingin' 30's
ARTISTA: Varios
AÑO: 1957
DISCOGRÁFICA: Grand Award Records
DISEÑO: David Stone Martin



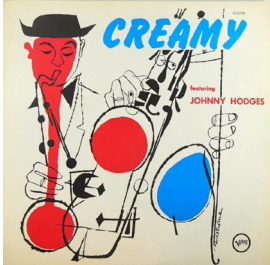
TÍTULO: Ralph Burns Among The JATP's
ARTISTA: Ralph Burns
AÑO: 1957
DISCOGRÁFICA: Verve Records
DISEÑO: David Stone Martin



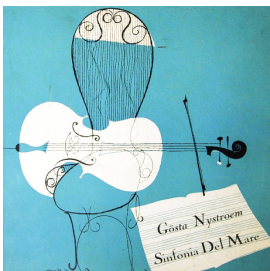
TÍTULO: All Or Nothing
ARTISTA: Billie Holiday
AÑO: 1958
DISCOGRÁFICA: Verve
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Al Hirt's Jazz Band Ball
ARTISTA: Al Hirt's Band
AÑO: 1958
DISCOGRÁFICA: Verve Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Creamy
ARTISTA: Johnny Hodges
AÑO: 1958
DISCOGRÁFICA: Verve Records
DISEÑO: David Stone Martin



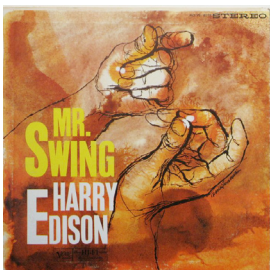
TÍTULO: Sinfonia Del Mare
ARTISTA: Gösta Nystroem
AÑO: 1959
DISCOGRÁFICA: Swedish Society Discofil
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Porgy And Bess
ARTISTA: Robert Trendler
AÑO: 1950's
DISCOGRÁFICA: Grand Award Records
DISEÑO: David Stone Martin



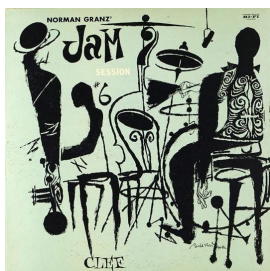
TÍTULO: A way of life
ARTISTA: Mort Sahl
AÑO: 1960
DISCOGRÁFICA: Verve Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Mr.Swing Harry Edison
ARTISTA: Harry Edison
AÑO: 1960
DISCOGRÁFICA: Verve Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Piano Interpretations
ARTISTA: Oscar Peterson, Art Tatum, Teddy Wilson y Bud Powell
AÑO: 1961
DISCOGRÁFICA: Verve Records
DISEÑO: David Stone Martin



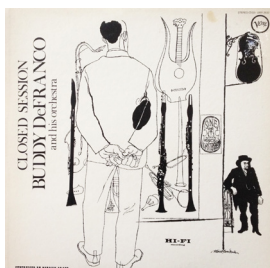
TÍTULO: Norman Granz' Jam Session #6
ARTISTA: Varios
AÑO: 1964
DISCOGRÁFICA: Clef Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: The Nuru Taa African Musical Idiom Played By Nadi Quamar On The Mama Likembi
ARTISTA: Nadi Qamar
AÑO: 1975
DISCOGRÁFICA: Folkways Records
DISEÑO: David Stone Martin

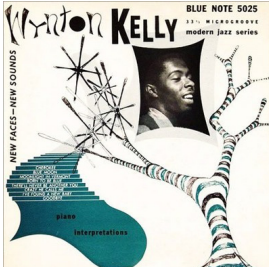


TÍTULO: The Grand Appearance
ARTISTA: Scott Hamilton Quintet
AÑO: 1978
DISCOGRÁFICA: Progressive Records
DISEÑO: David Stone Martin



TÍTULO: Closed Session
ARTISTA: Buddy De Franco
AÑO: 1979
DISCOGRÁFICA: Verve Records
DISEÑO: David Stone Martin

Gil Mellé



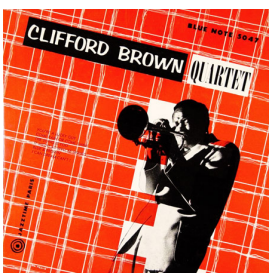
TÍTULO: New faces - New sounds
ARTISTA: Wilton Kelly
AÑO: 1951
DISCOGRÁFICA: Blue Note Records
DISEÑO: Gil Mellé



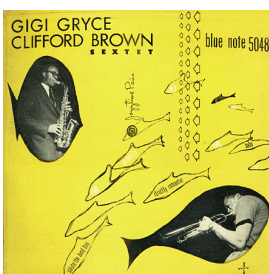
TÍTULO: Urbie Green Septet
ARTISTA: Urbie Green Septet
AÑO: 1953
DISCOGRÁFICA: Blue Note Records
DISEÑO: Gil Mellé



TÍTULO: Memorable Sessions in Jazz
ARTISTA: Charlie Christian, Edmond Hall, Meade Lux Lewis, Red Norvo y Teddy Wilson
AÑO: 1953
DISCOGRÁFICA: Blue Note Records
DISEÑO: Gil Mellé



TÍTULO: Clifford Brown Quartet
ARTISTA: Clifford Brown Quartet
AÑO: 1954
DISCOGRÁFICA: Blue Note Records
DISEÑO: Gil Mellé



TÍTULO: Gigi Gryce and Clifford Brown Sextet
ARTISTA: Gigi Gryce and Clifford Brown Sextet
AÑO: 1954
DISCOGRÁFICA: Blue Note Records
DISEÑO: Gil Mellé



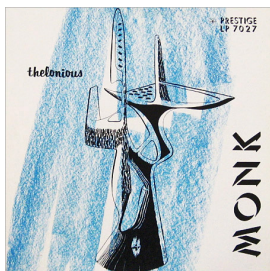
TÍTULO: Afro-Cuban
ARTISTA: Kenny Dorham
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: Blue Note Records
DISEÑO: Gil Mellé



TÍTULO: Gil Mellé Quintet
ARTISTA: Gil Mellé Quintet
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: Blue Note Records
DISEÑO: Gil Mellé



TÍTULO: Afro-Cuban
ARTISTA: Kenny Dorham
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: Blue Note Records
DISEÑO: Gil Mellé



TÍTULO: Thelonious Monk Trio
ARTISTA: Thelonious Monk Trio
AÑO: 1956
DISCOGRÁFICA: Prestige Records
DISEÑO: Gil Mellé

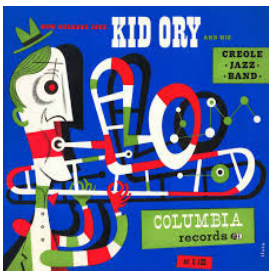
Jim Flora



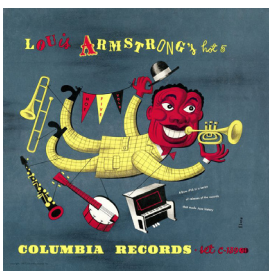
TÍTULO: Gene Krupa And His Orchestra
ARTISTA: Gene Krupa And His Orchestra
AÑO: 1947
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Jim Flora



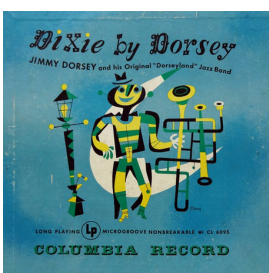
TÍTULO: Bix And Tram: A Hot Jazz Classic
ARTISTA: Bix Beiderbecke y Frankie Trumbauer's Orchestra
AÑO: 1947
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Jim Flora



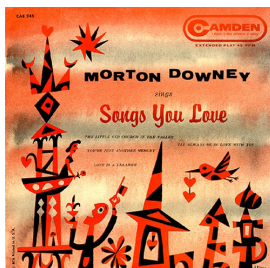
TÍTULO: New Orleans Jazz
ARTISTA: Kid Ory And His Creole Jazz Band
AÑO: 1947
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Jim Flora



TÍTULO: Louis Armstrong's Hot.5
ARTISTA: Louis Armstrong and His Hot.5
AÑO: 1947
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Jim Flora



TÍTULO: Dixie by Dorsey
ARTISTA: Jimmy Dorsey And His Original "Dorseyland" Jazz Band
AÑO: 1949
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Jim Flora



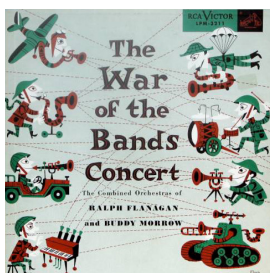
TÍTULO: Morton Downey Sings Songs You Love
ARTISTA: Morton Downey
AÑO: 1954
DISCOGRÁFICA: RCA Camden
DISEÑO: Jim Flora



TÍTULO: Shorty Rogers Courts the Count
ARTISTA: Shorty Rogers
AÑO: 1954
DISCOGRÁFICA: RCA Victor
DISEÑO: Jim Flora



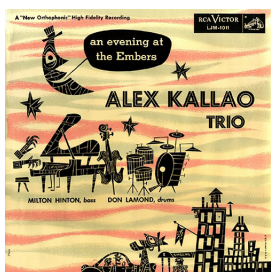
TÍTULO: Inside Sauter-Finegan
ARTISTA: The Sauter-Finegan Orchestra
AÑO: 1954
DISCOGRÁFICA: RCA Victor
DISEÑO: Jim Flora



TÍTULO: The War of the Bands Concert
ARTISTA: Ralph Flanagan And Buddy Morrow
AÑO: 1954
DISCOGRÁFICA: RCA Victor
DISEÑO: Jim Flora



TÍTULO: Haydn: Quartet In G Major, Op. 76, No. 1 / Quartet In D Minor, Op. 76, No. 2 ("Quinten")
ARTISTA: Budapest String Quartet
AÑO: 1954
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Jim Flora



TÍTULO: Bach: An evening at the Embers
ARTISTA: Alex Kallao Trio
AÑO: 1954
DISCOGRÁFICA: RCA Victor
DISEÑO: Jim Flora



TÍTULO: Music of the Bonampak Mexican Ballet
ARTISTA: Luis Sandi y Sarita Gloria
AÑO: 1954
DISCOGRÁFICA: RCA Victor
DISEÑO: Jim Flora



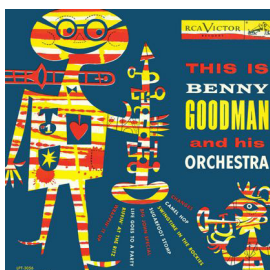
TÍTULO: The Panic Is On
ARTISTA: The Nick Travis Quintet
AÑO: 1954
DISCOGRÁFICA: RCA Victor
DISEÑO: Jim Flora



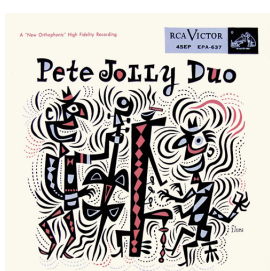
TÍTULO: The Sons of Sauter Finegan
ARTISTA: The Sons Of Sauter Finegan
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: RCA Victor
DISEÑO: Jim Flora



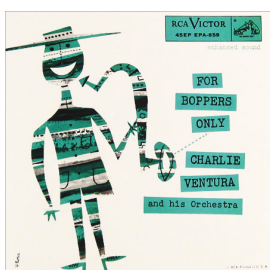
TÍTULO: Redskin Romp
ARTISTA: Charlie Barnet and His Orchestra
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: RCA Victor
DISEÑO: Jim Flora



TÍTULO: This is Benny Goodman and His Orchestra
ARTISTA: Benny Goodman and His Orchestra
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: RCA Victor
DISEÑO: Jim Flora



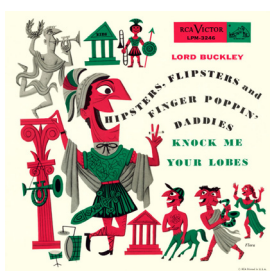
TÍTULO: Pete Jolly Duo
ARTISTA: Pete Jolly Duo
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: RCA Victor
DISEÑO: Jim Flora



TÍTULO: For Boppers Only
ARTISTA: Charlie Ventura And His Orchestra
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: RCA Victor
DISEÑO: Jim Flora



TÍTULO: Coming-Out Party
ARTISTA: The Pete Jolly Trio
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: RCA Victor
DISEÑO: Jim Flora



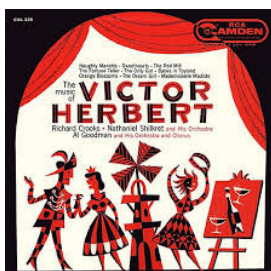
TÍTULO: Hipsters, Flipsters And Finger Poppin' Daddies Knock Me Your Lobes
ARTISTA: Lord Buckley
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: RCA Victor
DISEÑO: Jim Flora



TÍTULO: Mambo For Cats
ARTISTA: Varios
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: RCA Victor
DISEÑO: Jim Flora



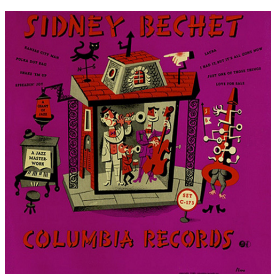
TÍTULO: Top Pops of Latin America
ARTISTA: Raphael Muñoz And His Orchestra
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: RCA Victor
DISEÑO: Jim Flora



TÍTULO: The Music of Victor Herbert
ARTISTA: Varios
AÑO: 1956
DISCOGRÁFICA: RCA Camden
DISEÑO: Jim Flora



TÍTULO: This is Benny Goodman and His Orchestra
ARTISTA: Benny Goodman and His Orchestra
AÑO: 1956
DISCOGRÁFICA: RCA Victor
DISEÑO: Jim Flora



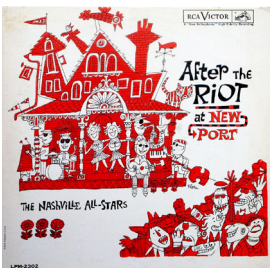
TÍTULO: Sidney Bechet
ARTISTA: Sidney Bechet
AÑO: 1956
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Jim Flora



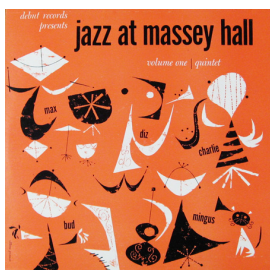
TÍTULO: Memorable music from the movies
ARTISTA: Varios
AÑO: 1956
DISCOGRÁFICA: RCA Camden
DISEÑO: Jim Flora



TÍTULO: Till Eulenspiegel / Death And Transfiguration
ARTISTA: Richard Strauss, Fritz Reiner and The Vienna Philharmonic Orchestra
AÑO: 1957
DISCOGRÁFICA:
DISEÑO: Jim Flora



TÍTULO: After The Riot At New Port
ARTISTA: The Nashville All-Stars
AÑO: 1961
DISCOGRÁFICA: RCA Victor
DISEÑO: Jim Flora



TÍTULO: Jazz At Massey Hall Volume 1
ARTISTA: Varios
AÑO: 1953
DISCOGRÁFICA: Debut Records
DISEÑO: John Hermansader

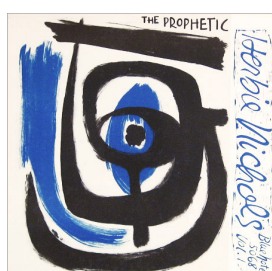


TÍTULO: Frank Foster Quintet
ARTISTA: Frank Foster Quintet
AÑO: 1954
DISCOGRÁFICA: Blue Note Records
DISEÑO: John Hermansader

Martin Craig



TÍTULO: The Prophetic Herbie Nichols Vol.2
ARTISTA: Herbie Nichols
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: Blue Note Records
DISEÑO: Martin Craig



TÍTULO: The Prophetic Herbie Nichols Vol.1
ARTISTA: Herbie Nichols
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: Blue Note Records
DISEÑO: Martin Craig

Milton Glaser



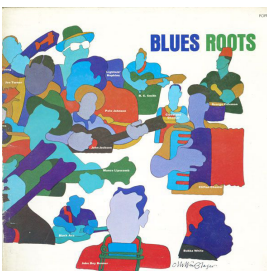
TÍTULO: The Sound Of New Orleans (1917-1947)
ARTISTA: Varios
AÑO: 1964
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Milton Glaser



TÍTULO: The Sound Of Harlem
ARTISTA: Varios
AÑO: 1964
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Milton Glaser



TÍTULO: The Baroque Inevitable
ARTISTA: Varios
AÑO: 1966
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Milton Glaser

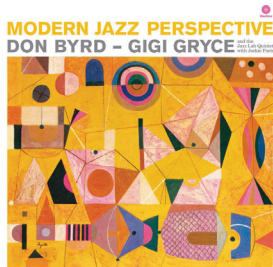


TÍTULO: Blues Roots
ARTISTA: Varios
AÑO: 1969
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Milton Glaser

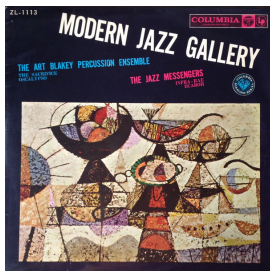


TÍTULO: Music For Two Harpsichords
ARTISTA: Igor Kipnis & Thurston Dart
AÑO: 1972
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Milton Glaser

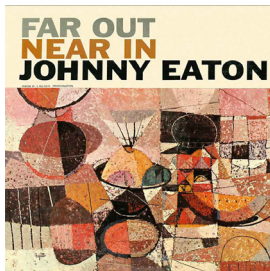
Neil Fujita



TÍTULO: Modern Jazz Perspective
ARTISTA: Donald Byrd y Gigi Gryce
AÑO: 1957
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Neil Fujita



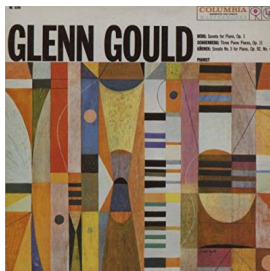
TÍTULO: Modern Jazz Gallery
ARTISTA: Varios
AÑO: 1957
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Neil Fujita



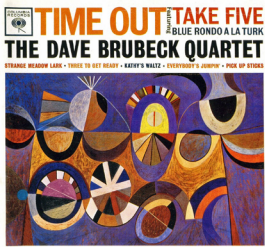
TÍTULO: Far Out Near In
ARTISTA: Johnny Eaton And His Princetonians
AÑO: 1957
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Neil Fujita



TÍTULO: All Time Great Trumpet Hits
ARTISTA: Marvelous Margulis
AÑO: 1958
DISCOGRÁFICA: Carlton Record Corporation
DISEÑO: Neil Fujita



TÍTULO: Glenn Gould
ARTISTA: Ernst Krenek, Alban Berg, Arnold Schoenberg
AÑO: 1959
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Neil Fujita



TÍTULO: Time Out
ARTISTA: The Dave Brubeck Quartet
AÑO: 1959
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Neil Fujita



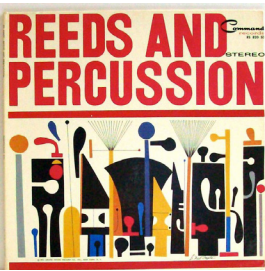
TÍTULO: Provocative Piano
ARTISTA: Dick Hyman
AÑO: 1960
DISCOGRÁFICA: Command
DISEÑO: Neil Fujita



TÍTULO: Tempestuous Trumpet
ARTISTA: Doc Severinsen & His Orchestra
AÑO: 1961
DISCOGRÁFICA: Command
DISEÑO: Neil Fujita



TÍTULO: Percussion Italiano
ARTISTA: Charles Magnante
AÑO: 1961
DISCOGRÁFICA: Grand Award Records
DISEÑO: Neil Fujita



TÍTULO: Reeds and Percussion
ARTISTA: The Command All-Stars
AÑO: 1961
DISCOGRÁFICA: Command
DISEÑO: Neil Fujita

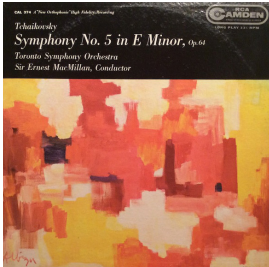


TÍTULO: Provocative Percussion Volume 4
ARTISTA: Enoch Light And The Light Brigade
AÑO: 1962
DISCOGRÁFICA: Command
DISEÑO: Neil Fujita



TÍTULO: Piano "Pops" Promenade
ARTISTA: Leonid Hambro And Jascha Zayde
AÑO: 1972
DISCOGRÁFICA: Command
DISEÑO: Neil Fujita

Olga Albizu



TÍTULO: Tchaikovsky: Symphony No. 5 In E Minor, Op.64
ARTISTA: Sir Ernest MacMillan and The Toronto Symphony Orchestra
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: RCA Victor
DISEÑO: Olga Albizu



TÍTULO: Gloomy Sunday And Other Bright Moments
ARTISTA: The Bob Brookmeyer Orchestra
AÑO: 1961
DISCOGRÁFICA: Verve Records
DISEÑO: Olga Albizu



TÍTULO: Jazz Samba
ARTISTA: Stan Getz And Charlie Byrd
AÑO: 1962
DISCOGRÁFICA: Verve Records
DISEÑO: Olga Albizu



TÍTULO: Big Band Bossa Nova
ARTISTA: Stan Getz
AÑO: 1962
DISCOGRÁFICA: Verve Records
DISEÑO: Olga Albizu



TÍTULO: Jazz Samba Encore!
ARTISTA: Stan Getz y Luiz Bonfá
AÑO: 1963
DISCOGRÁFICA: Verve Records
DISEÑO: Olga Albizu

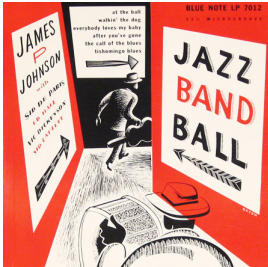


TÍTULO: Getz / Gilberto
ARTISTA: Stan Getz y João Gilberto
AÑO: 1964
DISCOGRÁFICA: Verve Records
DISEÑO: Olga Albizu



TÍTULO: Getz / Gilberto #2
ARTISTA: Stan Getz y Joao Gilberto
AÑO: 1966
DISCOGRÁFICA: Verve Records
DISEÑO: Olga Albizu

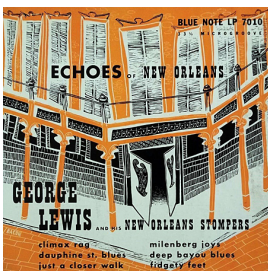
Paul Bacon



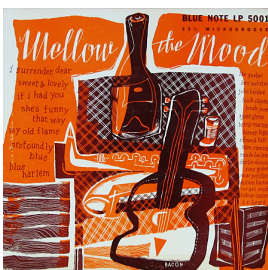
TÍTULO: Jazz Band Ball
ARTISTA: James P. Johnson
AÑO: 1951
DISCOGRÁFICA: Blue Note Records
DISEÑO: Paul Bacon



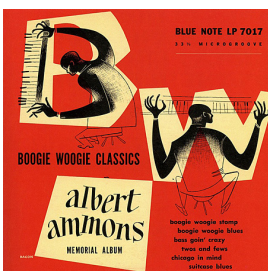
TÍTULO: The Amazing Bud Powell
ARTISTA: Bud Powell
AÑO: 1951
DISCOGRÁFICA: Blue Note Records
DISEÑO: Paul Bacon



TÍTULO: Echoes of New Orleans
ARTISTA: George Lewis and His New Orleans Stompers
AÑO: 1951
DISCOGRÁFICA: Blue Note Records
DISEÑO: Paul Bacon



TÍTULO: Mellow the Mood
ARTISTA: Varios
AÑO: 1951
DISCOGRÁFICA: Blue Note Records
DISEÑO: Paul Bacon



TÍTULO: Boogie Woogie Classics
ARTISTA: Varios
AÑO: 1951
DISCOGRÁFICA: Blue Note Records
DISEÑO: Paul Bacon

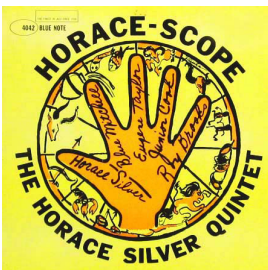
Paula Donohue



TÍTULO: Jutta HIPP Quintet
ARTISTA: Jutta HIPP Quintet
AÑO: 1954
DISCOGRÁFICA: Blue Note Records
DISEÑO: Paula Donohue



TÍTULO: Blowing The Blues Away
ARTISTA: The Horacle Silver Quintet & Trio
AÑO: 1959
DISCOGRÁFICA: Blue Note Records
DISEÑO: Paula Donohue

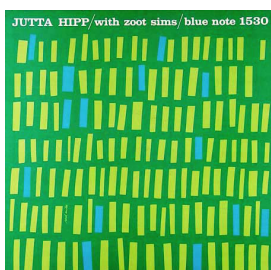


TÍTULO: Horace-Scope
ARTISTA: The Horacle Silver Quintet
AÑO: 1960
DISCOGRÁFICA: Blue Note Records
DISEÑO: Paula Donohue

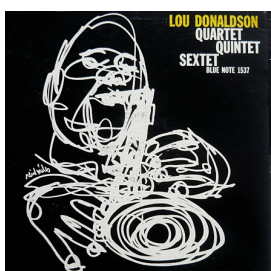
Reid Miles



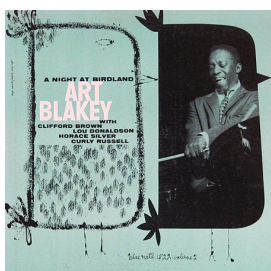
TÍTULO: The Swinging Fats Sadi Combo
ARTISTA: Fats Sadi
AÑO: 1955
DISCOGRÁFICA: Blue Note Records
DISEÑO: Reid Miles



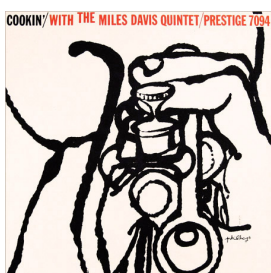
TÍTULO: Jutta Hipp with Zoot Sims
ARTISTA: Jutta Hipp y Zoot Sims
AÑO: 1956
DISCOGRÁFICA: Blue Note Records
DISEÑO: Reid Miles



TÍTULO: Quartet / Quintet / Sextet
ARTISTA: Lou Donaldson
AÑO: 1956
DISCOGRÁFICA: Blue Note Records
DISEÑO: Reid Miles



TÍTULO: A Night at Birdland Vol.2
ARTISTA: Art Blakey
AÑO: 1956
DISCOGRÁFICA: Blue Note Records
DISEÑO: Reid Miles



TÍTULO: Cookin' With Miles Davis Quintet
ARTISTA: Miles Davis Quintet
AÑO: 1957
DISCOGRÁFICA: Prestige Records
DISEÑO: Reid Miles



TÍTULO: Sonny Clark
ARTISTA: Sonny Clark Trio
AÑO: 1958
DISCOGRÁFICA: Blue Note Records
DISEÑO: Reid Miles

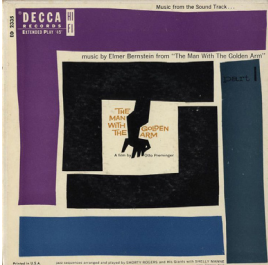


TÍTULO: True Blue
ARTISTA: Tina Brooks
AÑO: 1960
DISCOGRÁFICA: Blue Note Records
DISEÑO: Reid Miles



TÍTULO: Basra
ARTISTA: Pete La Roca
AÑO: 1965
DISCOGRÁFICA: Blue Note Records
DISEÑO: Reid Miles

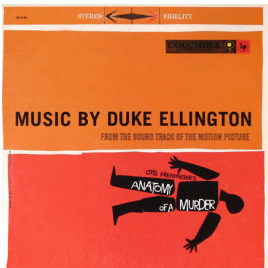
Saul Bass



TÍTULO: The Man With The Golden Arm
ARTISTA: Elmer Bernstein
AÑO: 1956
DISCOGRÁFICA: Decca Records
DISEÑO: Saul Bass



TÍTULO: Tone Poems Of Color
ARTISTA: Frank Sinatra
AÑO: 1956
DISCOGRÁFICA: Capitol Records
DISEÑO: Saul Bass



TÍTULO: Anatomy Of A Murder
ARTISTA: Duke Ellington And His Orchestra
AÑO: 1959
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Saul Bass

Tom Allen



TÍTULO: The Jazz Odyssey Of James Rushing Esq.
ARTISTA: Jimmy Rushing With Buck Clayton And His Orchestra
AÑO: 1957
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Tom Allen



TÍTULO: Little Jimmy Rushing And The Big Brass
ARTISTA: Jimmy Rushing And His Orchestra
AÑO: 1958
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Tom Allen

Tom Hannan

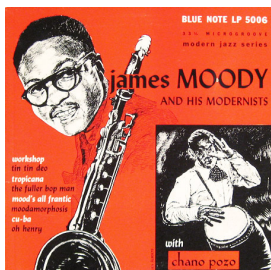


TÍTULO: Bone and Bari
ARTISTA: Curtis Fuller
AÑO: 1957
DISCOGRÁFICA: Blue Note Records
DISEÑO: Tom Hannan



TÍTULO: Paul Chambers Quintet with Donald Bird, Cliff Jordan, Tommy Flanagan y Elvis Jones
ARTISTA: Paul Chambers Quintet con Donald Bird, Cliff Jordan, Tommy Flanagan y Elvis Jones
AÑO: 1957
DISCOGRÁFICA: Blue Note Records
DISEÑO: Tom Hannan

Artistas varios



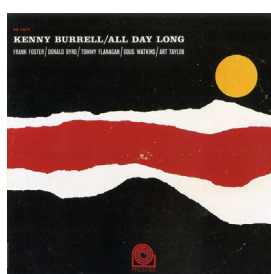
TÍTULO: James Moody and His Modernists
ARTISTA: James Moody and His Modernists
AÑO: 1952
DISCOGRÁFICA: Blue Note Records
DISEÑO: Julien Alberts



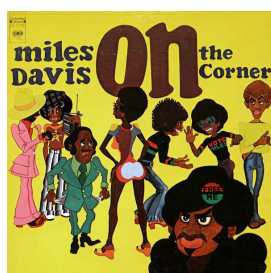
TÍTULO: Tal Farlow Quartet
ARTISTA: Tal Farlow Quartet
AÑO: 1954
DISCOGRÁFICA: Blue Note Records
DISEÑO: Bill Hughes



TÍTULO: All The Cats Join In (A Buck Clayton Jam Session)
ARTISTA: Buck Clayton
AÑO: 1956
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Robert Leydenfrost



TÍTULO: All Day Long
ARTISTA: Kenny Burrell
AÑO: 1963
DISCOGRÁFICA: Prestige Records
DISEÑO: Don Schlitten



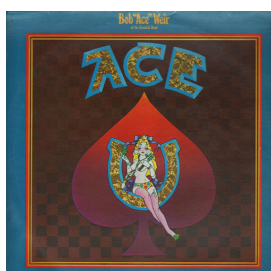
TÍTULO: On The Corner
ARTISTA: Miles Davis
AÑO: 1972
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Corky McCoy

10.2. Psicodelia (años sesenta - años setenta).

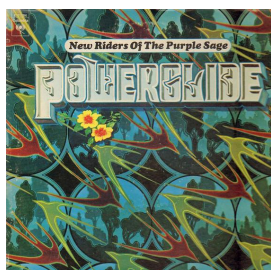
Alton Kelly



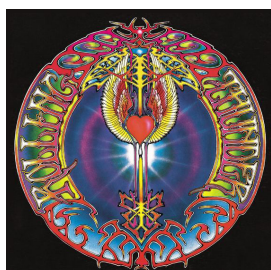
TÍTULO: Vintage Dead
ARTISTA: Grateful Dead
AÑO: 1970
DISCOGRÁFICA: Sunflower
DISEÑO: Alton Kelley



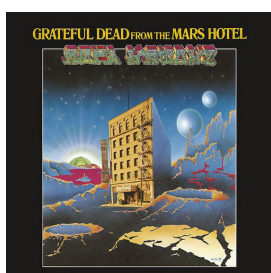
TÍTULO: Ace
ARTISTA: Bob "Ace" Weir
AÑO: 1972
DISCOGRÁFICA: Grateful Dead Records
DISEÑO: Alton Kelley



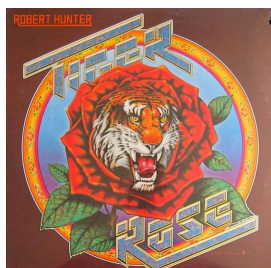
TÍTULO: Powerglide
ARTISTA: New Riders of the Purple Sage
AÑO: 1972
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alton Kelley



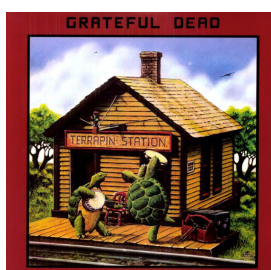
TÍTULO: Rolling Thunder
ARTISTA: Mickey Hart
AÑO: 1972
DISCOGRÁFICA: Grateful Dead Records
DISEÑO: Alton Kelley



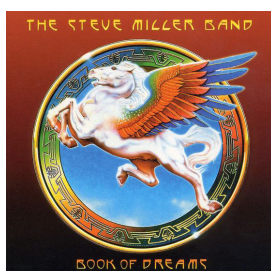
TÍTULO: From the Mars Hotel
ARTISTA: Grateful Dead
AÑO: 1974
DISCOGRÁFICA: Grateful Dead Records
DISEÑO: Alton Kelley



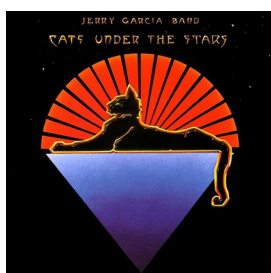
TÍTULO: Tiger Rose
ARTISTA: Robert Hunter
AÑO: 1975
DISCOGRÁFICA: Round Records
DISEÑO: Alton Kelley



TÍTULO: Terrapin Station
ARTISTA: Grateful Dead
AÑO: 1977
DISCOGRÁFICA: Arista Records
DISEÑO: Alton Kelley



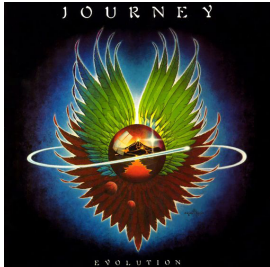
TÍTULO: Book Of Dreams
ARTISTA: The Steve Miller Band
AÑO: 1977
DISCOGRÁFICA: Capitol Records
DISEÑO: Alton Kelley



TÍTULO: Cats Under The Stars
ARTISTA: Jerry Garcia Band
AÑO: 1978
DISCOGRÁFICA: Arista Records
DISEÑO: Alton Kelley



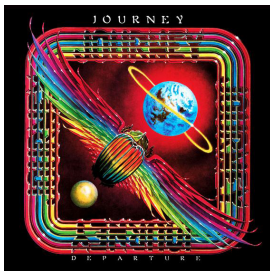
TÍTULO: Greatest Hits 1974-78
ARTISTA: Steve Miller Band
AÑO: 1978
DISCOGRÁFICA: Capitol Records
DISEÑO: Alton Kelley



TÍTULO: Evolution
ARTISTA: Journey
AÑO: 1979
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alton Kelley



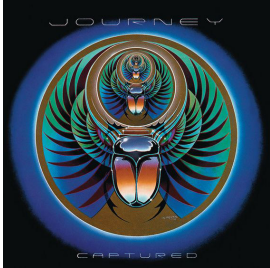
TÍTULO: Children Of The Sun
ARTISTA: Billy Thorpe
AÑO: 1979
DISCOGRÁFICA: Capricorn Records
DISEÑO: Alton Kelley



TÍTULO: Departure
ARTISTA: Journey
AÑO: 1980
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alton Kelley



TÍTULO: The Apocalypse Now Sessions
ARTISTA: Rhythm Devils
AÑO: 1980
DISCOGRÁFICA: Passport Records
DISEÑO: Alton Kelley



TÍTULO: Captured
ARTISTA: Journey
AÑO: 1981
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alton Kelley



TÍTULO: Escape
ARTISTA: Journey
AÑO: 1981
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Alton Kelley

Keiichi Tanaami



TÍTULO: Pisces, Aquarius, Capricorn & Jones Ltd.
ARTISTA: The Monkees
AÑO: 1967
DISCOGRÁFICA: Victor Japan
DISEÑO: Keiichi Tanaami



TÍTULO: After bathing at Baxter
ARTISTA: Jefferson Airplane
AÑO: 1968
DISCOGRÁFICA: Victor Japan
DISEÑO: Keiichi Tanaami

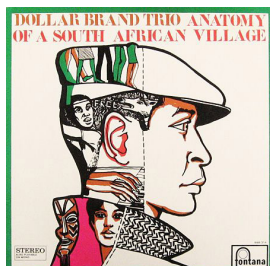


TÍTULO: After bathing at Baxter
ARTISTA: Jefferson Airplane
AÑO: 1968
DISCOGRÁFICA: Victor Japan
DISEÑO: Keiichi Tanaami



TÍTULO: Psychedelic Sounds in Japan
ARTISTA: The Mops
AÑO: 1968
DISCOGRÁFICA: Victor Japan
DISEÑO: Keiichi Tanaami

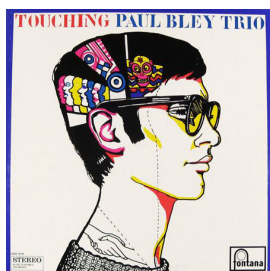
Marte Röling



TÍTULO: Anatomy Of A South African Village
ARTISTA: Dollar Brand Trio
AÑO: 1965
DISCOGRÁFICA: Fontana Records
DISEÑO: Marte Röling



TÍTULO: Nefertiti, The Beautiful One Has Come
ARTISTA: Cecil Taylor Jazz Unit
AÑO: 1965
DISCOGRÁFICA: Fontana Records
DISEÑO: Marte Röling



TÍTULO: Touching
ARTISTA: Paul Bley Trio
AÑO: 1965
DISCOGRÁFICA: Fontana Records
DISEÑO: Marte Röling

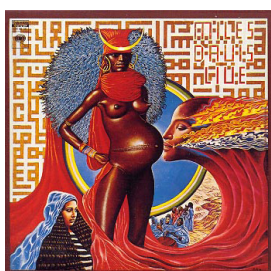


TÍTULO: Communication
ARTISTA: The Jazz Composers Orchestra
AÑO: 1965
DISCOGRÁFICA: Fontana Records
DISEÑO: Marte Röling

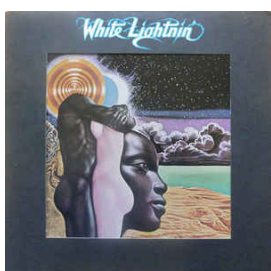
Mati Klarwein



TÍTULO: Bitches Brew
ARTISTA: Miles Davis
AÑO: 1970
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Mati Klarwein

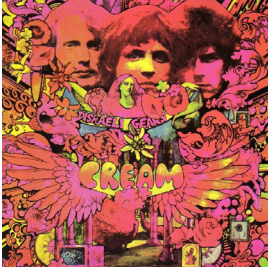


TÍTULO: Live-Evil
ARTISTA: Miles Davis
AÑO: 1971
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Matias Klarweinm

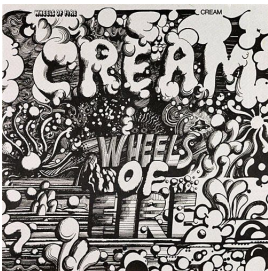


TÍTULO: White lightnin
ARTISTA: Busta Cherry Jones & Donald Kinsey
AÑO: 1975
DISCOGRÁFICA: Island Records
DISEÑO: Matias Klarweinm

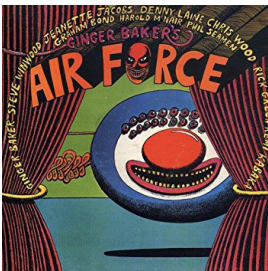
Martin Sharp



TÍTULO: Disraeli Gears
ARTISTA: Cream
AÑO: 1967
DISCOGRÁFICA: Reaction
DISEÑO: Martin Sharp



TÍTULO: Wheels of Fire
ARTISTA: Cream
AÑO: 1968
DISCOGRÁFICA: Atco Records
DISEÑO: Martin Sharp

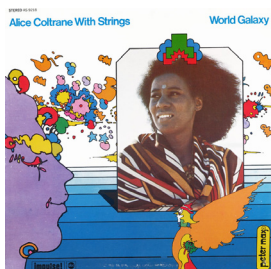


TÍTULO: Ginger Baker's Air Force
ARTISTA: Ginger Baker's Air Force
AÑO: 1970
DISCOGRÁFICA: Polydor
DISEÑO: Martin Sharp

Peter Max



TÍTULO: Yellow Submarine
ARTISTA: The Beatles
AÑO: 1969
DISCOGRÁFICA: Apple Records
DISEÑO: Peter Max



TÍTULO: World Galaxy
ARTISTA: Alice Coltrane With Strings
AÑO: 1972
DISCOGRÁFICA: Impulse!
DISEÑO: Peter Max

Rick Griffin

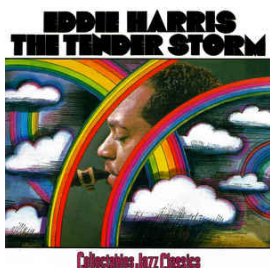


TÍTULO: Tanyet
ARTISTA: The Ceyleib People
AÑO: 1968
DISCOGRÁFICA: Vault
DISEÑO: Rick Griffin

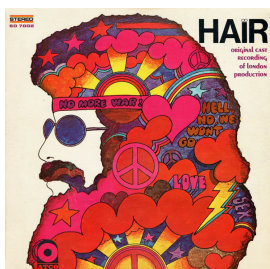


TÍTULO: Tanyet
ARTISTA: The Ceyleib People
AÑO: 1968
DISCOGRÁFICA: International Polydor Production
DISEÑO: Rick Griffin

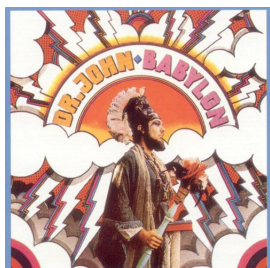
Stanislaw Zagorski



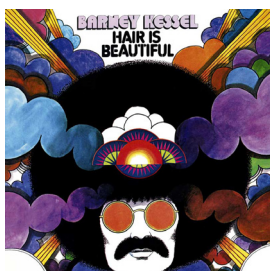
TÍTULO: The Tender Storm
ARTISTA: Eddie Harris
AÑO: 1966
DISCOGRÁFICA: Rhino Atlantic
DISEÑO: Stanislaw Zagorski



TÍTULO: Hair. Original Cast Recording Of London Production
ARTISTA: Varios
AÑO: 1968
DISCOGRÁFICA: Atco Records
DISEÑO: Stanislaw Zagorski

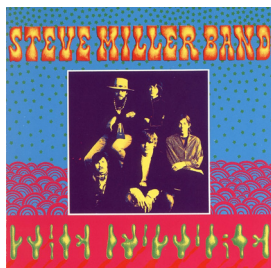


TÍTULO: Babylon
ARTISTA: Dr. John
AÑO: 1969
DISCOGRÁFICA: Atco Records
DISEÑO: Stanislaw Zagorski



TÍTULO: Hair is beautiful
ARTISTA: Barney Kessel
AÑO: 1969
DISCOGRÁFICA: Atlantic Records
DISEÑO: Stanislaw Zagorski

Victor Moscoso



TÍTULO: Children Of The Future / Sailor
ARTISTA: Steve Miller Band
AÑO: 1968
DISCOGRÁFICA: Capitol Records
DISEÑO: Victor Moscoso



TÍTULO: The Mighty Quinn
ARTISTA: Manfred Mann
AÑO: 1968
DISCOGRÁFICA: Mercury Records
DISEÑO: Victor Moscoso



TÍTULO: Colours
ARTISTA: Atmosphere
AÑO: 1969
DISCOGRÁFICA: Dot Records
DISEÑO: Victor Moscoso



TÍTULO: Acousticity
ARTISTA: David Grisman
AÑO: 1984
DISCOGRÁFICA: MCA Records
DISEÑO: Victor Moscoso

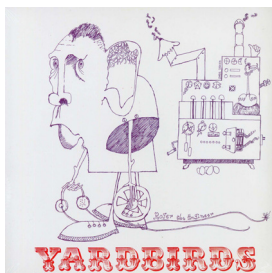
Artistas Varios



TÍTULO: Jazz in Silhouette
ARTISTA: The Sun Ra Arkestra
AÑO: 1959
DISCOGRÁFICA: El Saturn Records
DISEÑO: -



TÍTULO: The Psychedelic Sounds of the 13th Floor Elevators
ARTISTA: The 13th Floor Elevators
AÑO: 1966
DISCOGRÁFICA: International Artists
DISEÑO: John Cleveland



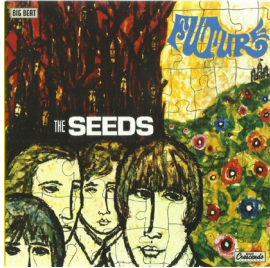
TÍTULO: Roger the Engineer
ARTISTA: Yardbirds
AÑO: 1966
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: -



TÍTULO: A Quick One
ARTISTA: The Who
AÑO: 1966
DISCOGRÁFICA: Reaction Records
DISEÑO: Alan Aldridge



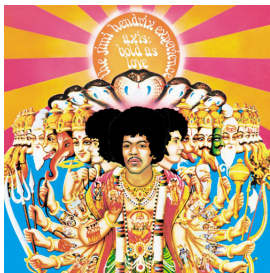
TÍTULO: Face To Face
ARTISTA: The Kinks
AÑO: 1966
DISCOGRÁFICA: Pye Records
DISEÑO: -



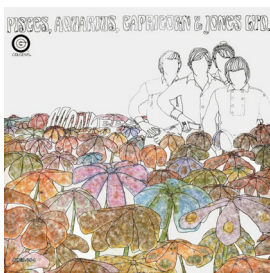
TÍTULO: Future
ARTISTA: The Seeds
AÑO: 1967
DISCOGRÁFICA: GNP Crescendo
DISEÑO: Sky Saxon



TÍTULO: No way out
ARTISTA: The Chocolate Watch Band
AÑO: 1967
DISCOGRÁFICA: Tower Records
DISEÑO: -



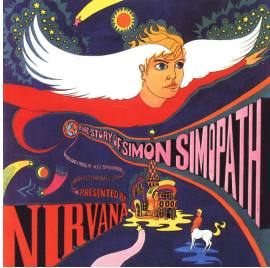
TÍTULO: Axis: Bold as Love
ARTISTA: Jimi Hendrix
AÑO: 1967
DISCOGRÁFICA: Track Records
DISEÑO: Roger Law



TÍTULO: Pisces, Aquarius, Capricorn & Jones Ltd.
ARTISTA: The Monkees
AÑO: 1967
DISCOGRÁFICA: Colgems Records
DISEÑO: -



TÍTULO: Electric Music For The Mind And Body
ARTISTA: Country Joe and the Fish
AÑO: 1967
DISCOGRÁFICA: Vanguard Records
DISEÑO: -



TÍTULO: The Story Of Simon Simopath
ARTISTA: Nirvana
AÑO: 1967
DISCOGRÁFICA: Island Records
DISEÑO: David Browning



TÍTULO: The 5000 Spirits or the Layers of the Onion
ARTISTA: Incredible String Band
AÑO: 1967
DISCOGRÁFICA: Elektra Records
DISEÑO: Simon & Marijke



TÍTULO: Smiley Smile
ARTISTA: Beach Boys
AÑO: 1967
DISCOGRÁFICA: Capitol Records
DISEÑO: -



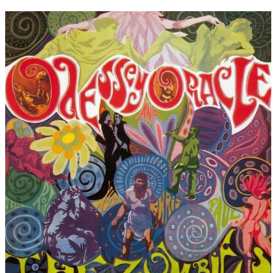
TÍTULO: After bathing at Baxter
ARTISTA: Jefferson Airplane
AÑO: 1967
DISCOGRÁFICA: RCA Victor
DISEÑO: Ron Cobb



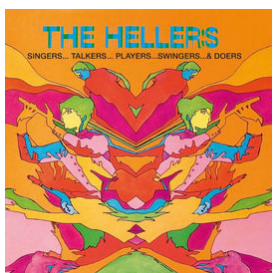
TÍTULO: Levels And Degrees Of Light
ARTISTA: Muhai Richard Abrams
AÑO: 1968
DISCOGRÁFICA: Delmark Records
DISEÑO: Zbigniew Jastrzebski



TÍTULO: S.F. Sorrow
ARTISTA: The Pretty things
AÑO: 1968
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Phil May



TÍTULO: Odessey And Oracle
ARTISTA: The Zombies
AÑO: 1968
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Terry Quirk



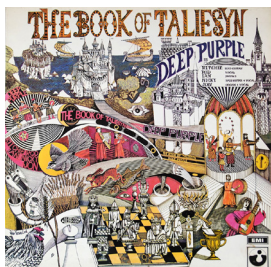
TÍTULO: Singers...Talkers...Players...Swingers... & Doers
ARTISTA: The Hellers
AÑO: 1968
DISCOGRÁFICA: Command Records
DISEÑO: -



TÍTULO: The World in a Sea Shell
ARTISTA: Strawberry Alarm Clock
AÑO: 1968
DISCOGRÁFICA: Uni Records
DISEÑO: Don Weller



TÍTULO: Tomorrow
ARTISTA: Tomorrow
AÑO: 1968
DISCOGRÁFICA: Parlophone Records
DISEÑO: -



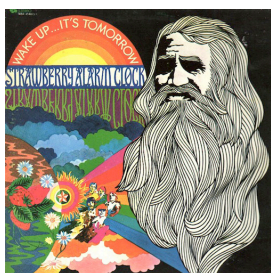
TÍTULO: The Book of Taliesyn
ARTISTA: Deep Purple
AÑO: 1968
DISCOGRÁFICA: Tetragrammaton Records
DISEÑO: -



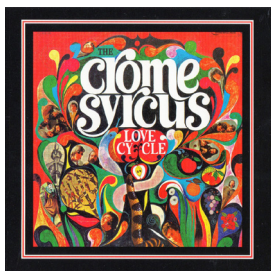
TÍTULO: The Five Day Week
ARTISTA: Straw People
AÑO: 1968
DISCOGRÁFICA: Saga Records
DISEÑO: -



TÍTULO: St. John Green
ARTISTA: St. John Green
AÑO: 1968
DISCOGRÁFICA: MGM Records
DISEÑO: -



TÍTULO: Wake Up...It's Tomorrow
ARTISTA: Strawberry Alarm Clock
AÑO: 1968
DISCOGRÁFICA: Uni Records
DISEÑO: Don Weller



TÍTULO: Love Cycle
ARTISTA: The Crome Sycus
AÑO: 1968
DISCOGRÁFICA: Command Records
DISEÑO: -



TÍTULO: Behold & See
ARTISTA: Ultimate Spinach
AÑO: 1968
DISCOGRÁFICA: MGM Records
DISEÑO: David Jenks



TÍTULO: A Beacon from Mars
ARTISTA: Kaleidoscope
AÑO: 1968
DISCOGRÁFICA: Epic Records
DISEÑO: -



TÍTULO: July
ARTISTA: July
AÑO: 1968
DISCOGRÁFICA: Epic Records
DISEÑO: -



TÍTULO: Ad Gloriam
ARTISTA: Le Orme
AÑO: 1969
DISCOGRÁFICA: Belle Antique
DISEÑO: -



TÍTULO: Attacking A Straw Man
ARTISTA: The New Colony Six †
AÑO: 1969
DISCOGRÁFICA: Mercury Records
DISEÑO: -



TÍTULO: Live/Dead
ARTISTA: Grateful Dead
AÑO: 1969
DISCOGRÁFICA: Warner Bros - Seven Arts Records
DISEÑO: -



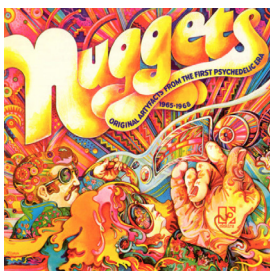
TÍTULO: Medallion
ARTISTA: The Avengers
AÑO: 1969
DISCOGRÁFICA: His Master's Voice
DISEÑO: -



TÍTULO: Loosen Up Naturally
ARTISTA: The Sons Of Champlin
AÑO: 1969
DISCOGRÁFICA: Capitol Records
DISEÑO: -



TÍTULO: Golden Hour
ARTISTA: The Kinks
AÑO: 1971
DISCOGRÁFICA: Golden Hour
DISEÑO: -



TÍTULO: Nuggets: Original Artyfacts from the First Psychedelic Era
ARTISTA: Nuggets
AÑO: 1972
DISCOGRÁFICA: Rhino Records
DISEÑO: -



TÍTULO: Space Ritual
ARTISTA: Hawkwind
AÑO: 1973
DISCOGRÁFICA: United Artists Records
DISEÑO: -



TÍTULO: Space Is The Place
ARTISTA: Sun Ra
AÑO: 1973
DISCOGRÁFICA: Blue Thumb Records
DISEÑO: -



TÍTULO: Together Alone
ARTISTA: Joseph Jarman y Anthony Braxton
AÑO: 1974
DISCOGRÁFICA: Delmark Records
DISEÑO: Turtel Onli



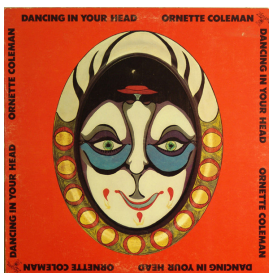
TÍTULO: Holding Together
ARTISTA: Oliver Lake
AÑO: 1976
DISCOGRÁFICA: Black Saint
DISEÑO: Mario Convertino



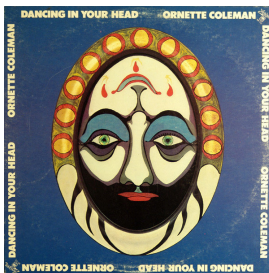
TÍTULO: Wildflowers: The New York Loft Jazz Sessions 2
ARTISTA: Varios
AÑO: 1976
DISCOGRÁFICA: Knit Classics
DISEÑO: -



TÍTULO: Black Lightning
ARTISTA: Dollar Brand
AÑO: 1976
DISCOGRÁFICA: The Sun
DISEÑO: -



TÍTULO: Dancing in Your Head
ARTISTA: Ornette Coleman
AÑO: 1977
DISCOGRÁFICA: Horizon Records
DISEÑO: -



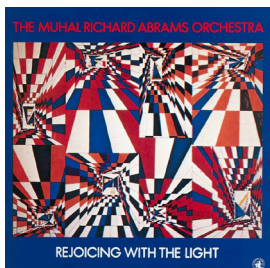
TÍTULO: Dancing in Your Head
ARTISTA: Ornette Coleman
AÑO: 1977
DISCOGRÁFICA: Horizon Records
DISEÑO: -



TÍTULO: Bee Gees' 1st
ARTISTA: Bee Gees
AÑO: 1978
DISCOGRÁFICA: RSO Records
DISEÑO: Klaus Voormann



TÍTULO: Soweto
ARTISTA: Dollar Brand
AÑO: 1978
DISCOGRÁFICA: Rare Bid
DISEÑO: Ron Warwell

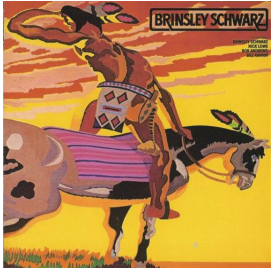


TÍTULO: Rejoicing with the Light
ARTISTA: The Muhal Richard Abrams Orchestra
AÑO: 1983
DISCOGRÁFICA: Black Saint
DISEÑO: Muhal Richard Abrams



TÍTULO: The Incomparable
ARTISTA: Jelly Roll Morton
AÑO: 1983
DISCOGRÁFICA: Riverside Records
DISEÑO: -

10.3. Música independiente (años ochenta - actualidad).



TÍTULO: Brinsley Schwarz
ARTISTA: Brinsley Schwarz
AÑO: 1970
DISCOGRÁFICA: Capitol Records
DISEÑO: Barney Bubbles



TÍTULO: Your generation
ARTISTA: Generation X
AÑO: 1977
DISCOGRÁFICA: Chrysalis
DISEÑO: Barney Bubbles



TÍTULO: Music for Pleasure
ARTISTA: The Damned
AÑO: 1977
DISCOGRÁFICA: Stiff Records
DISEÑO: Barney Bubbles



TÍTULO: Armed Forces
ARTISTA: Elvis Costello And The Attractions
AÑO: 1979
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Barney Bubbles



TÍTULO: Armed Forces
ARTISTA: Elvis Costello And The Attractions
AÑO: 1979
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Barney Bubbles (Ilustración de Tom Pogson)



TÍTULO: Road to Ruin
ARTISTA: Ramones
AÑO: 1978
DISCOGRÁFICA: Sire Records
DISEÑO: John Holmstrom



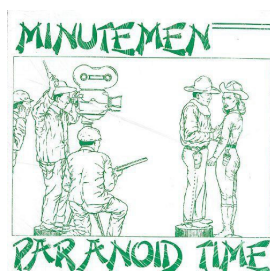
TÍTULO: Do it yourself
ARTISTA: Ian Dury
AÑO: 1979
DISCOGRÁFICA: Stiff Records
DISEÑO: Barney Bubbles



TÍTULO: Nervous Breakdown
ARTISTA: Black Flag
AÑO: 1979
DISCOGRÁFICA: SST Records
DISEÑO: Raymond Pettibon



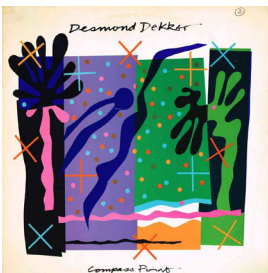
TÍTULO: Jealous Again de Black Flag
ARTISTA: Black Flag
AÑO: 1980
DISCOGRÁFICA: SST Records
DISEÑO: Raymond Pettibon



TÍTULO: Paranoid Time
ARTISTA: Minutemen
AÑO: 1980
DISCOGRÁFICA: SST Records
DISEÑO: Raymond Pettibon



TÍTULO: Six Pack
ARTISTA: Black Flag
AÑO: 1981
DISCOGRÁFICA: SST Records
DISEÑO: Raymond Pettibon



TÍTULO: Compass Point
ARTISTA: Desmond Dekker
AÑO: 1981
DISCOGRÁFICA: Stiff Records
DISEÑO: Barney Bubbles



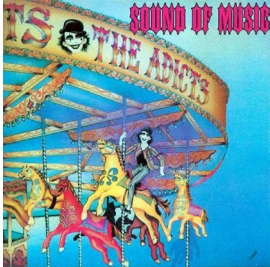
TÍTULO: Danger
ARTISTA: Psychedelic Furs
AÑO: 1982
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Barney Bubbles



TÍTULO: Imperial bedroom
ARTISTA: Elvis Costello And The Attractions
AÑO: 1982
DISCOGRÁFICA: Columbia Records
DISEÑO: Barney Bubbles



TÍTULO: Suburban Voodoo
ARTISTA: Paul Carrack
AÑO: 1982
DISCOGRÁFICA: Epic Records
DISEÑO: Barney Bubbles



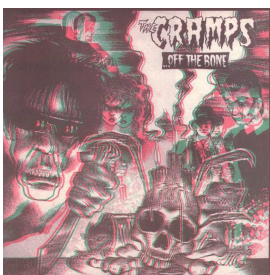
TÍTULO: Sound Of Music
ARTISTA: The Adicts
AÑO: 1982
DISCOGRÁFICA: Razor Records
DISEÑO: -



TÍTULO: Mango Crazy
ARTISTA: Roger Chapman
AÑO: 1983
DISCOGRÁFICA: RCA Victor
DISEÑO: Barney Bubbles



TÍTULO: Perverted
ARTISTA: The Fall
AÑO: 1983
DISCOGRÁFICA: Rough Trade Records
DISEÑO: Claus Castenskiold

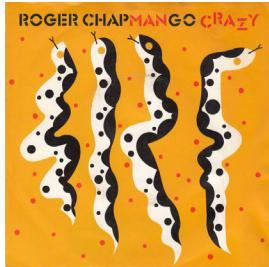


TÍTULO: ...Off The Bone
ARTISTA: The Cramps
AÑO: 1983
DISCOGRÁFICA: Illegal Records
DISEÑO: -



TÍTULO: Buzz Or Howl Under the Influence of Heat
ARTISTA: Minutemen
AÑO: 1983
DISCOGRÁFICA: SST Records
DISEÑO: Raymond Pettibon

buzz or howl under the influence of heat



TÍTULO: Mango Crazy
ARTISTA: Roger Chapman
AÑO: 1983
DISCOGRÁFICA: RCA Victor
DISEÑO: Barney Bubbles



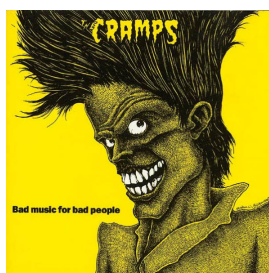
TÍTULO: Slip It In
ARTISTA: Black Flag
AÑO: 1984
DISCOGRÁFICA: SST Records
DISEÑO: Raymond Pettibon



TÍTULO: My War
ARTISTA: Black Flag
AÑO: 1984
DISCOGRÁFICA: SST Records
DISEÑO: Raymond Pettibon



TÍTULO: Family Man
ARTISTA: Black Flag
AÑO: 1984
DISCOGRÁFICA: SST Records
DISEÑO: Raymond Pettibon



TÍTULO: Bad Music for Bad People
ARTISTA: The Cramps
AÑO: 1984
DISCOGRÁFICA: I.R.S. Records
DISEÑO: Stephen Blickestaff



TÍTULO: The Wonderful And Frightening World Of...
ARTISTA: The Fall
AÑO: 1984
DISCOGRÁFICA: Beggars Banquet
DISEÑO: Claus Castenskiold



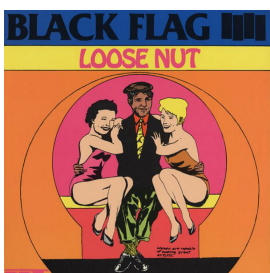
TÍTULO: C.R.E.E.P.
ARTISTA: The Fall
AÑO: 1984
DISCOGRÁFICA: Beggars Banquet
DISEÑO: Claus Castenskiold



TÍTULO: Oh! Brother
ARTISTA: The Fall
AÑO: 1984
DISCOGRÁFICA: Beggars Banquet
DISEÑO: Claus Castenskiold



TÍTULO: This Nation's Saving Grace
ARTISTA: The Fall
AÑO: 1985
DISCOGRÁFICA: PVC Records
DISEÑO: Claus Castenskiold



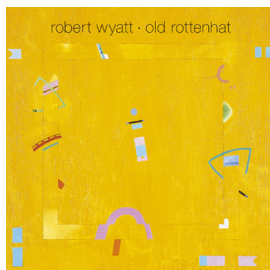
TÍTULO: Loose Nut
ARTISTA: Black Flag
AÑO: 1985
DISCOGRÁFICA: SST Records
DISEÑO: Raymond Pettibon



TÍTULO: Two Sides of the Beast
ARTISTA: The Gun Club
AÑO: 1985
DISCOGRÁFICA: Dojo Records
DISEÑO: Rashon Design



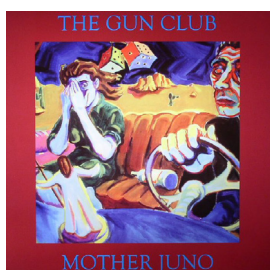
TÍTULO: In My Head
ARTISTA: Black Flag
AÑO: 1985
DISCOGRÁFICA: SST Records
DISEÑO: Raymond Pettibon



TÍTULO: Old Rottenhat
ARTISTA: Robert Wyatt
AÑO: 1985
DISCOGRÁFICA: Rough Trade Records
DISEÑO: Alfreda Bengé



TÍTULO: Bedtime for Democracy
ARTISTA: Dead Kennedys
AÑO: 1986
DISCOGRÁFICA: Alternative Tentacles
DISEÑO: -



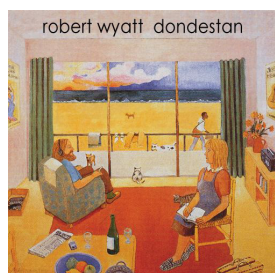
TÍTULO: Mother Juno
ARTISTA: The Gun Club
AÑO: 1987
DISCOGRÁFICA: What's So Funny About..
DISEÑO: Claus Castenskiöld



TÍTULO: Goo
ARTISTA: Sonic Youth
AÑO: 1990
DISCOGRÁFICA: DGC Records
DISEÑO: Raymond Pettibon



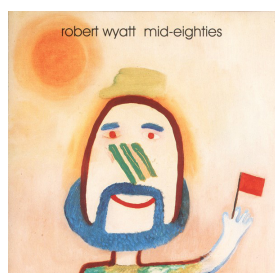
TÍTULO: Revolution Girl Style Now!
ARTISTA: Bikini Kill
AÑO: 1991
DISCOGRÁFICA: Bikini Kill Records
DISEÑO: Bikini Kill



TÍTULO: Dondestan
ARTISTA: Robert Wyatt
AÑO: 1991
DISCOGRÁFICA: Rough Trade Records
DISEÑO: Alfreda Bengé



TÍTULO: Slanted And Enchanted
ARTISTA: Pavement
AÑO: 1992
DISCOGRÁFICA: Matador Records
DISEÑO: Steve Keene



TÍTULO: Mid-Eighties
ARTISTA: Robert Wyatt
AÑO: 1993
DISCOGRÁFICA: Gramavision
DISEÑO: Alfreda Bengé



TÍTULO: The Arizona Record
ARTISTA: Silver Jews
AÑO: 1993
DISCOGRÁFICA: Drag City
DISEÑO: Steve Keene



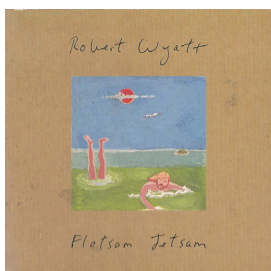
TÍTULO: Acid Eaters
ARTISTA: Ramones
AÑO: 1993
DISCOGRÁFICA: Chrysalis Records
DISEÑO: Mique Willmott



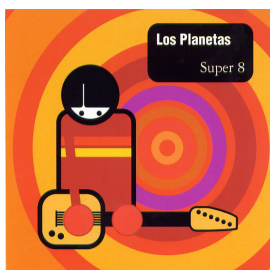
TÍTULO: Medusa
ARTISTA: Los planetas
AÑO: 1993
DISCOGRÁFICA: Elefant Records
DISEÑO: Tourist Flag



TÍTULO: My Crazy Life
ARTISTA: Dead Fucking Last
AÑO: 1993
DISCOGRÁFICA: Grand Royal
DISEÑO: -



TÍTULO: Flotsam Jetsam
ARTISTA: Robert Wyatt
AÑO: 1994
DISCOGRÁFICA: Rough Trade Records
DISEÑO: Alfreda Bengé



TÍTULO: Super 8
ARTISTA: Los planetas
AÑO: 1994
DISCOGRÁFICA: RCA Records
DISEÑO: Javier Aramburu



TÍTULO: Wowie Zowie
ARTISTA: Pavement
AÑO: 1995
DISCOGRÁFICA: Matador Records
DISEÑO: Steve Keene



TÍTULO: ¡Adiós amigos!
ARTISTA: Ramones
AÑO: 1995
DISCOGRÁFICA: Chrysalis Records
DISEÑO: Jen Cohen



TÍTULO: Pop
ARTISTA: Los planetas
AÑO: 1996
DISCOGRÁFICA: RCA Records
DISEÑO: Javier Aramburu



TÍTULO: Tone Soul Evolution
ARTISTA: The Apples in Stereo
AÑO: 1997
DISCOGRÁFICA: SpinART Records
DISEÑO: Steve Keene



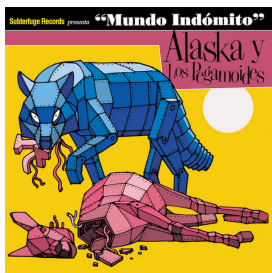
TÍTULO: Satélite 99
ARTISTA: Ana D
AÑO: 1997
DISCOGRÁFICA: Elefant Records
DISEÑO: Javier Aramburu



TÍTULO: Shleep
ARTISTA: Robert Wyatt
AÑO: 1997
DISCOGRÁFICA: Thirsty Ear Recordings
DISEÑO: Alfreda Bengé



TÍTULO: The Tape Show
ARTISTA: Dead Fucking Last
AÑO: 1997
DISCOGRÁFICA: Epitaph
DISEÑO: -



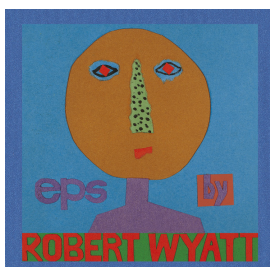
TÍTULO: Mundo Indómito
ARTISTA: Alaska Y Los Pegamoides
AÑO: 1998
DISCOGRÁFICA: Subterfuge Records
DISEÑO: Javier Aramburu

Bikini Kill

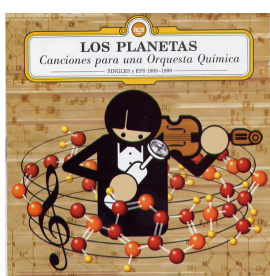


THE SINGLES

TÍTULO: The Singles
ARTISTA: Bikini Kill
AÑO: 1998
DISCOGRÁFICA: Kill Rock Stars
DISEÑO: Bikini Kill



TÍTULO: EPs
ARTISTA: Robert Wyatt
AÑO: 1999
DISCOGRÁFICA: Hannibal Records
DISEÑO: Alfreda Bengé



TÍTULO: Canciones para una orquesta química
ARTISTA: Los Planetas
AÑO: 1999
DISCOGRÁFICA: RCA Records
DISEÑO: Javier Aramburu



TÍTULO: El Sonido Efervescente De La Casa Azul
ARTISTA: La Casa Azul
AÑO: 2000
DISCOGRÁFICA: Elefant Records
DISEÑO: -



TÍTULO: Unidad de desplazamiento
ARTISTA: Los Planetas
AÑO: 2000
DISCOGRÁFICA: RCA Records
DISEÑO: Javier Aramburu



TÍTULO: G-Sides
ARTISTA: Gorillaz
AÑO: 2001
DISCOGRÁFICA: Parlophone
DISEÑO: Jamie Hewlett



TÍTULO: Gorillaz
ARTISTA: Gorillaz
AÑO: 2001
DISCOGRÁFICA: Parlophone
DISEÑO: Jamie Hewlett



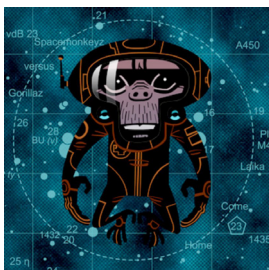
TÍTULO: Corrientes Circulares En El Tiempo
ARTISTA: Los Planetas
AÑO: 2002
DISCOGRÁFICA: RCA Records
DISEÑO: Javier Aramburu



TÍTULO: A Rush of Blood to the Head
ARTISTA: Coldplay
AÑO: 2002
DISCOGRÁFICA: Parlophone
DISEÑO: -



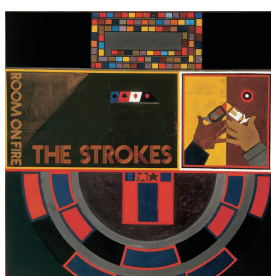
TÍTULO: Canciones de temporada
ARTISTA: Niza
AÑO: 2002
DISCOGRÁFICA: Elefant Records
DISEÑO: Gregorio Soria



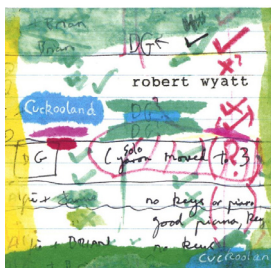
TÍTULO: Laika Come Home
ARTISTA: Gorillaz
AÑO: 2002
DISCOGRÁFICA: Virgin Records
DISEÑO: Jamie Hewlett



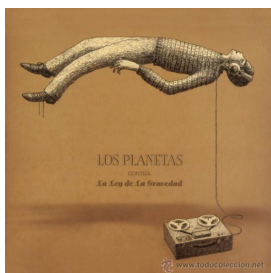
TÍTULO: Encuentros Con Entidades
ARTISTA: Los Planetas
AÑO: 2002
DISCOGRÁFICA: RCA Records
DISEÑO: Javier Aramburu



TÍTULO: Room On Fire
ARTISTA: The Strokes
AÑO: 2003
DISCOGRÁFICA: RCA
DISEÑO: Peter Phillips



TÍTULO: Cuckooland
ARTISTA: Robert Wyatt
AÑO: 2003
DISCOGRÁFICA: Hannibal Records
DISEÑO: Alfreda Bengé



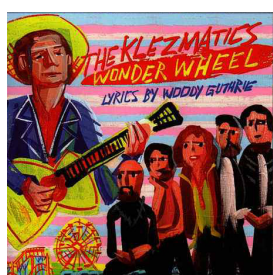
TÍTULO: Contra La Ley De La Gravedad
ARTISTA: Los Planetas
AÑO: 2004
DISCOGRÁFICA: RCA Records
DISEÑO: Javier Aramburu



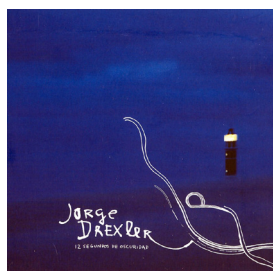
TÍTULO: Demon Days
ARTISTA: Gorillaz
AÑO: 2005
DISCOGRÁFICA: String Quartet Tribute Series
DISEÑO: Jamie Hewlett



TÍTULO: Time to pretend
ARTISTA: MGMT
AÑO: 2005
DISCOGRÁFICA: Cantora Records
DISEÑO: -



TÍTULO: Wonder Wheel
ARTISTA: The Klezmatics
AÑO: 2006
DISCOGRÁFICA: Jewish Music Group
DISEÑO: Steve Keene



TÍTULO: 12 Segundos de oscuridad
ARTISTA: Jorge Drexler
AÑO: 2006
DISCOGRÁFICA: Warner Music Latina
DISEÑO: -



TÍTULO: Favourite Worst Nightmare
ARTISTA: Arctic Monkeys
AÑO: 2007
DISCOGRÁFICA: Domino Records
DISEÑO: Juno Studio



TÍTULO: Comicopera
ARTISTA: Robert Wyatt
AÑO: 2007
DISCOGRÁFICA: Domino Records
DISEÑO: Alfreda Bengé



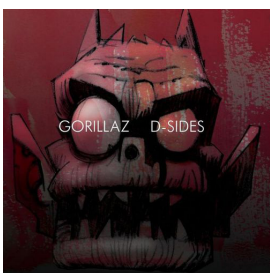
TÍTULO: Was Dead
ARTISTA: King Tuff
AÑO: 2007
DISCOGRÁFICA: Burger Records
DISEÑO: -



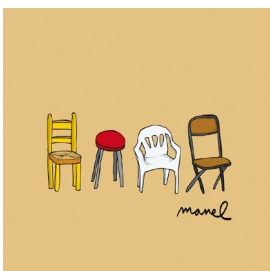
TÍTULO: Was Dead
ARTISTA: King Tuff
AÑO: 2007
DISCOGRÁFICA: Burger Records
DISEÑO: -



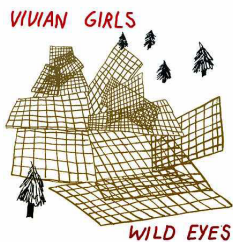
TÍTULO: Greatest Hits
ARTISTA: The Growlers
AÑO: 2007
DISCOGRÁFICA: Not On Label
DISEÑO: -



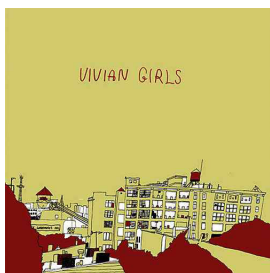
TÍTULO: D-Sides
ARTISTA: Gorillaz
AÑO: 2007
DISCOGRÁFICA: Parlophone
DISEÑO: Jamie Hewlett



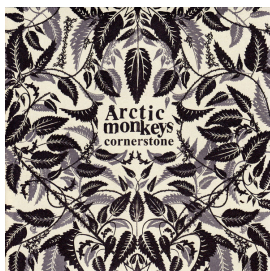
TÍTULO: Els Millors Professors Europeus
ARTISTA: Manel
AÑO: 2008
DISCOGRÁFICA: Discmedi
DISEÑO: -



TÍTULO: Wild Eyes
ARTISTA: Vivian Girls
AÑO: 2008
DISCOGRÁFICA: Plays With Dolls
DISEÑO: -



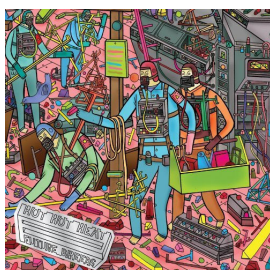
TÍTULO: Vivian Girls
ARTISTA: Vivian Girls
AÑO: 2008
DISCOGRÁFICA: Mauled By Tigers
DISEÑO: -



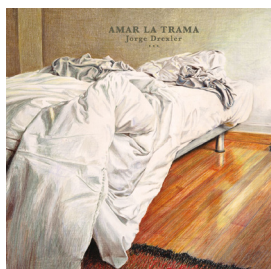
TÍTULO: Cornerstone
ARTISTA: Arctic Monkeys
AÑO: 2009
DISCOGRÁFICA: Domino Records
DISEÑO: Telegramme Studio



TÍTULO: Cry Out Loud
ARTISTA: Las Robertas
AÑO: 2010
DISCOGRÁFICA: Art Fag Recordings
DISEÑO: -



TÍTULO: Future Breeds
ARTISTA: Hot Hot Heat
AÑO: 2010
DISCOGRÁFICA: Dangerbird Records
DISEÑO: -



TÍTULO: Amar la trama
ARTISTA: Jorge Drexler
AÑO: 2010
DISCOGRÁFICA: Warner Music Spain
DISEÑO: -



TÍTULO: Uncanny Valley 002
ARTISTA: Varios
AÑO: 2010
DISCOGRÁFICA: Uncanny Valley
DISEÑO: Paul Waak



TÍTULO: Plastic Beach
ARTISTA: Gorillaz
AÑO: 2010
DISCOGRÁFICA: Parlophone
DISEÑO: Jamie Hewlett



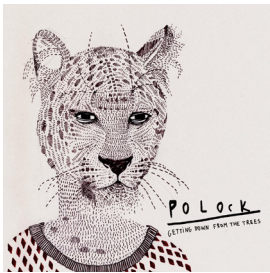
TÍTULO: The Fall
ARTISTA: Gorillaz
AÑO: 2010
DISCOGRÁFICA: EMI
DISEÑO: Jamie Hewlett



TÍTULO: First Four EPs
ARTISTA: OFF!
AÑO: 2010
DISCOGRÁFICA: Vice Records
DISEÑO: Raymond Pettibon



TÍTULO: Uncanny Valley 001
ARTISTA: Varios
AÑO: 2010
DISCOGRÁFICA: Uncanny Valley
DISEÑO: Paul Waak



TÍTULO: Getting down from the trees
ARTISTA: Pollock
AÑO: 2010
DISCOGRÁFICA: Mushroom Pillow
DISEÑO: Carla Fuentes



TÍTULO: Dead Ghosts
ARTISTA: Dead Ghosts
AÑO: 2010
DISCOGRÁFICA: Floridas Dying
DISEÑO: Cassie Ramone



TÍTULO: Tumba Swing
ARTISTA: Tumba Swing
AÑO: 2011
DISCOGRÁFICA: Discos Calamidad
DISEÑO: Don Rogelio J



TÍTULO: Willoughby's Beach
ARTISTA: King Gizzard & The Lizard Wizard
AÑO: 2011
DISCOGRÁFICA: Gaga Digi - Flightless
DISEÑO: Jason Galea



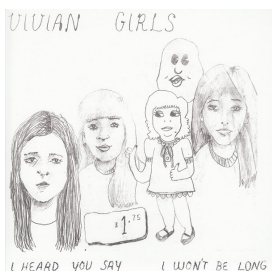
TÍTULO: Junk Of The Heart
ARTISTA: The Kooks
AÑO: 2011
DISCOGRÁFICA: Virgin
DISEÑO: -



TÍTULO: Angles
ARTISTA: The Strokes
AÑO: 2011
DISCOGRÁFICA: RCA
DISEÑO: Rough Trade Records



TÍTULO: Share The Joy
ARTISTA: Vivian Girl
AÑO: 2011
DISCOGRÁFICA: Polyvinyl Record Co.
DISEÑO: -



TÍTULO: I Heard You Say
ARTISTA: Vivian Girls
AÑO: 2011
DISCOGRÁFICA: Polyvinyl Record Company
DISEÑO: -



TÍTULO: La Reina / Ojos con dientes
ARTISTA: Reina Republicana / Las Robertas
AÑO: 2011
DISCOGRÁFICA: Gran Derby Records
DISEÑO: Ricardo Cavolo



TÍTULO: King Krule
ARTISTA: King Krule
AÑO: 2011
DISCOGRÁFICA: True Panther Sounds
DISEÑO: -



TÍTULO: Ondatropica
ARTISTA: Ondatrópica
AÑO: 2011
DISCOGRÁFICA: Soundway Records
DISEÑO: -



TÍTULO: Uncanny Valley 004
ARTISTA: Varios
AÑO: 2011
DISCOGRÁFICA: Uncanny Valley
DISEÑO: Paul Waak



TÍTULO: Uncanny Valley 003
ARTISTA: Varios
AÑO: 2011
DISCOGRÁFICA: Uncanny Valley
DISEÑO: Paul Waak



TÍTULO: Uncanny Valley 010
ARTISTA: Varios
AÑO: 2012
DISCOGRÁFICA: Uncanny Valley
DISEÑO: Paul Waak



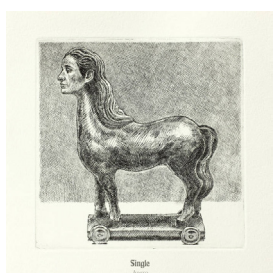
TÍTULO: Solo Y Mal Acompañado
ARTISTA: Tumba Swing
AÑO: 2012
DISCOGRÁFICA: Discos Calamidad
DISEÑO: Don Rogelio J



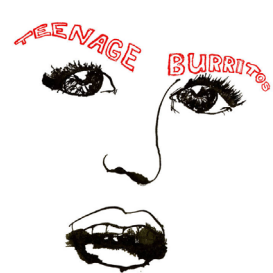
TÍTULO: 12 Bar Bruise
ARTISTA: King Gizzard & The Lizard Wizard
AÑO: 2012
DISCOGRÁFICA: Gaga Digi - Flightless
DISEÑO: Jason Galea



TÍTULO: Fear Fun
ARTISTA: Father John Misty
AÑO: 2012
DISCOGRÁFICA: Sub Pop
DISEÑO: Dimitri Drjunchin



TÍTULO: Anexo
ARTISTA: Single
AÑO: 2012
DISCOGRÁFICA: Elefant Records
DISEÑO: Javier Aramburu



TÍTULO: Teenage Burritos
ARTISTA: Teenage Burritos
AÑO: 2012
DISCOGRÁFICA: Burger Records
DISEÑO: Beth Borwell



TÍTULO: King Tuff
ARTISTA: King Tuff
AÑO: 2012
DISCOGRÁFICA: Sub Pop
DISEÑO: -



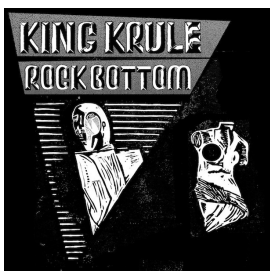
TÍTULO: Ruido Rosa
ARTISTA: Pantones
AÑO: 2012
DISCOGRÁFICA: Subterfuge Records
DISEÑO: Puño



TÍTULO: El afán
ARTISTA: Alex Ferreira
AÑO: 2012
DISCOGRÁFICA: Warner Music Spain
DISEÑO: Carla Fuentes



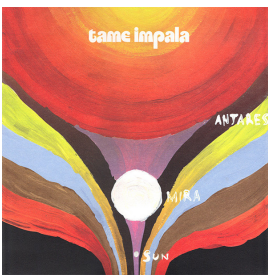
TÍTULO: OFF!
ARTISTA: OFF!
AÑO: 2012
DISCOGRÁFICA: Vice Records
DISEÑO: Raymond Pettibon



TÍTULO: Rock Bottom / Octopus
ARTISTA: King Krule
AÑO: 2012
DISCOGRÁFICA: Rinse
DISEÑO: -



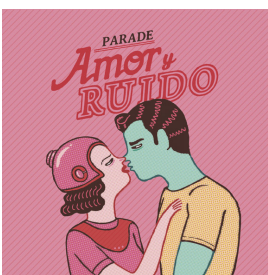
TÍTULO: Todo Roto
ARTISTA: Wau Y Los Arrrghs!!!
AÑO: 2013
DISCOGRÁFICA: Slovenly Recordings
DISEÑO: Mik Baro



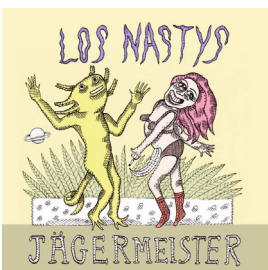
TÍTULO: Tame Impala
ARTISTA: Tame Impala
AÑO: 2013
DISCOGRÁFICA: Modular Recordings
DISEÑO: -



TÍTULO: Eyes Like the Sky
ARTISTA: King Gizzard & The Lizard Wizard
AÑO: 2013
DISCOGRÁFICA: Flightless
DISEÑO: Jason Galea



TÍTULO: Amor y ruido
ARTISTA: Parade
AÑO: 2013
DISCOGRÁFICA: Jabalina Música
DISEÑO: Ana Galvañ



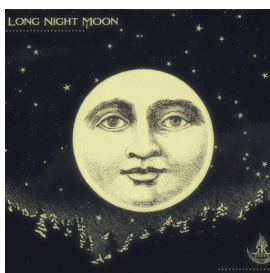
TÍTULO: Jägermeister
ARTISTA: Los Nastys
AÑO: 2013
DISCOGRÁFICA: Autoedición
DISEÑO: Roberta Vázquez



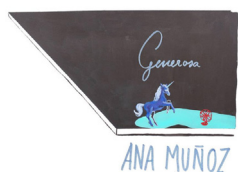
TÍTULO: Mala
ARTISTA: Devendra Banhart
AÑO: 2013
DISCOGRÁFICA: Nonesuch Records
DISEÑO: Devendra Banhart



TÍTULO: Mala
ARTISTA: Devendra Banhart
AÑO: 2013
DISCOGRÁFICA: Nonesuch Records
DISEÑO: Devendra Banhart



TÍTULO: Long Night Moon
ARTISTA: Reckless Kelly
AÑO: 2013
DISCOGRÁFICA: No Big Deal Records
DISEÑO: Shauna and Sarah Dodds



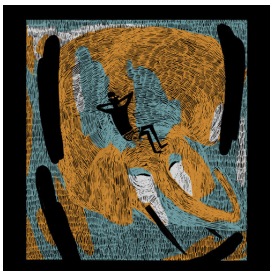
TÍTULO: Generosa
ARTISTA: Ana Muñoz
AÑO: 2013
DISCOGRÁFICA: Autoedición
DISEÑO: Mercedes Bellido



TÍTULO: Lamento Eléctrico
ARTISTA: Tumba Swing
AÑO: 2013
DISCOGRÁFICA: Discos Calamidad
DISEÑO: Don Rogelio J



TÍTULO: Danya
ARTISTA: Teenage Burritos
AÑO: 2013
DISCOGRÁFICA: Volar Records
DISEÑO: -



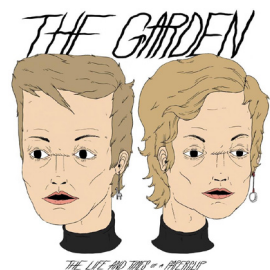
TÍTULO: Mémoires D'éléphant
ARTISTA: Varios
AÑO: 2013
DISCOGRÁFICA: Cracki Records
DISEÑO: -



TÍTULO: Uncanny Valley 015
ARTISTA: Varios
AÑO: 2013
DISCOGRÁFICA: Uncanny Valley
DISEÑO: Paul Waak



TÍTULO: La aventura original
ARTISTA: Band a Part
AÑO: 2013
DISCOGRÁFICA: Elefant Records
DISEÑO: -



TÍTULO: The Life And Times Of A Paperclip
ARTISTA: The Garden
AÑO: 2013
DISCOGRÁFICA: Burger Records
DISEÑO: -



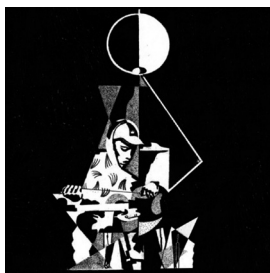
TÍTULO: Experimental Jelly
ARTISTA: Tomorrows Tulips
AÑO: 2013
DISCOGRÁFICA: Burger Records
DISEÑO: -



TÍTULO: Rise Of The Flowers
ARTISTA: Sitar Outreach Ministry
AÑO: 2013
DISCOGRÁFICA: Burger Records
DISEÑO: -



TÍTULO: Easy Easy
ARTISTA: King Krule
AÑO: 2013
DISCOGRÁFICA: XL Recordings
DISEÑO: -



TÍTULO: 6 Feet Beneath The Moon
ARTISTA: King Krule
AÑO: 2013
DISCOGRÁFICA: XL Recordings
DISEÑO: -



TÍTULO: Los Momentos
ARTISTA: Julieta Vargas
AÑO: 2013
DISCOGRÁFICA: Sony Music Latin
DISEÑO: Richard Haines



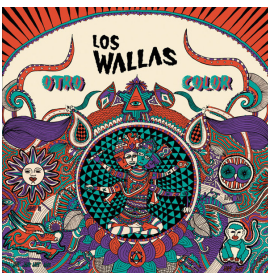
TÍTULO: Martin Pescador
ARTISTA: Los Bonsais
AÑO: 2013
DISCOGRÁFICA: Elefant Records
DISEÑO: Helena Toraño



TÍTULO: I Got Skills / Burn Burn Burn
ARTISTA: Mozes And The Firstborn
AÑO: 2013
DISCOGRÁFICA: TopNotch
DISEÑO: -



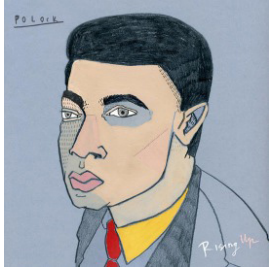
TÍTULO: While Winter Whispers
ARTISTA: Lullatone
AÑO: 2014
DISCOGRÁFICA: Autoedición
DISEÑO: Anna Kövecses



TÍTULO: Otro color
ARTISTA: Los Wallas
AÑO: 2014
DISCOGRÁFICA: LVCRecords
DISEÑO: Lucía Cordero



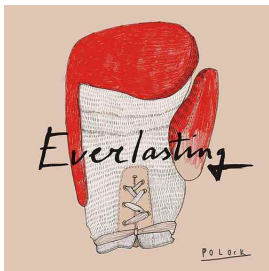
TÍTULO: Learn To Obey
ARTISTA: OFF!
AÑO: 2014
DISCOGRÁFICA: Vice Records
DISEÑO: Raymond Pettibon



TÍTULO: Rising up
ARTISTA: Pollock
AÑO: 2014
DISCOGRÁFICA: Mushroom Pillow
DISEÑO: Carla Fuentes



TÍTULO: Me lo encontré así
ARTISTA: Los Nastys
AÑO: 2014
DISCOGRÁFICA: Autoedición
DISEÑO: Roberta Vázquez



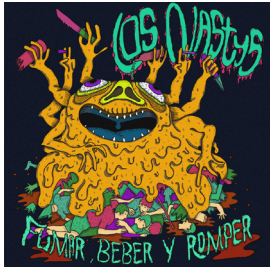
TÍTULO: Everlasting
ARTISTA: Pollock
AÑO: 2014
DISCOGRÁFICA: Mushroom Pillow
DISEÑO: Carla Fuentes



TÍTULO: Sunbathing Animal
ARTISTA: Parquet Courts
AÑO: 2014
DISCOGRÁFICA: Rough Trade Records
DISEÑO: Andrew Savage



TÍTULO: Asalto al corral
ARTISTA: Aullido Atómico
AÑO: 2014
DISCOGRÁFICA: Folc Records
DISEÑO: Don Rogelio J



TÍTULO: Fumar, beber y romper
ARTISTA: Los Nastys
AÑO: 2014
DISCOGRÁFICA: Autoedición
DISEÑO: Lucía Cordero



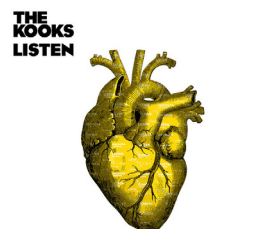
TÍTULO: Wasted Years
ARTISTA: OFF!
AÑO: 2014
DISCOGRÁFICA: Vice Records
DISEÑO: Raymond Pettibon



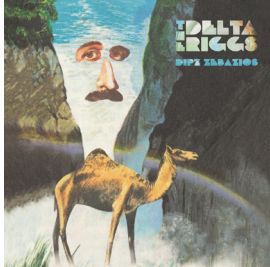
TÍTULO: Rarities
ARTISTA: Dead Ghosts
AÑO: 2014
DISCOGRÁFICA: Bachelor Records
DISEÑO: -



TÍTULO: Outsider
ARTISTA: The Feed
AÑO: 2014
DISCOGRÁFICA: Tower Groove Records
DISEÑO: -



TÍTULO: Listen
ARTISTA: The Kooks
AÑO: 2014
DISCOGRÁFICA: Virgin Records
DISEÑO: -



TÍTULO: Dipz Zebazios
ARTISTA: The Delta Riggs
AÑO: 2014
DISCOGRÁFICA: Inertia Recordings
DISEÑO: -



TÍTULO: Bailar en la cueva
ARTISTA: Jorge Drexler
AÑO: 2014
DISCOGRÁFICA: Warner Music Latina
DISEÑO: -



TÍTULO: Ukelele Zombie
ARTISTA: Guou Leah!!!
AÑO: 2014
DISCOGRÁFICA: Pocket's Robots Records
DISEÑO: Luis Armand



TÍTULO: Mémoires D'éléphant
ARTISTA: Varios
AÑO: 2014
DISCOGRÁFICA: Cracki Records
DISEÑO: -



TÍTULO: Uncanny Valley 20
ARTISTA: Varios
AÑO: 2014
DISCOGRÁFICA: Uncanny Valley
DISEÑO: Paul Waak



TÍTULO: Uncanny Valley 025
ARTISTA: Varios
AÑO: 2014
DISCOGRÁFICA: Uncanny Valley
DISEÑO: Paul Waak



TÍTULO: I'm in Your Mind Fuzz
ARTISTA: King Gizzard & The Lizard Wizard
AÑO: 2014
DISCOGRÁFICA: Castle Face Records
DISEÑO: Jason Galea



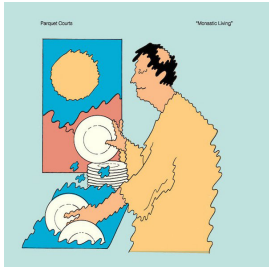
TÍTULO: Oddments
ARTISTA: King Gizzard & The Lizard Wizard
AÑO: 2014
DISCOGRÁFICA: Flightless
DISEÑO: Jason Galea



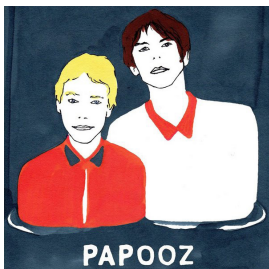
TÍTULO: Delorean Highway
ARTISTA: Gum
AÑO: 2014
DISCOGRÁFICA: Spinning Top Music
DISEÑO: Jason Galea



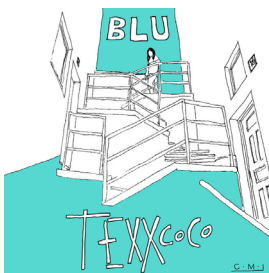
TÍTULO:
ARTISTA: OFF!
AÑO: 2015
DISCOGRÁFICA: Vice Records
DISEÑO: Raymond Pettibon



TÍTULO: Monastic Living
ARTISTA: Parquet Courts
AÑO: 2015
DISCOGRÁFICA: Rough Trade Records
DISEÑO: Andrew Savage



TÍTULO: Ulysses and the sea
ARTISTA: Papooz
AÑO: 2015
DISCOGRÁFICA: Autoedición
DISEÑO: Victoria Lafaurie



TÍTULO: Blu
ARTISTA: Texxcoco
AÑO: 2015
DISCOGRÁFICA: Clifford Records
DISEÑO: Clara Maseda



TÍTULO: Fit Me In
ARTISTA: Frankie Cosmos
AÑO: 2015
DISCOGRÁFICA: Bayonet Records
DISEÑO: Leonie Maria Annette Schneider



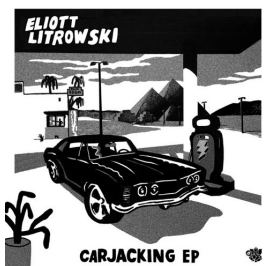
TÍTULO: I Love You, Honeybear
ARTISTA: J. Tillman
AÑO: 2015
DISCOGRÁFICA: Sub Pop
DISEÑO: Alia Penner



TÍTULO: Uncanny Valley 030
ARTISTA: Varios
AÑO: 2015
DISCOGRÁFICA: Uncanny Valley
DISEÑO: Paul Waak



TÍTULO: King of the Party
ARTISTA: The Surfin Burritos
AÑO: 2015
DISCOGRÁFICA: Carajillo Records
DISEÑO: El Marqués



TÍTULO: Carjacking
ARTISTA: Elliott Litrowski
AÑO: 2015
DISCOGRÁFICA: Cracki Records
DISEÑO: Antoine Elfurud



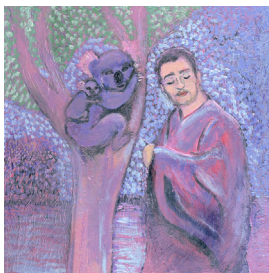
TÍTULO: Freedom Fries
ARTISTA: Black Lips
AÑO: 2015
DISCOGRÁFICA: Suicide Squeeze
DISEÑO: Julia Kugel



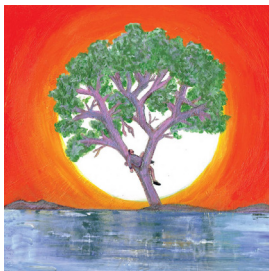
TÍTULO: Plage Isolée
ARTISTA: Polo and Pan
AÑO: 2015
DISCOGRÁFICA: Hamburger Records
DISEÑO: -



TÍTULO: All I Can't Forget
ARTISTA: The Patriotic Sunday
AÑO: 2015
DISCOGRÁFICA: Murailles Music
DISEÑO: -



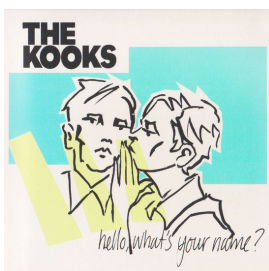
TÍTULO: Australia Part I
ARTISTA: Ménage à Trois
AÑO: 2015
DISCOGRÁFICA: Cracki Records
DISEÑO: -



TÍTULO: Australia Part II
ARTISTA: Ménage à Trois
AÑO: 2015
DISCOGRÁFICA: Cracki Records
DISEÑO: -



TÍTULO: Sometimes I Sit and Think, and Sometimes I Just Sit
ARTISTA: Courtney Barnett
AÑO: 2015
DISCOGRÁFICA: Marathon Artists
DISEÑO: -



TÍTULO: Hello, What's Your Name?
ARTISTA: The Kooks
AÑO: 2015
DISCOGRÁFICA: Virgin
DISEÑO: -



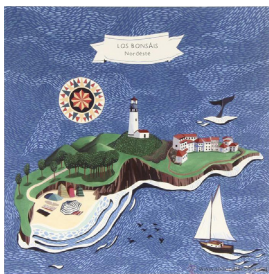
TÍTULO: Timeline
ARTISTA: Mild High Club
AÑO: 2015
DISCOGRÁFICA: Circle Star Records
DISEÑO: Clay Hickson



TÍTULO: Cult Of Personality / So Sad, So Sad
ARTISTA: Varsity
AÑO: 2015
DISCOGRÁFICA: Autoedición
DISEÑO: -



TÍTULO: Western Plaza
ARTISTA: Western Plaza
AÑO: 2015
DISCOGRÁFICA: Burger Records
DISEÑO: -



TÍTULO: Nordeste
ARTISTA: Los Bonsais
AÑO: 2015
DISCOGRÁFICA: Elefant Records
DISEÑO: Helena Toraño



TÍTULO: Sorry I Let It Come Between Us
ARTISTA: Saskwatch
AÑO: 2015
DISCOGRÁFICA: Northside Records
DISEÑO: -



TÍTULO: Next Thing
ARTISTA: Frankie Cosmos
AÑO: 2016
DISCOGRÁFICA: Bayonet Records
DISEÑO: Meredith Wilson



TÍTULO: There Still Are Mysteries
ARTISTA: FELL
AÑO: 2016
DISCOGRÁFICA: Nous Vous Press
DISEÑO: Nicolas Burrows



TÍTULO: Human Performance
ARTISTA: Parquet Courts
AÑO: 2016
DISCOGRÁFICA: Rough Trade Records
DISEÑO: Andrew Savage



TÍTULO: Todo y ahora
ARTISTA: Aullido Atómico
AÑO: 2016
DISCOGRÁFICA: Folc Records
DISEÑO: Don Rogelio J



TÍTULO: Bifannah
ARTISTA: Bifannah
AÑO: 2016
DISCOGRÁFICA: Autoedición
DISEÑO: Antia Van Weill



TÍTULO: Prettiest Virgin
ARTISTA: Agar Agar
AÑO: 2016
DISCOGRÁFICA: Cracki Records
DISEÑO: Groduk & Boucar



TÍTULO: Cardan
ARTISTA: Agar Agar
AÑO: 2016
DISCOGRÁFICA: Cracki Records
DISEÑO: Groduk & Boucar



TÍTULO: Can't Move
ARTISTA: Opatov
AÑO: 2016
DISCOGRÁFICA: The John Colby Sect
DISEÑO: Antia Van Weill



TÍTULO: Maloya Jazz Xperianz
ARTISTA: Emy Potonié
AÑO: 2016
DISCOGRÁFICA: Autoedición
DISEÑO: Atelier Bingo



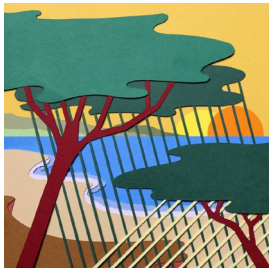
TÍTULO: The Screw
ARTISTA: Papier Tigre
AÑO: 2016
DISCOGRÁFICA: Function Records
DISEÑO: Atelier Bingo



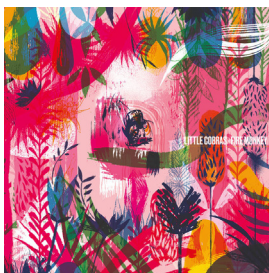
TÍTULO: Alcatraz
ARTISTA: Apache
AÑO: 2016
DISCOGRÁFICA: Burger Records
DISEÑO: -



TÍTULO: Man With A Hole In His Throat / The Answer
ARTISTA: Hello Kitty On Ice
AÑO: 2016
DISCOGRÁFICA: Burger Records
DISEÑO: -



TÍTULO: Canopée
ARTISTA: Polo and Pan
AÑO: 2016
DISCOGRÁFICA: Hamburger Records
DISEÑO: -



TÍTULO: Fire Monkey
ARTISTA: Little Cobras
AÑO: 2016
DISCOGRÁFICA: Clifford Records
DISEÑO: -



TÍTULO: Calico Review
ARTISTA: Allah-Las
AÑO: 2016
DISCOGRÁFICA: Mexican Summer
DISEÑO: Robbie Simon



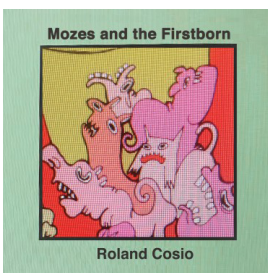
TÍTULO: Victorious
ARTISTA: Wolfmother
AÑO: 2016
DISCOGRÁFICA: UMe Records
DISEÑO: Jason Galea



TÍTULO: Young Blindness
ARTISTA: The Murlocs
AÑO: 2016
DISCOGRÁFICA: Flightless
DISEÑO: Jason Galea



TÍTULO: Demasiado Humano
ARTISTA: Parade
AÑO: 2016
DISCOGRÁFICA: Jabalina Música
DISEÑO: Mar Hernández



TÍTULO: Mozes And The Firstborn
ARTISTA: Roland Cosio
AÑO: 2016
DISCOGRÁFICA: Burger Records
DISEÑO: -



TÍTULO: Shapeshifter
ARTISTA: Eyedress
AÑO: 2016
DISCOGRÁFICA: Headcount Records
DISEÑO: Eyedress



TÍTULO: Nature Of Things
ARTISTA: Hot Hot Heat
AÑO: 2016
DISCOGRÁFICA: Kaw-Liga Records
DISEÑO: Andy Dixon



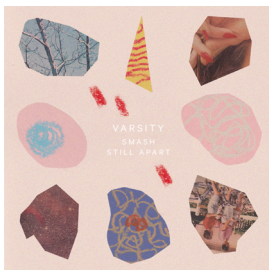
TÍTULO: Hot Hot Heat
ARTISTA: Hot Hot Heat
AÑO: 2016
DISCOGRÁFICA: Kaw-Liga Records
DISEÑO: -



TÍTULO: Songs For Dads
ARTISTA: The Walters
AÑO: 2016
DISCOGRÁFICA: 2016
DISEÑO: Mira Manella



TÍTULO: Skiptracing
ARTISTA: Mild High Club
AÑO: 2016
DISCOGRÁFICA: Stones Throw Records
DISEÑO: Zack Goulet



TÍTULO: Singles
ARTISTA: Varsity
AÑO: 2016
DISCOGRÁFICA: Birdtapes
DISEÑO: Clare Byrne



TÍTULO: Flamingo Tripper
ARTISTA: Edmondson
AÑO: 2016
DISCOGRÁFICA: Lissoms
DISEÑO: -

REPTALIENS
FM-2030



TÍTULO: FM-2030
ARTISTA: Reptaliens
AÑO: 2017
DISCOGRÁFICA: Captured Tracks
DISEÑO: Bekah Abraham



TÍTULO: Prequel / Olive Boy
ARTISTA: Reptaliens
AÑO: 2017
DISCOGRÁFICA: Captured Tracks
DISEÑO: Bekah Abraham



TÍTULO: Young Is The New Old
ARTISTA: Ramirez Exposure
AÑO: 2017
DISCOGRÁFICA: Autoedición
DISEÑO: Angela Dalinger



TÍTULO: Live In Hackney
ARTISTA: FELL
AÑO: 2017
DISCOGRÁFICA: Nous Vous Press
DISEÑO: Nicolas Burrows



TÍTULO: Luftmensch
ARTISTA: P.Murk
AÑO: 2017
DISCOGRÁFICA: Records DK
DISEÑO: Ruohan Wang



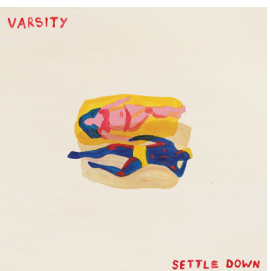
TÍTULO: Sugar tastes like salt
ARTISTA: The Orielles
AÑO: 2017
DISCOGRÁFICA: Heavenly
DISEÑO: Charlotte Mandell



TÍTULO: Bucles De Arrabal
ARTISTA: Tumba Swing
AÑO: 2017
DISCOGRÁFICA: Folc Records
DISEÑO: Don Rogelio J



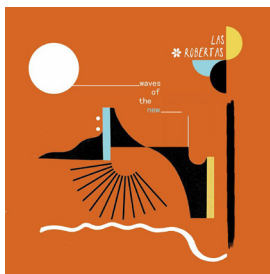
TÍTULO: Decadencia
ARTISTA: Aullido Atómico
AÑO: 2017
DISCOGRÁFICA: Folc Records
DISEÑO: Don Rogelio J



TÍTULO: Settle Down
ARTISTA: Varsity
AÑO: 2017
DISCOGRÁFICA: Babe City Records
DISEÑO: Clare Byrne



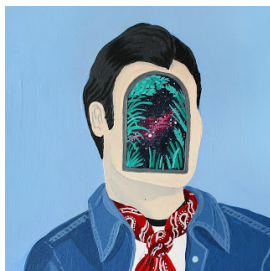
TÍTULO: Maresia
ARTISTA: Bifannah
AÑO: 2017
DISCOGRÁFICA: The John Colby Sect
DISEÑO: Antia Van Weill



TÍTULO: Waves Of The New
ARTISTA: Las Robertas
AÑO: 2017
DISCOGRÁFICA: Buen Dia Records
DISEÑO: Antia Van Weill



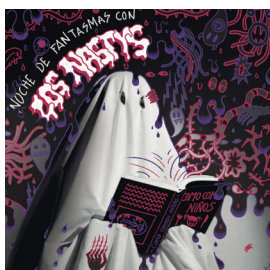
TÍTULO: Roll the Dice
ARTISTA: Polock
AÑO: 2017
DISCOGRÁFICA: Sony Music
DISEÑO: Carla Fuentes



TÍTULO: Exposición
ARTISTA: Calavera
AÑO: 2017
DISCOGRÁFICA: Mont Ventoux
DISEÑO: Mercedes Bellido



TÍTULO: Magnetic Overload
ARTISTA: Polock
AÑO: 2017
DISCOGRÁFICA: Sony Music
DISEÑO: Carla Fuentes



TÍTULO: Noche de fantasmas con Los Nastys
ARTISTA: Los Nastys
AÑO: 2017
DISCOGRÁFICA: Warner Music Spain
DISEÑO: Lucía Cordero



TÍTULO: Humanz
ARTISTA: Gorillaz
AÑO: 2017
DISCOGRÁFICA: Parlophone
DISEÑO: Jamie Hewlett



TÍTULO: Las Nanas
ARTISTA: Joe Crepúsculo
AÑO: 2017
DISCOGRÁFICA: El Volcán Música
DISEÑO: Cristina Daura



TÍTULO: Salvavidas de hielo
ARTISTA: Jorge Drexler
AÑO: 2017
DISCOGRÁFICA: GASA
DISEÑO: Nuria Riaza



TÍTULO: Gumboot Soup
ARTISTA: King Gizzard & The Lizard Wizard
AÑO: 2017
DISCOGRÁFICA: ATO Records
DISEÑO: Jason Galea



TÍTULO: Murder of the Universe
ARTISTA: King Gizzard & The Lizard Wizard
AÑO: 2017
DISCOGRÁFICA: ATO Records
DISEÑO: Jason Galea



TÍTULO: Sketches Of Brunswick East
ARTISTA: King Gizzard & The Lizard Wizard y Mild High Club
AÑO: 2017
DISCOGRÁFICA: Flightless
DISEÑO: Jason Galea



TÍTULO: Flying Microtonal Banana
ARTISTA: King Gizzard & The Lizard Wizard
AÑO: 2017
DISCOGRÁFICA: Heavenly
DISEÑO: Jason Galea



TÍTULO: Polygondwanaland
ARTISTA: King Gizzard & The Lizard Wizard
AÑO: 2017
DISCOGRÁFICA: ATO Records
DISEÑO: Jason Galea



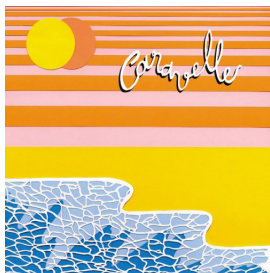
TÍTULO: The Surfin Burritos
ARTISTA: The Surfin Burritos
AÑO: 2017
DISCOGRÁFICA: Rumble Records
DISEÑO: El Marqués



TÍTULO: This Old Dog
ARTISTA: Mac Demarco
AÑO: 2017
DISCOGRÁFICA: Captured Tracks
DISEÑO: Mac Demarco



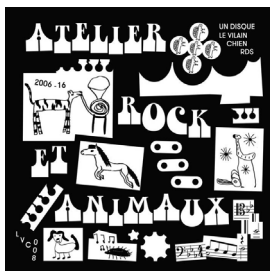
TÍTULO: Biddeford
ARTISTA: Sun Seeker
AÑO: 2017
DISCOGRÁFICA: Third Man Records
DISEÑO: Caitlin Parker



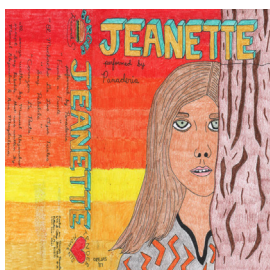
TÍTULO: Caravelle
ARTISTA: Polo and Pan
AÑO: 2017
DISCOGRÁFICA: Hamburger Records
DISEÑO: -



TÍTULO: Shake
ARTISTA: Mando Diao
AÑO: 2017
DISCOGRÁFICA: BMG
DISEÑO: -



TÍTULO: Atelier Rock Animaux
ARTISTA: Atelier Rock Animaux
AÑO: 2017
DISCOGRÁFICA: Le Vilain Chien
DISEÑO: Gaspar Capac



TÍTULO: Jeanette
ARTISTA: Panaderia
AÑO: 2017
DISCOGRÁFICA: Burger Records
DISEÑO: -



TÍTULO: Teenage Grown Ups
ARTISTA: Lovely Bad Things
AÑO: 2017
DISCOGRÁFICA: Burger Records
DISEÑO: -



TÍTULO: Manila Ice
ARTISTA: Eyedress
AÑO: 2017
DISCOGRÁFICA: Lex Records
DISEÑO: Eyedress



TÍTULO: Royal United Sing Service
ARTISTA: The Memories
AÑO: 2017
DISCOGRÁFICA: Burger Records
DISEÑO: -



TÍTULO: Vernal
ARTISTA: P.Murk
AÑO: 2017
DISCOGRÁFICA: Autoedición
DISEÑO: P.Murk



TÍTULO: Lucien & The Kimono Orchestra
ARTISTA: Lucien & The Kimono Orchestra
AÑO: 2017
DISCOGRÁFICA: Cracki Records
DISEÑO: -



TÍTULO: Wax Bridge Remix EP
ARTISTA: Quit Safari
AÑO: 2017
DISCOGRÁFICA: Autoedición
DISEÑO: -



TÍTULO: Cracker Drool
ARTISTA: Goat Girl
AÑO: 2017
DISCOGRÁFICA: Rough Trade Records
DISEÑO: Miguel Casarrubios



TÍTULO: Voodoo Saloon
ARTISTA: Jerkcurb
AÑO: 2017
DISCOGRÁFICA: Handsome Dad Records
DISEÑO: Jerkcurb



TÍTULO: The word is uhh
ARTISTA: Quit Safari
AÑO: 2017
DISCOGRÁFICA: Autoedición
DISEÑO: -



TÍTULO: Lucien & The Kimono Orchestra
ARTISTA: Lucien & The Kimono Orchestra
AÑO: 2017
DISCOGRÁFICA: Cracki Records
DISEÑO: -



TÍTULO: No Handshake Blues
ARTISTA: Irma Vep
AÑO: 2017
DISCOGRÁFICA: Autoedición
DISEÑO: Dylan Rhys Hughes



TÍTULO: Dream Dream
ARTISTA: Secret Colours
AÑO: 2017
DISCOGRÁFICA: Autoedición
DISEÑO: Camilo Medina



TÍTULO: Goat Girl
ARTISTA: Goat Girl
AÑO: 2018
DISCOGRÁFICA: Rough Trade Records
DISEÑO: Miguel Casarrubios



TÍTULO: The Man
ARTISTA: Goat Girl
AÑO: 2018
DISCOGRÁFICA: Rough Trade Records
DISEÑO: Miguel Casarrubios



TÍTULO: Call me
ARTISTA: Ashley Koett
AÑO: 2018
DISCOGRÁFICA: Autoedición
DISEÑO: Extra Vitamin



TÍTULO: Sharmila Banerjee
ARTISTA: Keshavara
AÑO: 2018
DISCOGRÁFICA: Autoedición
DISEÑO: Dylan Rhys Hughes



TÍTULO: Toss Up
ARTISTA: Kevin Krauter
AÑO: 2018
DISCOGRÁFICA: Autoedición
DISEÑO: Camilo Medina



TÍTULO: Silver Dollar Moment
ARTISTA: The Orielles
AÑO: 2018
DISCOGRÁFICA: Heavenly
DISEÑO:



TÍTULO: The dog and the future
ARTISTA: Agar Agar
AÑO: 2018
DISCOGRÁFICA: Grönland Records
DISEÑO: Keith Rankin

Bibliografía

11. Libros

- A.A.V.V. (2002). *Metodología de la investigación*. México DF: Mc Graw Hill.
- A-A.V.V. (2008). *Sound unbound: sampling digital music and culture*. London: MIT Press.
- A.A.V.V. (2006). *Bauhaus*. Barcelona: Köneman.
- A.A.V.V. (2003). *Escritos de arte de vanguardia*. Madrid: Istmo.
- A.A.V.V. (2009). *The Jazz Fiction Anthology*. Bloomington: Indiana University.
- ACASO, M. (2006). *El lenguaje visual*. Barcelona: Paidós.
- AKORLIE, A. (2005). *African Music: Traditional and Contemporary*. Nueva York: Nova Science.
- ALBERS, P. (2011). *Joan Mitchell: Lady Painter*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- ALTUNA, H. (2010): *Los retos de la era digital. Observatorio de la ilustración gráfica. Informe 2009-2010*. Madrid: FADIP.
- APARICI, R; y GARCÍA MATILLA, A. (1989). *Lectura de imágenes*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- ARIZA, J. (2003). *Las imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

BACON, P; GRAND, S; y O'Neal, H. (1999). *The graphic art of Paul Bacon*. Wilkes-Barre: Sordoni Art Gallery.

BALSHAW, M. (2000). *Looking for Harlem: Urban Aesthetic in African-American Literature*. Londres: Pluto.

BANFIELD, W. (2010). *Cultural Codes: Making of a Black Cultural Philosophy. An Interpretative History from Spirituals to Hip Hop*. Maryland: Scarecrow.

BARRIOS, R. (1995). *A Song in the Dark: The Birth of the Musical Film*. Nueva York: Oxford UP.

BARTHES, R. (2009). *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.

BECKER, H. (2008) *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

BENNETT, A; y PETERSON, R. (2014). *Music scenes: local, translocal, and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.

BERGER, J. (1980). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

BERLANT, L. (2008). *Race, Gender, and Nation in The Color Purple. Alice Walker's The Color Purple: Bloom's Modern Critical Interpretations*. Nueva York: Harold Bloom.

BERLINER, P. (1994). *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago.

BLOCK, U; y GLASMEIER, M. (1989). *Broken music : artists' recordworks*. Berlin: Daad Galerie.

BONNER, D. (2008). *Revolutionizing Children's Records: The Young People's Records and Children's Record Guild Series, 1946-1977*. Toronto: The Scarecrow Press, Inc.

CALLINGHAM, G; y MARSH, G. (2010). *The Cover Art of Blue Note Records: The Collection*. Londres: Collins & Brown.

CALLINGHAM, G; y MARSH, G. (2011). *Coast to Coast Album Covers: Classic Record Art from New York to Los Angeles*. Londres: Collins & Brown.

CARRERE, A; y SABORIT, J. (2000). *La retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra.

CHUSID, I; y ECONOMON, B. (2007). *The curiously sinister art of Jim Flora*. Seattle: Fantagraphics Books.

CHUSID, I; y ECONOMON, B. (2013). *The high fidelity art of Jim Flora*. Seattle: Fantagraphics Books.

CHUSID, I. (2004) *The mischievous art of Jim Flora*. Seattle: Fantagraphics Books.

CALT, S. (2009). *Barrelhouse Words: A Blues Dialect Dictionary*. Chicago: University of Illinois.

CAMPBELL, M. (2011). *Popular Music in America: The Beat Goes on*. Boston: Schirmer.

CAMPBELL, N. (1997). *I Don't Sing Other People's Voices. American Cultural Studies: An Introduction to American Culture*. Londres: Routledge.

CARAWAN, G. (2007). *Sing for Freedom: The Story of the Civil Rights Movement through Its Songs*. Montgomery: New South.

CARRUTH, H. (1993). *Sitting In: Selected Writings on Jazz, Blues, and Other Topics*. Iowa: University of Iowa.

COHEN, S (1991). *Rock culture in Liverpool: popular music in the making*. Oxford: Clarendon.

COLLIER, J. (1981). *The Making of Jazz: A Comprehensive History*. Londres: London Panpermac.

COLLINGHAM, G; CROMEY, F; y MARSH, G. (2002). *Blue Note, The Album Cover Art*. Nueva York: Chronicle Books.

COOK, R. (2003). *Blue Note Records: The Biography*. Boston: Justin, Charles & Co.

COOKE, M. (2000). *Jazz*. Barcelona: Destino.

CUSCUNA, M; LOURIE, C; y SCHINIDER, O. (1995). *Blue Note Years: Jazz Photography by Francis Wolff*. Nueva York: Rizzoli.

DAHL, L. (1996). *Stormy Weather: The Musical Lives of a Century of Jazzwomen*. Nueva York: Proscenium.

DOUGLAS, K. (1999). *Noise Water Meat. A history of sound in the arts*. Cambridge: MIT Press.

DUFTY, W. (1956). *Lady Sings the Blues*. Nueva York: Penguin.

EHRENBERG, L. (1999). *Swingin' the Dream: Big Band Jazz and the Rebirth of American Culture*. Chicago: University of Chicago.

EMERICK, G; y HOWARD, M. (2011). *El sonido de los Beatles. Memorias de su ingeniero de grabación*. Barcelona: Indicios.

ETIENNE, S. (2004). *La correspondencia de las artes*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España S.L.

FABRIS, S; y GERMANI, R. (1987). *Color. Proyecto y estética en las artes gráficas*. Barcelona: Edebé.

FAREBROTHER, R. (2009). *The Collage Aesthetic in the Harlem Renaissance*. Surrey: Ashgate.

FARNELL, A. (2008). *Designing sound : practical synthetic sound design for film, games and interactive media using dataflow*. Londres: Applied Scientific.

FARRIS, R. (1998). *African Art and Motion. The Jazz Cadence of American Culture*. Nueva York: Columbia University.

FEINSTEIN, S; y YUSEFF, K. (1991). *The Jazz Poetry Anthology*. Bloomington: Indiana University.

FERNÁNDEZ, J. (2007). *Star. La contracultura de los 70*. Barcelona: Ediciones Glenat.

FINK, R. (2002). *Elvis Everywhere: Musicology and Popular Music Studies at the Twilight of the Canon. Rock Over the Edge: Transformations in Popular Music Culture*. Durham: Duke University.

FLOYD, S. (1995). *The Black Power of Music: Interpreting Its History from Africa to the United States*. Nueva York: Oxford University.

FOUCAULT, M. (2005). *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language. 1969*. Trad. Sheridan Smith. Nueva York: Routledge.

FOUCE, H. (2006). *El futuro ya está aquí: música pop y cambio cultural en España*. Madrid: Velecio.

FREY, H. (1999). *Famous Negro Spirituals*. Nueva York: Belwin Mills Publishing Corp.

FREYER, P. (1996). *Rhythms of Resistance: African Musical Heritage in Brazil*. Londres: Pluto.

FRIEDMAN, B (1974). *La mística de la feminidad*. Madrid: Júcar.

FRITH, S. (1980). *La sociología del rock*. Madrid: Júcar.

FRITH, S (1981). *Sound effects. Youth, leisure and the politics of rock'n'roll*. Nueva York: Pantheon Books.

FREIXA, M. (1982). *Las vanguardias del siglo XIX, fuentes y documentos para la historia del arte*. Barcelona: Gustavo Gili.

FUBINI, E. (2005). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.

FUJITA, N. (1968). *Aim for a Job in Graphic Design / Art*. Nueva York: Richards Rosen Press.

GARCÍA, J; BLUMENTHAL, B; GRANT, A; y PAPO, A. (1999). *Jazz Gráfico. Diseño y fotografía en el disco de jazz .1940-1968*. Valencia: IVAM.

GILLET, C (2008). *Historia del rock. El sonido de la ciudad*. Barcelona: Ediciones Robin-book.

GILROY, P. (1993). *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University.

- GIOIA, T. (2002). *Historia del Jazz*. Trad. Paul Silles. Madrid: Turner.
- GOMBRICH, E. (2003): *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Barcelona: Debate.
- GORMAN, P. (2008). *Reasons to be Cheerful. The Life & Work Of Barney Bubbles*. Croydon: Adelita LTD.
- HANSON, M. (2006). *Reinventing music video: next-generation directors, their inspiration and work*. Burlington, MA: Focal Press.
- HAMILTON, M. (2008). *In Search of the Blues*. Nueva York: Basic.
- HARRIS, T. (1991). *Fiction and Folklore: The Novels of Toni Morrison*. Knoxville: University of Tennessee.
- HARVEY, D. (1990). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Madrid: Amorrortu Editores.
- HAVERS, R. (2014). *Blue Note: Uncompromising Expression: The Finest in Jazz Since 1939*. Nueva York: Thames & Hudson.
- HAZZARD, K. (1990). *Jookin': the Rise of Social Dance Formation in AfricanAmerican Culture*. Philadelphia: Temple University.
- HELLER, S; y O'ONOFRIO, G. (2017). *The Moderns: Midcentury American Graphic Design*. Nueva York: Abrams Books.
- HERSHORN, T. (2011). *Norman Granz: The Man Who Used Jazz for Justice*. Londres: University of California Press, Ltd.
- HEBDIGE, D (2002). *Subcultura. El significado del estilo*. Londres: Routledge.
- Hennion, Antoine. *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.
- H.FALK, P; M.LEWIS, A; y ROESSLER, V. (1999). *Who was who in American art, 1564-1975: 400 years of artists in America*. Madison: Sound View Press.
- HORMIGOS, J. (2008). *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*. Madrid: Fundación de Autor.
- HUGGINS, N I. (2007). *Harlem Renaissance*. Nueva York: Oxford University.

HUTCHEON, L. A. (1988). *Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Nueva York: Routledge.

HUTCHINSON, G. (1995). *The Harlem Renaissance in Black and White*. Boston: Harvard Univeristy.

INSUNZA, G. (2016). *La evolución de la industria discográfica: un análisis de los procesos de innovación en Europa*. Bilbao: Universidad del País Vasco.

JONES, S. (2002). *The intro. Popular music, media and the written word*. Philadelphia: Temple University press.

KARIN, M. (1999). *The sound of painting. Music in modern art*. Munich: Prestel Publishing.

KARMEL, P. (1999). *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*. Nueva York: The Museum of Modern Art.

KEIGHTLEY, K (2006). *Reconsiderar el rock. La otra historia del rock*. Barcelona: Ediciones Robinbook.

KOFFKA, K. (1973). *Principios de psicología de la forma*. Buenos Aires: Paidós.

KOTTAK, C. (2010). *Antropología cultural*. Madrid: McGraw-Hill.

LAMBERT, S. (1985). *El dibujo, técnica y utilidad*. Madrid: Hermann Blume.

LANDER, D; y LEIXER, M. (1990). *Sound by Artists*. Banff: Art Metropole and Walter Phillips Gallery.

LEJA, M. (1993). *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s*. Yale: Yale University Press.

LOOSELY, D. (2003). *Popular music in contemporary France. Authenticity, politics, debate*. Oxford: Berg.

MALE, A. (2007). *Illustration. A Theoretical & Contextual Perspective*. Suiza: AVA Publishing.

McDONALD, I. (2005). *Revolution in the head. The Beatles records and the sixties*. Londres: Pimplico.

- MANOVICH, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- MARÍN, S. (1998). *Radio 3: 20 años*. Valencia: La Máscara.
- MÁRQUEZ, F. (1981). *Música moderna*. Madrid: La Banda de Moebius.
- MARTÍN, E. (1998). *Producir la juventud*. Madrid: Istmo.
- MARTÍN, M. (1994). *Historia de los cambios de mentalidades de los jóvenes entre 1960-1990*. Madrid: Instituto de la Juventud.
- MARTÍNEZ, S. (1999). *Enganxats al heavy. Cultura, música i transsgresió*. Lleida: Pagés editors.
- MARTÍNEZ, P. (2009). *¡Ahora! No mañana. Los mods en la nueva ola española 1979-1985*. Lleida: Milenio.
- MARTÍNEZ, J. (2004). *La ilustración como categoría. Una teoría unificada sobre arte y conocimiento*. Guijón: Ediciones Trea.
- MERLO, T. (2000). *El impacto social de la imagen*. Buenos Aires: EDUCA
- MILES, B; SCOTT, G; y MORGAN, J. (2016). *The Greatest Album Covers of All Time*. Londres: Collins & Brown.
- MIGUEL, A. (1979). *Los narcisos: el radicalismo cultural de los jóvenes*. Barcelona: Kairós.
- MIT, G. (2000). *Un nombre para la imagen: El título en las artes plásticas como paradigma de dos lenguajes involucrados*. Valencia: Tesis doctoral, UPV.
- MITCHELL, W. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.
- MOLES, A. (1975). *La comunicación y los mass media*. Bilbao: Mensajero.
- MORALES, J. (2008). *La Internacional Situacionista: la superación de la sociedad del espectáculo a través de la realización de la poesía*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- MORSE, J. (1972). *Ben Shahn*. Nueva York: Praeger Publishers Inc.

- MUGGLETON, D. (2002). *Inside subculture: the postmodern meaning of style*. Oxford: Berg.
- MURRAY, A. (2000). *Stomping the Blues*. Nueva York: Da Capo.
- NOCHLIN, L. (1991). *Women, Art and Power*. Nueva York: HarperCollins.
- NOCHLIN, L. (1999). *Representing women*. Nueva York: Thames and Hudson.
- OGREN, K. (1992). *Jazz Revolution: Twenties America and the Meanings of Jazz*. North Carolina: Oxford University.
- OLIVER, P. (2009). *Barrelhouse Blues: Location Recordings and the Early Traditions of the Blues*. Nueva York: Basic Civitas.
- ORDOVÁS, J. (1987). *Historia del pop español*. Madrid: Alianza.
- OWEN, S. (1996). *Bebop: The Music and Its Players*. Nueva York: Oxford University.
- PARDO, J. (2005). *Historia del pop español*. Madrid: Rama Lama Music.
- PÉREZ, J. (2014). *Color y Música: estudio de las relaciones físicas y psicológicas entre el color y el sonido*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- PIERCE, J. (1962). *Símbolos, señales y ruidos. Naturaleza y proceso de la comunicación*. Madrid: Revista de Occidente.
- PORTER, E. (2002). *What Is this Thing Called Jazz?*. Nueva Jersey: University of California.
- PORTER, L; y ULLMAN, M. (1993). *Jazz: From Its Origins to the Present*. Nueva Jersey: Prentice-Hall.
- PRESCOTT, K. (1973). *The Complete Graphic Works of Ben Shahn*. Nueva York: Quadrangle.
- RADO, R. (2016). *Arte Sonoro: aproximación al concepto y su importancia en la educación*. Santander: Universidad de Cantabria.

- RACIONERO, L. (2002). *Filosofías del underground*. Barcelona: Anagrama.
- RAMOS, J. (2016). *¿Una autopsia al arte sonoro?: análisis de su teoría y crítica*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- REGEV, M. (2013). *Pop-rock music. Aesthetic cosmopolitanism in late modernity*. Cambridge: Polity Press.
- REVILL, D. (1992). *The Roaring Silence-John Cage: A Life*. Nueva York: Arcade Publishing.
- RIBAS, J. (2007). *Los 70 a destajo. Ajoblanco y libertad*. Barcelona: RBA.
- RIMINGTON, A. (2004). *A. Wallace Rimington's Colour-Music*. London: Wildside Press.
- RODRÍGUEZ, N. (2007). *Archivo y memoria femenina. Los textos de la mujer artista durante las primeras vanguardias (1900-1945)*. Valencia: Tesis doctoral, UPV.
- RUDOLPH, A. (1995). *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador : nueva versión*. Madrid: Alianza Editorial.
- RUHÉ, H. (1979). *Fluxus, The most radical and experimental art movement of the sixties*. Amsterdam: Verlag A.
- RYAN, J. (2010). *Post-Jazz Poetics: A Social History*. New York: Palgrave Macmillan.
- SÁNCHEZ, M. (2004). *Radio 3. Rescate de un recuerdo*. Madrid: Espejo de Tinta.
- SAURET, T. (2000). *Historia del arte y mujeres*. Málaga: Atenea, Universidad de Málaga.
- SHERRARD, C. (2007). *Portraits of the New Negro Woman: Visual and Literary Culture in the Harlem Renaissance*. New Brunswick: Rutgers University.
- SHUKER, R. (2005). *Diccionario del Rock y de la Música Popular*. Barcelona: Ma non Troppo.
- SIEGLINDE, L. (1998). *Primitivist Modernism: Black Culture and the Origins of Transatlantic Modernism*. Nueva York: Oxford University.
- SIGUERO, M. (1993). *Variables electroacústicas que influyen en la percepción de la imagen auditiva*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

- SMETHURST, J. (2011). *African American Roots of Modernism: From Reconstruction to the Harlem Renaissance*. North Carolina: University of North Carolina.
- SOUNES, H. (2002). *Bob Dylan. La biografía*. Barcelona: Reservoir Books.
- STEVEN, H; y REAGAN, K. (2011). *Alex Steinweiss. The Inventor of the Modern Album Cover*. Colonia: Taschen.
- STREET, J. (2000). *Política y cultura popular*. Madrid: Alianza editorial.
- THORNTON, S. (1995). *Club cultures: Music, media and subcultural capital*. Cambridge: Polity Press.
- THORNTON, S; y GELDER, K. (1997). *The Subcultures reader*. Londres: Routledge.
- THRALL, J. (1947). *Ben Shahn*. Nueva York: The Museum of Modern Art - Penguin Books.
- TIRRO, F. (2001). *Historia del Jazz Clásico*. Trad. Antonio Padilla. Barcelona: Robin.
- TOMÁS, F. (1998). *Escrito, pintado. Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo*. Madrid: Visor.
- USÓ, J. (1996). *Drogas y cultura de masas: España (1855-1995)*. Madrid: Taurus.
- VANNINI, P; y PATRICK, J. (2009). *Authenticity in culture, self and society*. Surrey: Ashgate.
- VELASCO, R. (2017). *La Ilustración gráfica aplicada al diseño. La práctica de la Ilustración en la Artesanía y el Diseño*. Granada: Facultad de Bellas Artes.
- VENECIANO, J. (2004). "Louis Armstrong, Bricolage, and the Aesthetics of Swing." *Uptown Conversation: The New Jazz Studies*. Nueva York: Columbia University.
- VILLAFAÑE, J. (2000). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide.
- VIÑUELA, E. (2009). *El videoclip en España (1980-1995). Gesto audiovisual, discurso y mercado*. Madrid: ICCMU.

WALTER, B. (2010). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro libros.

WARD, B. (1998). *Just My Soul Responding: Rhythm and Blues, Black Consciousness, and Race Relations*. Berkeley: University of California.

WELDON, J. (1968). *Black Manhattan. 1930*. Nueva York: Arno.

WILLIAMS, C. (1981). *Contemporary book illustration as a fine art*. Denton: College of Humanities and Fine Arts.

WILLIAM, F. (1992). *Audio Arts*. Leipzig: Redam.

WILLIS, P. (1997). *The Subcultures reader*. Londres: Routledge.

WISEMAN, N. (2008). *Performing class in British popular music*. Great Britain: Palgrave Macmillan.

WILSON, O. (1998). *Black Music As an Art From. The Jazz Cadence of American Culture*. Nueva York: Columbia University.

WILKSTRÖM, P. (2013). *The Music Industry: Music in the Cloud*. Cambridge: Polity Press.

WRIGHT, C. (1978). *Comunicación de masas*. Buenos Aires: Paidós.

ZÁTONYI, M. (1990). *Una Estética del arte y del diseño de imagen y sonido*. Argentina: Kliczkowski.

ZEEGEN, L. (2005). *The fundamentals of illustration*. Suiza: AVA Publishing.

12. Publicaciones digitales

ADRASTOS, P. (2017). *Album cover art Wednesday: Ben Shahn*. First-draft.com [recurso en línea] Disponible en: <https://first-draft.com/2017/01/25/album-cover-art-ben-shahn/>

ANKENY, J. (2010). *David Stone Martin*. Allmusic.com [recurso en línea] Disponible en: <https://www.allmusic.com/artist/david-stone-martin-mn0001211049/biography>

ANREUS, A. (2011). *Ben Shahn*. Wpunj.edu [recurso en línea] Disponible en: <https://www.wpunj.edu/coac/gallery/about/ben-shahn.html>

BUGNON, C. (2013). *Reid Miles, la tipografía como eje y la identidad gráfica del jazz*. Catedracosgaya.com.ar [recurso en línea] Disponible en: <http://www.catedracosgaya.com.ar/tipoblog/2013/reid-miles-la-tipografia-como-eje-y-la-identidad-grafica-del-jazz/>

CONSTANZA, M. (2016). *Gil Mellé: elige tu propio vinilo*. Catedracosgaya.com.ar [recurso en línea] Disponible en: <http://www.catedracosgaya.com.ar/tipoblog/2016/gil-melle-elige-tu-propio-vinilo/>

COMENAS, G. (2014). *Andy Warhol: from Nowhere to Up There*. Warholstars.org [recurso en línea] Disponible en: http://www.warholstars.org/nowhere/andy_warhol_q12.html

GRIMES, W. (2010). *S. Neil Fujita, Innovative Graphic Designer, Dies at 89*. Nytimes.com [recurso en línea] Disponible en: <https://www.nytimes.com/2010/10/27/arts/design/27fujita>.

HELLER, S. (2007). *Waxing Chromatic: An Interview with S. Neil Fujita*. Aiga.org [recurso en línea] Disponible en: <https://www.aiga.org/waxing-chromatic-an-interview-with-s-neil-fujita/>

HERNÁNDEZ, M. (2012). *Reid Miles, genio del diseño gráfico*. Uxabilidad.com [recurso en línea] Disponible en: <http://www.uxabilidad.com/disenio/reid-miles-genio-del-diseno-grafico.html>

HYMAN, D. (2015). *Steve Keene, Artist of Pavement's Wowee Zowee Cover, Looks Back 20 Years Later*. Esquire.com [recurso en línea] Disponible en: <https://www.esquire.com/entertainment/music/a34283/steve-keene-pavement-interview/>

INDRISEK, S. (2017). *This One-Man Art Factory Created His Own Market—One \$5 Painting at a Time*. Artsy.net [recurso en línea] Disponible en: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-one-man-art-factory-created-market-one-5-painting-time>

KIMMELMAN, M. (1998). *Art Review: Trying to Separate Ben Shahn's Art From His Politics*. Nytimes.com [recurso en línea] Disponible en: <https://www.nytimes.com/1998/11/13/arts/art-review-trying-to-separate-ben-shahn-s-art-from-his-politics.html>

KRULIK, J. (2017). *A DC monument: The Cramps' classic Bad music for bad people LP cover has its origins in the old 9:30 basement*. Thevinyldistrict.com [recurso en línea] Disponible en: <http://www.thevinyldistrict.com/dc/2017/08/a-dc-monument-the-cramps-classic-bad-music-for-bad-people-lp-cover-has-its-origins-in-the-old-930-basement/>

LAMBERT, B. (2011). *David Stone Martin, 78, Illustrator of Jazz Albums*. Nytimes.com [recurso en línea] Disponible en: <https://www.nytimes.com/1992/03/08/nyregion/david-stone-martin-78-illustrator-of-jazz-albums.html?pagewanted=1>

LANG, E. (2016). *El arte y la música: una exploración interminable*. Revistavacio.com [recurso en línea] Disponible en: <http://revistavacio.com/musica/el-arte-y-la-musica/>

LIFSON, A. (1999). *Ben Shahn's New York*. Neh.gov [recurso en línea] Disponible en: <https://www.neh.gov/humanities/1999/septemberoctober/feature/ben-shahn%E2%80%99s-new-york>

MACPHEE, J. (2016). *233: Ben Shahn, part II*. Justseeds.org [recurso en línea] Disponible en: <https://justseeds.org/233-ben-shahn-part-ii/>

MARGOLIN, V. (2015). *American Jazz Album Covers in the 1950s and 1960s*. Printmag.com [recurso en línea] Disponible en: <http://www.printmag.com/design-culture-2/ameri->

can-jazz-album-covers-in-the-1950s-and-1960s/

MEJÍA, A. (2018). *7 Songs Inspired By Some Of The Most Iconic Paintings In The History Of Art*. Culturacolectiva.com [recurso en línea] Disponible en: <https://culturacolectiva.com/music/songs-inspired-by-famous-paintings/>

MILLER, M. (2013). *David Stone Martin: Jazz In Line and Color*. Jazzprofiles.blogspot.com.es [recurso en línea] Disponible en: <http://jazzprofiles.blogspot.com.es/2013/07/david-stone-martin-jazz-in-line-and.html>

NINI, P. (2007). *Across the Graphic Universe: An Interview with John Berg*. Aiga.org [recurso en línea] Disponible en: <https://www.aiga.org/across-the-graphic-universe-an-interview-with-john-berg>

O'HAGAN, S. (2016). *Jazz was the catalyst for change: Jim Marshall's images of 60s festivals*. Theguardian.com [recurso en línea] Disponible en: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/sep/03/jazz-festival-rock-jim-marshall-photographer-monterey-newport>

O'REGAN, K. (2014). *Steve Keene, Who Did Cover Art For Pavement, Is Painting in the Street*. Bedfordandbowery.com [recurso en línea] Disponible en: <http://bedfordandbowery.com/2014/06/steve-keene-who-did-cover-art-for-pavement-is-painting-in-the-street/>

O'REILLY, M. (2016). *Ben Shahn: A Re-consideration*. Discovernjhistory.org [recurso en línea] Disponible en: <http://discovernjhistory.org/ben-shahn-a-re-consideration/>

RABIN, J. (2011). *The Jazz Art of David Stone Martin*. Jazztimes.com [recurso en línea] Disponible en: <https://jazztimes.com/news/the-jazz-art-of-david-stone-martin/>

RAVO, N. (1999). *Bob Cato, 75, Designer of Covers for Albums*. Nytimes.com [recurso en línea] Disponible en: <https://www.nytimes.com/1999/03/20/arts/bob-cato-75-designer-of-covers-for-albums.html>

RAWSTHORN, A. (2009). *Judging an Elusive Artist by His Distinctive Covers*. Nytimes.com [recurso en línea] Disponible en: <https://www.nytimes.com/2009/01/07/arts/design/07album.html>

ROCHA, M. (2004). *El Arte Sonoro. Hacia una nueva disciplina*. Capitalia.net [recurso en línea] Disponible en: <http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/rocha/artesonoro.htm>

ROMIER, C. (2008). *Reid Miles, a vision of jazz music*. Ceegee.fr [recurso en línea] Disponible en: <http://www.ceegee.fr/blog/index.php?post/Reid-Miles-graphisme-jazz>

ROSSI, N. (2011). *Gil Mellé, Graphic Artist (1953-1956)*. Amodernist.blogspot.com.es [recurso en línea] Disponible en: <http://amodernist.blogspot.com.es/2011/06/gil-melle-graphic-artist-1953-1956.html>

ROSSI, N. (2014). *Reid Miles (1956)*. Amodernist.blogspot.com.es [recurso en línea] Disponible en: <http://amodernist.blogspot.com.es/2014/11/reid-miles-1956.html>

ROSSI, N. (2013). *Tom Hannan (1957)*. Amodernist.blogspot.com.es [recurso en línea] Disponible en: <http://amodernist.blogspot.com.es/2013/07/tom-hannan-1957.html>

SALINERO, J. (2013). *Ben Shahn*. Floresdelfango.blogspot.com.es [recurso en línea] Disponible en: <http://floresdelfango.blogspot.com.es/2013/01/ben-shahn.html>

SELIM, S. (2015). *Warhol on vinyl*. Cranbrookartmuseum.org [recurso en línea] Disponible en: <https://cranbrookartmuseum.org/2014/04/18/warhol-on-vinyl-its-record-store-day-tomorrow/>

STEWART, G. (2009). *Classic LP Covers and Why They're Still So Fresh Today*. Blog.dismakers.com [recurso en línea] Disponible en: <http://blog.dismakers.com/2009/10/classic-lp-covers-and-why-theyre-still-so-fresh-today/>

TADEO, S. (2012). *Reid Miles*. Unplanetadesonidos.wordpress.com [recurso en línea] Disponible en: <https://unplanetadesonidos.wordpress.com/2012/04/18/upds-8-reid-miles/>

TEAM, U. (2015). *The 100 Greatest Jazz Album Covers*. Udiscovermusic.com [recurso en línea] Disponible en: <https://www.udiscovermusic.com/stories/the-100-greatest-jazz-album-covers/>

THOMAS, S. (2007). *Gil Melle. Artist Biography by Stephen Thomas Erlewine*. Allmusic.com [recurso en línea] Disponible en: <https://www.allmusic.com/artist/gil-melle-mn0000658242/biography>

UMPIÉRREZ, M. (2010). *Reunión: John Cage, Marcel Duchamp, Música Electrónica y Ajedrez*. Bitmondo.com [recurso en línea] Disponible en: <http://www.bitmondo.com/reunion-john-cage-marcel-duchamp-musica-electronica-y-ajedrez/>

13. Recursos web

www.aiga.org
www.alexsteinweiss.com
www.allaboutjazz.com
www.allmusic.com
www.barneybubbles.com
www.bandcamp.com
www.birkajazz.com
www.bluenote.net
www.columbiarecords.com
www.cvinyl.com
www.dazeddigital.com
www.dazeddigital.com
www.designishistory.com
www.eyemagazine.com
www.fontsinuse.com
www.gjazz.com
www.guzzoclub.es
www.harvardartmuseums.org
www.hero-magazine.com
www.itsnicethat.com
www.jazzcollector.com

www.jazzwax.com
www.jazztimes.com
www.jimflora.com
www.jotdown.es
www.justseeds.org
www.kdvs.org
www.lpcoverlover.com
www.matterofhand.com
www.miltonglaser.com
www.revistasculturales.com
www.soundcloud.com
www.spotify.com
www.tate.org.uk
www.thecreativeindependent.com
www.theguardian.com
www.trianarts.com
www.vice.com
www.vinylrevival.com
www.visual.gi
www.voicesofeastanglia.com

Figuras

Fig. 1, Fig. 2, Fig. 3. Mauricio Kagel, Der Umweg zur Höheren SubFidelität, Interfunktionen, nº4, Colonia, pp.104-120. Fotografías: Candida Höfer / Mauricio Kagel. Una nueva versión realizada por E.Struvay y Jean-Yves Bosseur se publicó en la revista VH 101, nº4, París, 1970-71, pp. 56-65.

Fig. 4. Estudio publicitario para Magic Phono, realizado por François Kollar a partir de una fotografía de Marie Bell (1929).

Fig. 5. Vibrant disturbance II (Skjødt, 2013).

Fig. 6. Gesamtumtkunstwerk neón.

Fig. 7. Dream House 78'17" (Young y Zazeela, 1974).

Fig. 8. Círculo cromático de Goethe

Fig. 9. Relaciones sonoro-cromáticas de Rimsky Korsakov y Scriabin.

Fig. 10. Blue and Green Music (O'Keeffe, 1919).

Fig. 11. Broadway Boogie-Woogie (Mondrian, 1942).

Fig. 12. Intérieur au phonographe (Matisse, 1924).

- Fig. 13. L'Assassin menacé (Magritte, 1919).
- Fig.14, Fig. 15, Fig. 16. Impression III. Concert (Kandinsky, 1911).
- Fig.17. Kandinsky dibujando (1926).
- Fig. 18. Composition 8 (Kandinsky, 1923).
- Fig. 19. Composition VII (Kandinsky, 1913).
- Fig. 20. Singing Ringing Tree (Tonkin y Liu, 2006).
- Fig. 21. One Million Years (Kawara, 1969).
- Fig. 22. Zona Vacía (Rocha, 2014).
- Fig. 23. Endogen Depression, Concrete TV (Wolf Vostell, 1980).
- Fig. 24. TV bra for living sculpture (June, Moorman y Cage, 1971).
- Fig. 25. Nam June Paik escuchando música por la boca (1963).
16 (Weil, 1987, p.53).
- Fig. 26. La pintura de los sonidos, ruidos y olores (Carrà, 1913).
- Fig. 27. Poemas visuales New York Film Vissuto (Depero, 1928).
- Fig. 28. La poesía pentagrammata (Cangiullo,1923).
- Fig. 29. Objet á détruire (Ray,1923).
- Fig. 30. 4'33" (John Cage,1952).
- Fig. 31. Cage preparando un piano (1947).
- Fig. 32. Brown, Steve Paxton y Merce Cunningham vestidos con diseños de Robert Rauschenberg para Cunningham's Aeon (1961).
- Fig. 33. Piano Piece for David Tudor #1 (La Monte Young, 1960).

Fig. 34. Variaciones para contrabajo representado durante Kleinen Sommerfest en la Galerie Parnass, Wuppertail (9 de junio de 1962).

Fig. 35. Benjamin Patterson, George Maciunas, Wolf Vostell, Dick Higgins y Emmett Williams representando Actividades de Piano durante Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik en Hörsaal des Städtischen Museums, Wiesbaden (1 de septiembre de 1962).

Fig. 36. Jackson Pollock trabajando (1945).

Fig. 37. Joan Mitchell en su estudio.

Fig. 38. Autumn Rhythm. Número 30 (Pollock, 1950).

Fig. 39. White Music II (Motherwell, 1985).

Fig. 40. Untitled (Motherwell, 1990).

Fig. 41. Yellow Music (Motherwell, 1984).

Fig. 42. White painting (Rauschenberg, 1951).

Fig. 43. Speaking in Tongues de Talking Heads (Rauschenberg, 1983).

Fig. 44. Exposición Secret 7" en Somerset House, Londres (23 de abril de 2015).

Fig. 45. Videoclip de la canción Break a guitar de Ty Segall (2017).

Fig. 46. 4 Systems for David Tudor on a birthday (Brown, 1954).

Fig. 47. Imagen del video promocional del festival Primavera Sound 2016.

Fig. 48. Ilustración de Lauren Humphrey para el festival Green Man festival 2016.

Fig. 49. Colección de pegatinas de Courtney Barnett.

Fig. 50. Kurt Cobain con una camiseta diseñada por Daniel Johnston.

Fig. 51. Totebab diseñado por Claudia Torán para The London Blues Revue 2017.

Fig. 52. Ilustraciones de Nuria Riaza para Salvavidas de hielo de Jorge Drexler (GASA, 2017).

Fig. 53. Diseño de Clay Hickson para Timeline de Mild High Club (Circle Star Records, 2015).

Fig. 54. Diseño de Zack Goulet para Skiptracing de Mild High Club (Stones Throw Records, 2016).

Fig. 55. Diseño de Tim Head para Silver Dollar Moment de The Orielles (Heavenly Records, 2018).

Fig. 56. Diseño de Robbie Simon para Calico Review de Allah-Las (Mexican Summer, 2016)

Fig. 57. Diseño de Cassie Ramone para Dead Ghosts de Dead Ghosts (Floridas Dying, 2010).

Fig. 58. I Love You, Honeybear de J.Tillman (Bella Union, 2015).

Fig. 59. Diseño de Jason Galea para Oddments de King Gizzard & The Lizard Wizard (Flightless, 2014).

Fig. 60. Packaging de El Orisha de la Rosa de Magín Díaz (Noname, 2017). Disco ganador del premio Grammy al “Mejor diseño de packaging” en 2018.

Fig. 61. Andrew Savage en su estudio de Brooklyn (Nueva York).

Fig. 62. Fanzine Tumba Swing #2, realizado por Don Rogelio J.

Fig. 63. Diseño de Don Rogelio J. para Asalto al corral de Aullido Atómico (Folc Records, 2014).

Fig. 64. Andrew Savage en su estudio de Brooklyn (Nueva York).

Fig. 65, Fig. 66, Fig. 67. Diseño de Andrew Savage para Human performance de Parquet Courts (Rough Trade Records, 2016).

Fig. 68. Diseño de Nicolas Burrows para There Still Are Mysteries de FELL (Nous Vous Press, 2016).

Fig. 69. Diseño de Luís Armand para Guou Lleah!!! de Ukelele Zombies (Pocket's Robots Records, 2014).

Fig. 70. My Trip To Vegas, Jerkcurb (2015).

Fig. 71. Ilustración de Devendra Banhart incluida en su disco Mala (Nonesuch Records, 2013).

Fig. 72. Diseño de Devendra Banhart para la cubierta de su disco Mala (Nonesuch Records, 2013).

Fig. 73. Ilustración de Devendra Banhart incluida en su disco Smokey Rolls Down Thunder Canyon (XL Recordings, 2007).

Fig. 74. Clientes escuchando discos en la tienda HMV de Oxford Street, en Londres (24 de noviembre de 1955).

Fig. 75. Grupo de adolescentes escuchando discos de 45-rpm en una tienda de discos (1944).

Fig. 76. Fonoautógrafo de Édouard Léon Scott de Martinville (1857).

Fig. 77. Fonógrafo de Thomas Alva Edison (1877).

Fig. 78. Fotografía de Granger para RCA Victor (1920).

Fig. 79. Berliner con su primer fonógrafo.

Fig. 80. Fotografía extraída del libro Easy Guide to Stereo HiFi de Robert Mayfield (1964).

Fig. 81. Daddy-O Dewey Phillips (Julio, 1954).

Fig. 82. Fabrica de vinilos (años sesenta).

Fig. 83. The Beatles (años sesenta).

Fig. 84. Fotografía de Al Vandenberg (Londres, 1975).

Fig. 85. Sin Título (Al Vandenberg, 1977).

Fig. 86. LL Cool J (años setenta).

Fig. 87. iPod Nano.

Fig. 88. Spotify en iPhone.

Fig. 89, Fig. 90. Imágenes del videoclip realizado por Joe Pelling y Becky Sloan para Feels like we only go backwards de Tame Impala (2012).

Fig. 91. Esquema compositivo de Soundcloud (2018).

Fig. 92. Esquema compositivo de Spotify (2018).

Fig. 93. Souncloud de The Orielles (Abril, 2018).

Fig. 94. Bandcamp de Ghost Car (Abril, 2018).

Fig. 95. Bancamp de Cherry Glazer (Abril, 2018).

Fig. 96. Diseño de Spread (Tokyo) para Spectrum de Sōtaisei Riron & Jeff Mills (2015).

Fig. 97. Diseño de Anna Kövecses para While Winter Whispers de Lullatone (2014).

Fig. 98. RAW de Anne La Berge (2007).

Fig. 99. Salami postmodern de Shidlas (2010).

Fig. 100. Diseño de Estudio Bend (Atenas) para Piliad Echons de Wall To Wall Carpeting (2013).

Fig. 101. Diseño de Katherine Blount para Carnival of the Animals (2012).

- Fig. 102. Don't mess around de Tim & Puma Mimi (2013)
- Fig. 103. Diseño de Alex Trochut para Incitation de Olga Bell (2015).
- Fig. 104. Diseño de The Designers Republic para Syro de Aphex Twin (2014).
- Fig. 105. Everybody Talks de Neon Trees (2012).
- Fig. 106. Re-edición limitada del Lp debut de Fat Boys (2012).
- Fig. 107. Diseño de Guy Featherstone para Get Serious de Not Waving (2015).
- Fig. 108. Diseño de Garry Rizzolo para 22 de Pistepirkko (2016).
- Fig. 109. Álbum especial 100 aniversario de Edith Piaf (2015).
- Fig. 110. Topsy Turvy de Argyle Smile (2009).
- Fig. 111. Diseño de Eva Blanes para Over the Rainbow de Russian Red (2011).
- Fig. 112. Diseño de Eve Warren para Secret 7" (2016).
- Fig. 113. Anti-Glacial de Popular Mechanics (2014).
- Fig. 114. Masseduction de St. Vincent (2017).
- Fig. 115. Diseño de Samuel Burgess-Johnson para I Like It When You Sleep, for You Are So Beautiful Yet So Unaware of It de The 1975 (2016).
- Fig. 116. Reinterpretación del álbum Soneta Vol. 9 de Begadang 2 que Thinking Room diseñó para Irama Visual Exhibition (2017).
- Fig. 117. Nina Kraviz en Dekmantel (2017).
- Fig. 118. Tocadiscos Marantz TT-15S1.
- Fig. 119. Rought Trade East (Londres).
- Fig. 120. Fotografía de Patti Smith con un disco de The Rolling Stones, publicada en Rock

Scene (Febrero, 1978).

Fig. 121. Columbia Records (Florence Henri, 1931).

Fig. 122. Alex Steinweiss (1947).

Fig. 123. Diseño de Alex Steinweiss para Smash Song Hits de Richard Rodgers y la Imperial Orchestra.
(Columbia Records, 1940).

Fig. 124. Diseño de Alex Steinweiss para Cuarteto No. 30 In G Minor, Op.71, No.3 de Budapest String Quartet (Columbia Records, 1947).

Fig. 125. Diseño de Alex Steinweiss para Congas Rumbas de Lecuona Cuban Boys, Antonio and his Orchestra.
(Columbia Records, 1941).

Fig. 126. Diseño de Alex Steinweiss para Boogie Woogie de Harry James, Count Basie, Big Joe Turner, Albert Ammons, Pete Johnson y Meade Lux Lewis. (Columbia Records, 1941).

Fig. 127. Diseño de Alex Steinweiss para Accordion de Charles Magnante. (Columbia Records, 1941).

Fig. 128. Diseño de Alex Steinweiss para Porgy and Bess de Pittsburgh Symphony Orchestra.
(Columbia Records, 1951).

Fig. 129. Diseño de Alex Steinweiss para Luigi Boccherini: Scuola Di Ballo de Antal Dorati and The London Philharmonic Orchestra.
(Columbia Records, 1943).

Fig. 130. Diseño de Alex Steinweiss para Saint-Saens: Concerto No.3 in B minor, Op. 61 de Zino Francescatti and The Philharmonic Symphony Orchestra Of New York. (Columbia Records, 1950).

Fig. 131. Diseño de Alex Steinweiss para Contrasts in Hi-Fi de Bob Sharples. (Columbia Records, 1957).

Fig. 132. Diseño de Alex Steinweiss para Verdi: Requiem de Ferenc Fricsay. (Columbia Records, 1954).

Fig. 133. Neil Fujita (1960's).

Fig. 134. Diseño de Neil Fujita para Time Out de The Dave Brubeck Quartet. (Columbia Records, 1959).

Fig. 135. Diseño de Neil Fujita para Modern Jazz Perspective de Donald Byrd y Gigi Gryce. (Columbia Records, 1957).

Fig. 136. Diseño de Ben Shahn para Chicago Style Jazz. (Columbia Records, 1955).

Fig. 137. Diseño de Ben Shahn para Bach Organ Music Volume VI de Albert Schweitzer. (Columbia Records, 1955).

Fig. 138. Jim Flora en su estudio (años cincuenta).

Fig. 139. Diseño de Jim Flora para Gene Krupa And His Orchestra. (Columbia Records, 1947).

Fig. 140. Diseño de Jim Flora para Louis Armstrong's Hot.5. de Louis Armstrong and His Hot.5 (Columbia Records, 1947).

Fig. 141. Diseño de Jim Flora para This is Benny Goodman and His Orchestra de Benny Goodman and His Orchestra. (RCA Victor, 1956).

Fig. 142. Diseño de Jim Flora para Mambo for cats (RCA Victor, 1955).

Fig. 143. David Stone Martin (años sesenta).

Fig. 144. Diseño de David Stone Martin para Lionel Hampton Quintet (Clif Records, 1955).

Fig. 145. Diseño de David Stone Martin para Collates de Roy Eldridge (Mercury Records, 1952).

Fig. 146. Diseño de David Stone Martin para South Of The Border de Charlie Parker (Verve Records, 1954).

Fig. 147. Diseño de David Stone Martin para Dance Bash de Johnny Hodges (Norgran Records, 1955).

Fig. 148. Diseño de David Stone Martin para Billie Holiday Sings de Billie Holiday (Mercury Records, 1953).

Fig. 149. John Coltrane. Fotografía de Francis Wolff (1957).

Fig. 150. Logotipo de Blue Note Records.

Fig. 151. Lee Morgan. Fotografía de Francis Wolff (1956).

Fig. 152. Tommy Turrentine & Charlie Rouse. Fotografía de Francis Wolff (1961).

Fig. 153. Diseño de Paul Bacon para Jazz Band Ball de James P. Johnson (Blue Note Records, 1951).

Fig. 154. Diseño de Paul Bacon para Wizard of the Vibes de Milt Jackson (Blue Note Records, 1952).

Fig. 155. Diseño de Paul Bacon para Boogie Woogie Classics (Blue Note Records, 1951).

Fig. 156. Diseño de Reid Miles para Sonny Clark de Sonny Clark Trio (Blue Note Records, 1958).

Fig. 157. Diseño de Reid Miles para Cookin' With Miles Davis Quintet de Miles Davis Quintet (Prestige Records, 1957).

Fig. 158. Diseño de Reid Miles para Jutta Hipp with Zoot Sims de Jutta Hipp y Zoot Sims (Blue Note Records, 1956).

Fig. 159. Diseño de Reid Miles para True Blue de Tina Brooks (Blue Note Records, 1960).

Fig. 160. Diseño de Reid Miles para The Swinging Fats Sadi Combo de Fats Sad (Blue Note Records, 1955).

Fig. 161. Diseño de Reid Miles para Quartet / Quintet / Sextet de Lou Donaldson (Blue Note Records, 1956).

Fig. 162. Diseño de Andy Warhol para Congregation de Johnny Griffin (Blue Note Records, 1958).

Fig. 163. Diseño de Andy Warhol para Blue Lights de Kenny Burrell (Blue Note Records, 1958).

Fig. 164. Diseño de Gil Mellé para New Faces - New Sounds de Wynton Kelly (Blue Note Records, 1953).

Fig. 165. Diseño de David Stone Martin para Mary Lou Williams Trio (Asch Records, 1945).

Fig. 166. Diseño de Mati Klarwein para Bitches Brew de Miles Davis (Columbia Records, 1970).

Fig. 167. Diseño de Andy Warhol para Count Basie de Count Basie and his orchestra (RCA Victor, 1955).

Fig. 168. Stardust (Basquiat, 1983).

Fig. 169. Now's the time (Basquiat, 1985).

Fig. 170. Famous Negro Athletes (Basquiat, 1981).

Fig. 171. Diseño de Mario Convertino para Holding Together de Oliver Lake (Black Saint, 1976).

Fig. 172. Wildflowers: The New York Loft Jazz Sessions 2 (Knit Classics, 1976).

Fig. 173. Diseño de Marte Röling para Anatomy Of A South African Village de Dollar Brand Trio (Fontana Records, 1965).

Fig. 174. Diseño de Marte Röling para Nefertiti, The Beautiful One Has Come de Cecil Taylor Jazz Unit (Fontana Records, 1965).

Fig. 175. Diseño de Marte Röling para Touching de Paul Bley Trio (Fontana Records, 1965).

Fig. 176. Diseño de Marte Røling para Communication de The Jazz Composers Orchestra (Fontana Records, 1965).

Fig. 177. Dancing in Your Head de Ornette Coleman (Horizon, 1977).

Fig. 178. Jimi Hendrix - Fotografía de Karl Ferris (1967).

Fig. 179. Huelga feminista por la paz y la igualdad en Nueva York (26 de agosto de 1970).

Fig. 180. Manifestación por la paz en Nueva York (años setenta).

Fig. 181. Chica en el festival de Woodstock (años sesenta).

Fig. 182. Estilismos de The Fool en Apple Boutique (Londres, 1967).

Fig. 183. Fotografía de Karl Ferris para Cream en Hampstead Studio (Londres, 1968).

Fig. 184. Póster de Victor Moscoso para The Miller Blues Band (1967).

Fig. 185. Diseño de Roger Law para Axis: Bold as Love de Jimi Hendrix (Track Records, 1967).

Fig. 186. Golden Hour of The Kinks de The Kinks (Golden Hour, 1971).

Fig. 187. Póster de Janis Joplin por Bob Masse (1967).

Fig. 188. Singers...Talkers...Players...Swingers... & Doers de The Hellers (Command Records, 1968).

Fig. 189. The Psychedelic Nudes de William Graham (1967).

Fig. 190. Studie IV de de Jaroslav Vávra (1964).

Fig. 191. No way out de The Chocolate Watch Band (Tower Records, 1967).

Fig. 192. Diseño de Klaus Voormann para Bee Gees' 1st de Bee Gees (RSO Records, 1978).

Fig. 193. Diseño de Stanislaw Zagorski para Hair is beautiful de Barney Kessel (Atlantic Records, 1969).

Fig. 194. Diseño de Don Weller para Wake Up...It's Tomorrow de Strawberry Alarm Clock (Uni Records, 1968).

Fig. 195. Ilustración realizada por el artista alemán Heinz Edelman para Yellow submarine de The Beatles (1966).

Fig. 196. Diseño de John Cleveland para The Psychedelic Sounds of the 13th Floor Elevators de The 13th Floor Elevators (International Artists, 1966).

Fig. 197. Diseño de Phil May para S.F. Sorrow de The Pretty things (Columbia Records, 1968).

Fig. 198. Diseño de Terry Quirk para Odessey And Oracle de The Zombies (Columbia Records, 1968).

Fig. 199. Póster de Stanley Mouse Alton Kelley para Avalon Ballroom (1966, San Francisco).

Fig. 200. Los diseñadores Michael English y Nigel Waymouth, conocidos como Hapshash and The Coloured Coat, junto al productor musical Guy Stevens. Fotografía de Patrick Ward (1967).

Fig. 201. Diseño de Victor Moscoso para The Mighty Quinn de Manfred Mann (Mercury Records, 1968).

Fig. 202. Ilustración Blowing in the Mind - Mister Tambourine Man, realizada por Martin Sharp (Londres, 1967).

Fig. 203. Diseño de Martin Sharp para Wheels of Fire de Cream (Atco Records, 1968).

Fig. 204. Diseño de Martin Sharp para Disraeli Gears de Cream (Reaction, 1967).

Fig. 205. Diseño de Alton Kelly para Captured de Journey (Columbia Records, 1981).

Fig. 206. Póster de Alton Kelly y Stanley Mouse para Grateful Dead en Avalon Ballroom

(San Francisco, 1966).

Fig. 207. Póster de Alton Kelly y Stanley Mouse para Grateful Dead en Avalon Ballroom (San Francisco, 1966).

Fig. 208. Diseño de Alton Kelly para Departure de Journey (Columbia Records, 1980).

Fig. 209. Diseño de Alton Kelly para Escape de Journey (Columbia Records, 1981).

Fig. 210. Diseño de Alton Kelly para Evolution de Journey (Columbia Records, 1979).

Fig. 211. Diseño de Alton Kelly para From the Mars Hotel de Grateful Dead (Grateful Dead Records, 1974).

Fig. 212. Diseño de Alton Kelly para Greatest Hits 1974-78 de Steve Miller Band (Capitol Records, 1978).

Fig. 213. Diseño de Raymond Pettibon para Goo de Sonic Youth (DGC Records, 1990).

Fig. 214. Sid Vicious una noche después de la separación de Sex Pistols. Fotografía de Ruby Ray (1978).

Fig. 215. Punks de Richmond.
Fotografía de Cindy Hicks (1983).

Fig. 216. Escena punk de California.
Fotografía de Edward Colver (1980's)

Fig. 217. Punks en The Roxy Club de Londres.
Fotografía de Derek Ridgers (1977).

Fig. 218. Póster de Bikini Kill (años noventa).

Fig. 219. Riot Grrrl Fanzine (Nueva York, años ochenta).

Fig. 220. Fanzine Sniffin' Glue #8, creado por Mark Perry (1977).

Fig. 221. Fanzine Ripped & Torn #2 (1977).

Fig. 222. Fanzine Riot Grrrl #1 (1991).

Fig. 223. Fanzine Sniffin Glue #5 (años setenta).

Fig. 224. Fanzine Sniffin' Glue #8, creado por Mark Perry (1977).

Fig. 225. Póster para un evento Riot Grrrl en Nueva York (1991).

Fig. 226. Fanzine Chainsaw #2 (1977).

Fig. 227. Diseño de Stephen Blickenstaff para Bad Music for Bad People de The Cramps (I.R.S. Records, 1984).

Fig. 228. ...Off The Bone de The Cramps (Illegal Records, 1983).

Fig. 229. Diseño de Raymond Pettibon para Jealous Again de Black Flag de Black Flag (SST Records, 1980).

Fig. 230. Diseño de Raymond Pettibon para Nervous Breakdown de Black Flag (SST Records, 1979).

Fig. 231. Diseño de Raymond Pettibon para Family Man de Black Flag (SST Records,

Fig. 232. Diseño de Barney Bubbles para
Compass Point de Desmond Dekker (Stiff Records, 1981).

Fig. 233. Diseño de Barney Bubbles para
Imperial bedroom de Elvis Costello And The Attractions (Columbia Records, 1982).

Fig. 234. Diseño de Barney Bubbles para Music for Pleasure de The Damned (Stiff Records, 1977).

Fig. 235. Diseño de Barney Bubbles para Armed Forces de Elvis Costello And The Attractions (Columbia Records, 1979).

Fig. 236. Diseño de Barney Bubbles para My aim is true de Elvis Costello And The Attractions (Columbia Records, 1977).

Fig. 237. Elvis Costello (1977).

Fig. 238. Bote de pintura con logotipo
diseñado por Barney Bubbles para Ian Dury & The Blockheads.

Fig. 239. Steve Keene en su estudio (imagen extraída de Marlboroughcontemporary.com perteneciente a la exposición monográfica "Can't Wait!" de Steve Keene (25 de mayo - 24 de junio, 2017).

Fig. 240. Diseño de Steve Keene para Wowee Zowee de Pavement (Matador Records, 1995).

Fig. 241. Diseño de Steve Keene para Slanted And Enchanted de Pavement (Matador Records, 1992).

Fig. 242. Diseño de Steve Keene para The Arizona Record de Silver Jews (Drag City, 1993).

Fig. 243. Diseño de Steve Keene para Tone Soul Evolution de The Apples in Stereo (SpinART Records, 1997).

Fig. 244. Diseño de Groduk & Boucar para Cardan de Agar Agar (Cracki Records, 2016).

Fig. 245. Caravelle de Polo and Pan (Hamburger Records, 2017).

Fig. 246. Diseño de Mercedes Bellido para Exposición de Calavera (Mont Ventoux, 2017).

Fig. 247. Diseño de Ruohan Wang para Luftmensch de P.Murk (Records DK, 2017).

Fig. 248. Performance Art must be Beautiful de Marina Abramovic (1975).

Fig. 249. Lee Krasner en su estudio en los años cincuenta.

Fig. 250. Guerrilla Girls en Nueva York (1985).

Fig. 251. Do women have to be naked to get into the Met. Museum?, Guerrilla Girls (1989).

Fig. 252. Diseño de Paula Donohue para Jutta Hipp Quintet de Jutta Hipp Quintet (Blue Note Records, 1954).

Fig. 253. Diseño de Nuria Rianza para Salvavidas de hielo de Jorge Drexler (GASA, 2017).

Fig. 254. Diseño de Cristina Daura para Las Nanas de Joe Crepúsculo (El Volcán Música, 2017)

Fig. 255. Diseño de Mar Hernández para Demasiado humano de Parade (Jabalina Música, 2016).

Fig. 256. Diseño de Carla Fuentes para Everlasting de Polock (Mushroom Pillow, 2014).

Fig. 257. Diseño de Antia Van Weill para Waves Of The New de Las Robertas (Buen Dia Records, 2017).

Fig. 258. Diseño de Groduk & Boucar para Prettiest Virgin de Agar Agar (Cracki Records, 2016).

Fig. 259. Diseño de Victoria Lafaurie para Ulysses and the sea de Papooz (Autoedición, 2015).

Fig. 260. Diseño de Leonie Maria Annette Schneider para Fit Me In de Frankie Cosmos (Bayonet Records, 2015).

Fig. 261. Sección de Burger Records en una tienda de discos.

Fig. 262. Logotipo de Discos Calamidad.

Fig. 263. Logotipo de Flexi Discos.

Fig. 264. Tienda de discos Rough Trade.

Fig. 265. Logotipo de Bella Union.

Fig. 266. Logotipo de Hardly Art.

Fig. 267. Logotipo de Green Ufos.

Fig. 268. Logotipo de Stolen Body Records.

Fig. 269. Logotipo de Elefant Records.

Fig. 270. Logotipo de Burger Records.

Fig. 271. Logotipo de Houston Party.

Fig. 272. Logotipo de Forest Family.

Fig. 273. Logotipo de Rice is nice.

Fig. 274. Logotipo de DFA.

Fig. 275. Logotipo de R.I.P. Society.

Fig. 276. Logotipo de Le Syndicat Des Scorpions.

Fig. 277. Logotipo de DFA.

Fig. 278. Logotipo de Sacred Bones Records.

Fig. 279. Logotipo de Milk Records.

Fig. 280. Logotipo de Wet Dream Records.

Fig. 281. Fragmento de la cubierta del disco Angels de The Strokes (Rough Trade Records, 2011).

Fig. 282. Clay Hickson.

Fig. 283. Diseño de Clay Hickson para Timeline de Mild High Club (Circle Star Records, 2015).

Fig. 284. Zack Goulet.

Fig. 285. Diseño de Zack Goulet para Skiptracing de Mild High Club (Stones Throw Records, 2016).

Fig. 286. Sean Bohrman y Lee Rickard, fundadores de Burger Records.

Fig. 287. Logotipo de Burger Records.

Fig. 288. Joe Crepúsculo.

Fig. 289. Diseño de Cristina Daura para Las Nanas de Joe Crepúsculo (Ópalo Negro, 2017).

Fig. 290. Lucía Cordero.

Fig. 291. Diseño de Lucía Cordero para Noche de fantasmas con Los Nastys de Los Nastys (Warner Music Spain, 2016).

Fig. 292. Mik Baro.

Fig. 293. Diseño de Mik Baro para Off The Lip de Los Blue Marinos (Rufus recordings, 2015).

Fig. 294. Nuria Riaza.

Fig. 295. Diseño de Nuria Riaza para Salvavidas de hielo de Jorge Drexler (GASA, 2017).

Fig. 296. Don Rogelio J.

Fig. 297. Diseño de Don Rogelio J. para Asalto al corral de Aullido Atómico (Discos Calamidad, 2013).

Fig. 298. Recycled Records (Marclay, 1981).

