

# TFG

---

## XPRMNT: LA EXPERIMENTACIÓN COMO BÚSQUEDA DE RECURSOS VISUALES ENFOCADOS A LA CREACIÓN DE PORTADAS DE ÁLBUMES DISCOGRÁFICOS.

Presentado por Carlos Coves Férez

Tutor: Alberto Carrere

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2018-2019



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

## RESUMEN

El siguiente trabajo se ha centrado en el proceso experimental como herramienta para la obtención de resultados gráficos y visuales, todos ellos enfocados al diseño gráfico y a la creación de portadas de álbumes, teniendo en cuenta mi relación de más de 10 años practicando música. Para ello, se ha realizado una búsqueda de movimientos que perpetúan o utilizan la experimentación como metodología de trabajo, así como de artistas que han llevado a cabo este tipo de prácticas. Se ha trabajado con procesos inusuales para crear texturas, equilibrios, composiciones y ritmos a través de programas digitales que nos han permitido hallar nuevos caminos en nuestra búsqueda y así encontrar un estilo más propio y definido. Además de haber recogido los resultados más interesantes en un libro impreso, se han diseñado los diferentes elementos que componen un lanzamiento musical de un artista ya consagrado incluyendo: portada de CD, vinilo, casete y *merchandising*.

## PALABRAS CLAVE

Diseño gráfico, experimentación, postmodernismo, música, fotografía digital

## ABSTRACT

This project has focused on the experimental process as a tool to get graphic and visual results, all of them orientated to graphic design and the album cover creation, having in mind my relation with music with more than 10 years practising it. To this end, I have made a research of different movements that use experimentation as a methodology of work, as well as artists that implement this kind of process. I have worked with unusual processes to create textures, rythms, compositions (through digital softwares) in CD format that has allowed us to find new paths and a our own defined style. In addition to collect all the resources in a printed book, I have designed the elements of a musical release of an artists including: CD cover, Vinyl, cassette and merchandising.

## KEY WORDS

Graphic design, experimentation, postmodernism, music, digital photography

# 3NDICE

1. INTRODUCCI3N.....	4
2. OBJETIVOS Y METODOLOG3A.....	4
3. FUNDAMENTACI3N TE3RICA.....	6
3.1. Aproximaci3n a la experimentaci3n en la historia del arte.....	6
3.2. La experimentaci3n seg3n el estilo posmoderno.....	8
3.3. Referentes en el dise1o de 3lbumes discogr3ficos..	15
3.3.1. <i>Neville Brody</i> .....	15
3.3.2. <i>Jamie Reid</i> .....	16
3.3.3. <i>Reid Miles</i> .....	17
4. PROCESO EXPERIMENTAL.....	20
4.1. Fotograf3a.....	20
4.2. Tipograf3a.....	25
4.3. Resultados del proceso experimental.....	29
5. DISE1O DEL LANZAMIENTO MUSICAL.....	30
6. <i>MOCKUPS</i> DEL LANZAMIENTO MUSICAL.....	34
7. CONCLUSIONES.....	39
REFERENCIAS.....	39
ANEXOS	
LIBRO RECOPIULATORIO	

# 1. INTRODUCCIÓN

De la necesidad de encontrar nuevas soluciones visuales y estilísticas mediante la experimentación, así como la búsqueda de un lenguaje más personal, surgió este proyecto enfocado al diseño gráfico y a la creación de portadas de música en un ámbito puramente digital. La experimentación fue el componente esencial en la metodología de este trabajo, pues sería el motor principal para el surgimiento de ideas y recursos visuales.

Este tipo de procedimientos se podría incluir en lo que se llamaría el diseño experimental, cuya característica principal es que los diseñadores recurren a métodos y técnicas no comunes a la hora de crear nuevas texturas y expresiones. De este modo, se intenta romper con lo establecido por las escuelas de diseño más funcionales o racionalistas y se propone un método que no mantiene unos límites ni una estructura a seguir. Movimientos tales como el Postmodernismo (además de otras tendencias) han sido claves en el desarrollo de esta propuesta, que se acerca a algunas de las tendencias actuales más rupturistas.

A partir de este proyecto personal, se ha intentado ampliar las soluciones visuales con el fin de encontrar nuevos caminos y direcciones y tener un gran repertorio de recursos gráficos para su utilización en portadas de música y al igual que en el resto de soportes del diseño gráfico. Aplicando los conocimientos adquiridos en el grado sobre los fundamentos del diseño junto con esta corriente experimental se ha abordado la creación de un lanzamiento musical con diferentes elementos intentando mantener una línea visual actual, coherente y homogénea entre ellos, eligiendo para ello un artista determinado que se amolde a la est tica surgida durante el proyecto. También se ha diseñado un libro recopilatorio con los grafismos y elementos más interesantes obtenidos a través del proceso.

# 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Este trabajo se podría dividir en dos grandes objetivos:

- Crear un gran abanico de posibilidades y recursos gráficos mediante un proceso de experimentación creando así numerosas portadas de música, que contribuirían a la construcción de un lenguaje visual más definido y propio, y a una ampliación de conocimientos en mi formación como diseñador.

- Diseñar una línea est tica moderna y funcional basada en los resultados obtenidos para su aplicación en los elementos que componen un lanzamiento musical poniendo en práctica profesionalmente las competencias adquiridos en el grado.

Con respecto al primer objetivo, se ha tenido que adoptar una visión dife-

rente del diseñador convencional que intenta realizar sus diseños funcionales y coherentes de acuerdo con los principios del diseño. Estos principios han estado presentes en la etapa de finalización de cada portada pero el proceso se ha matenido dirigido por decisiones casi espontáneas. En este caso y con el objetivo de producir nuevas est ticas se ha adquirido un comportamiento curioso con respecto a las herramientas presentes en el proyecto, considerando cada una de ellas como un medio para conseguir soluciones nuevas e interesantes, teniendo en cuenta también los elementos que servirán de base para empezar esa experimentación, tales como fotografías, formas 3D, líneas, texturas, tipografía, etc. En el proceso se intentan eliminar las limitaciones subjetivas que acechan a cada artista a la hora de afrontar un nuevo proyecto, guiándonos más por el instinto y el azar. Por tanto, no es tan importante los resultados finales como el proceso experimental que hemos llevado a cabo para llegar a estos. Es importante que se pueda ver un progreso en cuanto a la utilización de los recursos conforme aumente el número de sesiones.

En lo referente al segundo objetivo, se ha mostrado una visión más enfocada a la creación de un producto funcional y acorde con las últimas tendencias en diseño. Por tanto, se ha recurrido a la teoría de los principios del diseño y las reglas básicas que proporcionan una estabilidad visual en el producto. Se ha elegido un artista que tanto por su estilo como por su trayectoria visual en cuando a álbumes tenga una coherencia con el proyecto en cuestión. Se ha trabajado con los resultados más interesantes que han surgido a través de las anteriores prácticas. Lo interesante de esta propuesta reside en la cohabitación de un proceso casi caótico para encontrar nuevos caminos e ideas, y otro más regido por las leyes y las reglas con los resultados de lo anterior. Entonces se crea un equilibrio basado en una metodología en la que predomina tanto la no limitación en cuanto a las herramientas, elementos usados y procesos como la aplicación de los principios del diseño como garantía de funcionalidad y legibilidad.

Con la finalidad de estructurar y completar el esqueleto de este trabajo se han planteado metas más específicas como:

- Explicar el término "experimentación" como concepto general y como práctica artística enfocada a este proyecto.
- Hacer una investigación sobre algunos movimientos y tendencias artísticas que planteen o tengan como base la experimentación como proceso metodológico.
- Analizar y estudiar el trabajo de posibles referentes así como sus procedimientos a la hora de crear.
- Concretar los programas digitales que se utilizarán durante el proyecto.
- Determinar qué elementos gráficos son con los que vamos a trabajar y experimentar.
- Realizar un análisis de los procesos utilizados extrayendo conclusiones

que nos permitan adquirir nuevos conocimientos.

- Recopilar los resultados obtenidos. Así, concebir un libro de fotodise o donde se reúna el proceso experimental llevado a cabo para su posterior impresión.

- Determinar qué resultados son los más interesantes para su utilización en el proyecto musical.

- Elegir a un artista consagrado dependiendo de su estilo de música y de sus últimos álbumes para el diseño de su futuro lanzamiento.

- Crear el lanzamiento con todos los elementos que lo componen siguiendo una línea visual homogénea pasando por CD, casete, Vinilo y elementos de promoción comercial (*merchandising*).

El objetivo primordial de este proyecto es aumentar las capacidades de mi persona como diseñador gráfico, pudiendo así poseer un gran abanico de recursos visuales para afrontar cualquier tipo de proyecto profesional. También acercarme al mundo de la industria musical ya que lo considero uno de los campos de trabajo más interesantes por la posibilidad de trabajar con artistas de todos los estilos y lugares, y por la libertad creativa que te proporciona en comparación con otros posibles caminos del diseño gráfico.

Todos estos pasos han contribuido a establecer una guía metodológica adecuada para conseguir los principales objetivos del trabajo. También, se ha recurrido a diferentes fuentes relacionadas con el tema a tratar que han ayudado a ampliar los conocimientos del tema de estudio y como consecuencia, proporcionar un trabajo sólido y completo.

## 3. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

### 3.1. APROXIMACIÓN A LA EXPERIMENTACIÓN EN LA HISTORIA DEL ARTE

La experimentación es un término que se puede atribuir a muchos campos de trabajo, puesto que su comportamiento está presente en muchas metodologías. En la historia del arte contemporáneo ha tenido sus influencias tanto en movimientos como en artistas para el desarrollo de nuevos procesos. Aunque en definitiva, su aplicación y finalidad nacen desde el mundo de la ciencia.

Ida Rodríguez Prampolini explica en su capítulo "La experimentación en el arte contemporáneo" que:

"Por experimentación se entiende la indagación fundada a partir de la provocación voluntaria de ciertos fenómenos para confirmar alguna hipótesis. La experimentación es la observación dirigida que completa la observa-

ción espontánea”.<sup>1</sup>

Es en la época del Renacimiento donde el hombre tiene un interés común de conocer todo lo que le rodea y utiliza en sus proyectos los métodos de verificación.

Este término ha ido desarrollándose en movimientos como es la filosofía experimental del S. XVII, que se convierte en un método de verificación donde se intenta combinar la indagación filosófica tradicional con la investigación empírica sistemática. La experimentación tenía como objetivo, en el comienzo de la era industrial y el orden burgués, el desarrollo destinado a la utilidad y por tanto al crecimiento del bienestar del hombre, objetivo que fue transformándose con la aparición de los sistemas capitalistas. En relación al panorama artístico, aparte de los diferentes movimientos sociales y políticos, la experimentación toma un papel importantísimo en el desarrollo de nuevas tendencias y corrientes, como son las vanguardias del S. XX hasta nuestros días. El impresionismo fue el movimiento que rompió con las leyes de la Academia y que propone una visión individualista a través del artista donde la naturaleza y las leyes de la física son una percepción subjetiva del propio pintor. El neo-impresionismo o denominado comúnmente como puntillismo propuso mediante el proceso experimental la elevación de las leyes físicas, y se intenta anteponer al método empírico y personal del movimiento impresionista.

Como dice Prampolini en el expresionismo el arte se centra en el interior del artista. La búsqueda por plasmar de manera abstracta las emociones del creador hace que el proceso experimental sea clave para la realización de este tipo de obras y que con ello juegue con innovadoras formas de pintar como es el *action painting*, que consiste en lanzar la materia pictórica al soporte de una manera gestual y realizando movimientos dinámicos y enérgicos sin un esquema fijo potenciando así la expresividad de la obra.

Ida Prampolini también nos recuerda que la experimentación como principio que dio como resultado las vanguardias contiene en su significado una gran contradicción. El proceso experimental nunca presupone resultados acabados, y en el sistema artístico actual se presentan como obras acabadas que se encuentran en un museo, enmarcadas y con un precio listo para vender.

En el constructivismo soviético se echa a un lado la figura del artista para elevar la figura del experimentador que tiene como objetivo final contribuir en la formación del nuevo mundo del hombre socialista. El gran “experimento ruso” tuvo su influencia en países como Alemania donde tuvo repercusión en la escuela y movimiento Bauhaus. En dicha escuela, el proceso experimen-

---

<sup>1</sup> RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida. (2016) *La experimentación en el arte contemporáneo*, p. 538. Instituto de Investigaciones Estéticas. [CONSULTA: 12-01-2019]. Recuperado de: <<http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/1147>>

tal estaba considerado un medio para servir al diseño de la industria, y como una herramienta capaz de revivir al mismo.

La actitud comprometida con la sociedad por parte de los constructivistas rusos y la Bauhaus poco a poco se va transformando en un compromiso con el sistema capitalista y de consumo con el diseño industrial mediante el cual se distorsiona la definición propia de experimentalismo que está puesta al servicio de las corrientes sociales y del mercado para propiciar el consumo. Los dadaístas proponen una nueva finalidad para la experimentación que consiste en "lo irracional". Los *happenings*, la poesía fonética (posteriormente denominada poesía concreta), las rupturas son todo acciones que tenían como propósito la destrucción del mundo del arte pero que dio lugar a nuevas posibilidades artísticas.

Con estas nuevas ideas donde predomina la inexistencia de raciocinio, de límites para acabar con todo lo que se ha establecido hasta ese momento que irán apareciendo una y otra vez en muchas tendencias, surge lo que se denomina como diseño experimental, que tiene su máximo exponente en la época de los 80, cuando el movimiento modernista estaba llegando a su fin y comienza el posmodernismo. Dado que no se tiene una definición concreta, nos conviene saber cómo surgió y cuáles son algunos de los movimientos y artistas que perpetuaron la experimentación como proceso para su trabajo.

### 3.2. LA EXPERIMENTACIÓN SEGÚN EL DISEÑO POSMODERNO

En esta tendencia los diseñadores recurren a métodos de creación poco utilizados ya que son procesos donde la experimentación es la protagonista, entendiéndola como la intervención de nuevos recursos como son la computadora y escáneres, donde está presente el azar, el gestualismo y lo aleatorio, y por supuesto se va más allá de los límites y los fundamentos del diseño gráfico hasta ese momento. Por eso se considera una tendencia totalmente subjetiva.

Si hablamos de diseño experimental, tenemos que hablar del movimiento posmoderno, dado que es uno de los movimientos donde la experimentación es clave para su desarrollo. En los comienzos del posmodernismo se buscaba un estilo que se pudiera definir y etiquetar como posmoderno. En los años 70 varios críticos ya utilizaron el término "posmoderno" en el libro *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* de Charles Jencks donde se ayudó a establecer la idea. En esta publicación se define el término de posmoderno como: "híbrido, posee un código doble y se basa en dualidades fundamentales"<sup>2</sup>. Se puede interpretar como un eclecticismo de realidades que forman una nueva realidad. Mediante esta definición la arquitectura posmoderna intent  llegar

---

<sup>2</sup> Charles Jencks citado por POYNOR, RICK. (2003) En: *No más normas. Diseño gráfico y posmoderno*, p. 19. México: Gustavo Gili.

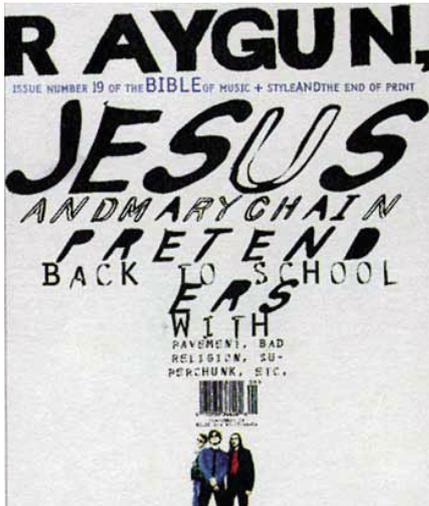


Fig. 1. Portada de *RayGun*. David Carson

a las altas clases como al resto de la sociedad.

Como muchas tendencias anteriores, el posmodernismo se contrapone a las leyes establecidas propuestas por corrientes anteriores, en este caso al movimiento moderno.

“La principal diferencia del posmodernismo es su pérdida de confianza en los ideales progresistas que defendía el movimiento moderno, que creía en el progreso humano a través de la razón y la ciencia”<sup>3</sup>.

Lo que nos cuenta Rick Poynor en *No más normas. Diseño gráfico y pos-moderno* es que los objetivos posmodernistas también son distintos a los del movimiento moderno, pues ahora la aceptación del mundo tal y cómo es la base principal del movimiento. Mientras que el modernismo criticaba algunos aspectos de la sociedad como la cultura de masas, el postmodernismo intentaría crear relaciones de complicidad mediante el individuo y su entorno. Así se evitarían las limitaciones para poder crear nuevas posibilidades híbridas que permitieran la evolución del diseño.

Los artistas posmodernos no contemplan en el arte/diseño leyes universales, estructuras totalitarias o términos absolutos. Y pese a esto, habían diseñadores y críticos que no estaban de acuerdo con este principio. John Lewis en su libro *Principios básicos de la tipografía* dice:

“Antes de quebrantar las normas uno ha de saber cuáles son. Después de conocer los procedimientos adecuados se pueden analizar críticamente para ver si, desobedi ndolos deliberadamente, se añade algo al método de comunicación”<sup>4</sup>.

David Carson, uno de los diseñadores más destacados de los años 90 del cual hablaremos más adelante, adoptó un comportamiento alejado de esta cita.  l admitía que fue su ignorancia en cuanto a los principios del diseño lo que le permitía realizar sus diseños y lo que eliminaba limitaciones en el proceso y en la ideación. Durante un tiempo se consideró la idea de la absoluta irrelevancia de las normas, puesto que para muchos diseñadores era muy atrayente y fue el detonador de increíbles resultados gráficos. Pero pronto sería evidente que la intuición no sería lo único con lo que un diseñador gráfico debería trabajar pues muchos de estos trabajos estaban dirigidos por el caos y un componente ilógico. A pesar de ello, esta nueva reivindicación ofrecía un novedoso enfoque en el diseño. En algunos ejemplos de portadas de libros que hablan sobre el movimiento posmoderno podemos observar que existe una prevalencia de lo confuso y de lo abstracto como en el libro *Beginning Posmodernism* de Tim Woods en el que se muestran destellos, lu-

<sup>3</sup> POYNOR, RICK. *Ibid*, p. 11.

<sup>4</sup> John Lewis citado por POYNOR, RICK. *Ibid*, p. 12.

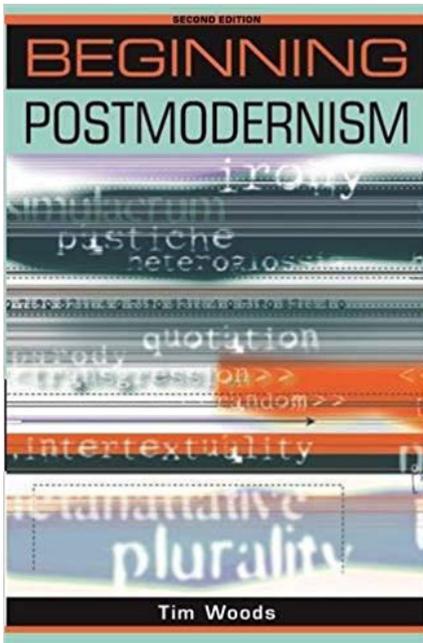


Fig 2. *Beginning Posmodernism*. Tim Woods



Fig. 3. *Typografische Monatsblätter*. (Diferentes números). Wolfgang Weingart.



Fig. 4. *Typografische Monatsblätter*. (Diferentes números). Wolfgang Weingart.

ces, movimientos de velocidad y palabras fundidas con el entorno.

En este panorama, se entendía que el diseño gráfico no podía ser diseño gráfico sin unas normas establecidas y un claro ejemplo de ello sería la tipografía. El libro *About Face: Reviving the Rules of Typography* dice que “las reglas pueden transgredirse pero nunca ignorarse”<sup>5</sup> y que muestra a través de diferentes prácticas relacionadas con la tipografía. Y con todas vertientes de pensamiento que muchos diseñadores apoyaban y muchos otros rechazaban el diseño gráfico se ha convertido en una herramienta más abierta, con más posibilidades y con nuevos enfoques.

En el ámbito del diseño gráfico una de las figuras que supuso un papel importante en el desarrollo de esta nueva tendencia fue Wolfgang Weingart quién coercido por las limitaciones de las reglas del diseño quiso ampliar al máximo las posibilidades gráficas. Su trabajo se focalizó en la tipografía, considerando la tipografía suiza como un detonador de limitaciones convencionales. Comenzó a realizar experimentos donde se producían diferentes relaciones entre los elementos básicos de la propia tipografía como el color tipográfico, el cuerpo y la legibilidad. Además, también añadía elementos como perfiles irregulares, tramas, texturas, lo que creaba un juego experimental que aludía a un caos controlado. Un ejemplo de ello fue en la revista *Typografische Monatsblätter* donde plasmó sus innovadoras ideas a través de 14 portadas.

Su trabajo contenían complejas composiciones con diferentes elementos gráficos como son la tipografía, tramas y fragmentos de fotografía. Además, Weingart dejaba bordes rotos e irregulares, texturas confusas creando así una geometría que recuerda al cubismo. Su aplicación de elementos gráficos y tipográficos proporciona una riqueza visual y un impacto casi cinematográfico. Weingart en sus trabajos limita el número de tipografías a un máximo de 4 tipos de letras y el progreso de la tecnología le condujo a experimentar con nuevos procesos en cuanto al uso de contenido fotográfico, la posición de la cámara y el uso de diferentes perspectivas con la tipografía.

A pesar de que muchos de estos diseñadores no se identificaban como artistas posmodernos dado la imprecisión del término, sus trabajos mostraban las características típicas de esta tendencia. Un lenguaje visual ecléctico que presenta influencias de diferentes corrientes como el surrealismo, el arte decó y las tramas como elemento ornamental (entre otras) son algunas de estas características como se puede ver *No más normas. Diseño gráfico posmoderno* en la portada *CalArts Viewbook* (Fig. 5) de April Greiman o en *Wet* (Fig. 6), portada realizada por Greiman y Jayme Odgers. En esta última pieza, el collage es el principal protagonista creando un espacio ilusorio donde abundan los ángulos, formas geométricas con degradados, patrones y colores planos y los elementos simbolistas y pop, como es el cantante Ricky Nelson que es el componente central de la composición.

<sup>5</sup> David Jury citado por POYNOR, RICK. *Ibid*, p 16.



Fig. 5. CalArts Viewbook. April Greiman



Fig. 6. Wet Magazine. April Greiman y Jayme Odgers



Fig. 7. Diferentes números de la revista Fetish. David Sterling y Jane Kosstrin

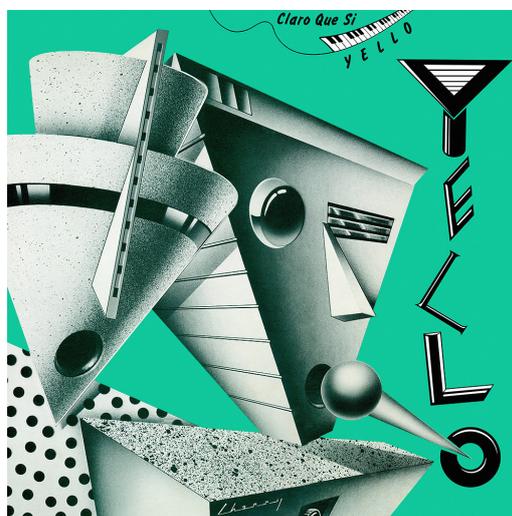


Fig. 8. Claro que si de Yello. Jim Cherry

Muchos de los diseñadores ya establecidos se mostraban reacios a estas prácticas llevadas a cabo por Weingart y April Greiman, y argumentaban que la nueva tendencia con sus elementos gráficos era contradictoria a una función básica del diseño que era la transmisión clara del mensaje, como explica Poyner. Pero los cambios ya se estaban produciendo y no sólo se mostraban en el diseño gráfico, también en la arquitectura con artistas como Venturi que proclama la existencia de elementos híbridos, distorsionados, confusos y por una dualidad, y propone que la arquitectura se pueda leer de distintos modos a la vez. Una vez comparamos los cambios que se han propuesto en la arquitectura, la transformación y los resultados en el diseño gráfico no suponen una gran innovación visual, por tanto, a finales de los 80, principios de los 90, los artistas quieren llegar más lejos en sus trabajos, como en la revista *Fetish* (Fig. 7.) publicada en 1980 diseñada por David Sterling y Jane Kosstrin. Caracterizada por ser una propuesta totalmente posmoderna, con tipografía sustentada por filetes irregulares, con bordes cortados de papel, fotografías, con elementos simbólicos que hacían referencia a la música electrónica.

Esta clara relación de la arquitectura posmoderna con el diseño gráfico ha influenciado a los diseñadores y artistas gráficos del momento. La portada del grupo dada ista de música electrónica Yello (Fig. 8) se puede ver cómo hay elementos que aluden a la arquitectura posmoderna, a la sociedad de consumo. Uno de los componentes representados posee diferentes elementos propios de una fachada de un edificio como son las ventanas, añadiendo también una rejilla de ventilación que hace el papel del ojo izquierdo. En cuanto a la tipografía empleada se recurre a una mezcla de tipografías pero con elementos comunes como el color, brillos y texturas para crear una homogeneidad.

Otra tendencia que podemos incluir dentro de la posmodernidad es el deconstructivismo, que aunque naciera en el seno de la arquitectura también en los años 80, influiría a diseñadores de todo el mundo.

A pesar de que el deconstructivismo ni siquiera es considerado como un movimiento en sí dado que muy pocos seguidores tenía y casi nadie organizaba exposiciones o redactaba cualquier tipo de manifiesto exponiendo sus razones, con esta tendencia el diseño gráfico sufrió un cuestionamiento de las normas y convicciones que durante tanto tiempo se han mantenido inalterables.



Fig. 9. Doble página de Hyper-Typography. Jeffery Keedy

Como cuenta Poynor el término “deconstrucción” fue introducido por primera vez por el filósofo francés Jacques Derrida en su libro *De la gramatología* en 1967. En él, donde se habla de la tipografía y la escritura como forma absoluta de representación, la deconstrucción se presenta como el cuestionamiento de las estructuras culturales que asumimos como inamovibles. Pero es erróneo decir que la meta del deconstructivismo es destruir estas estructuras. El objetivo principal consistiría en deformarlas, desarmarlas y volver a escribirlas de una nueva forma.

Esta es una de las muchas interpretaciones que se han hecho de la tendencia deconstructivista, por lo que es normal que no se tenga un enfoque más definido del término. Un ejemplo de publicación deconstructivista fue cuando en 1978, Katherine McCoy junto con el director de arquitectura en Cranbrook, Daniel Libeskind realizaron un número de la revista *Visible Language* basado en la teoría literaria del posestructuralismo. Conforme el espectador va avanzando, los elementos que componen el texto se van modificando. El espacio entre las palabras aumenta, las columnas de texto se expande y el interlineado es mayor. El objetivo que se proponía era encontrar una nueva forma de leer el texto como una lectura alternativa donde encontrabas relaciones diferentes entre las palabras.

Estudiantes de la misma academia Cranbrook como Jeffery Keedy y Edward Fella consideraban que el objetivo principal en esos momentos era desafiar el pensamiento rígido, la regularidad y la claridad del diseño. Jeffery Keedy basó sus diseños en principios de irregularidad, incoherencia e irracionalidad. Esto lo aplicó a la tipografía, la cual consideraba que el elemento unificador de la tipografía era el espacio y por tanto lo utilizó de un modo totalmente elástico. La distorsión que aplicaba a sus letras reforzaba esa irregularidad y la variación de cada letra como elementos que no tienen conexión fomentaba esa apariencia incoherente. Para muchos de los diseñadores, el trabajo de Keedy (Fig. 9) es de un aficionado que no ha tenido conocimiento sobre las leyes del diseño, pero en realidad Keedy había sido artista publicitario durante 30 años, por tanto sus deformaciones y distorsiones eran a propósito y eran fruto de la reflexión como diseñador.

Sin embargo, la figura que popularizó el deconstructivismo en el diseño gráfico y que introdujo así a muchos diseñadores al diseño experimental a

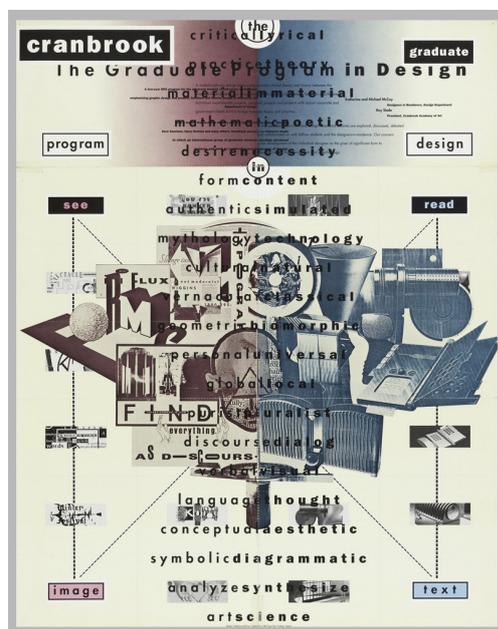
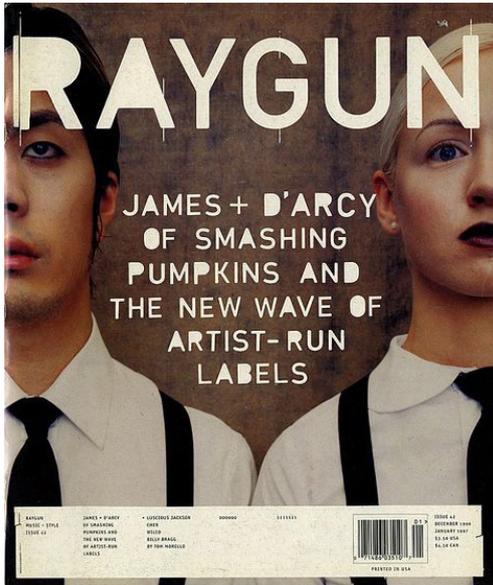


Fig. 10. *Visible Language*. Katherine McCoy

Fig. 11. Portadas de *RayGun*. David CarsonFig. 12. Portadas de *RayGun*. David Carson

principios de los 90 fue David Carson. Su trabajo como director de arte y junto con sus otros diseñadores en *Ray Gun* (Fig. 11, 12) influyó el mundo del diseño, con sus exploraciones tipográficas a menudo abstractas e ilegibles. En un artículo redactado por Leonardo Vitullii comenta:

“Ray Gun dirigida por David Carson fue una revista estadounidense de rock alternativo. Esta revista musical alternativa marcó, decididamente, un antes y un después en la manera de entender el diseño gráfico.”<sup>6</sup>

La revista aunque no trataba temas de diseño gráfico en sus páginas su maquetación era un claro ejemplo del deconstructivismo y de la tendencia posmoderna. Carson describe su metodología de trabajo como “impreciso, intuitivo, un enfoque sin formación formal”<sup>7</sup>. También añade que al principio cuando su interés por el diseño iba aumentando, no conocí ninguna de las normas y que el método de trabajar sin límites impuestos le hacía interesarse aún más. Carson considera que las estructuras tipográficas y retículas son “terriblemente irracionales” como respuesta a la complejidad de la sociedad contemporánea y además de crear una aburrida monotonía al espectador. Sus páginas en esta revista van cambiando y evolucionando conforme el espectador va avanzando buscando la innovación e intentando evitar la rutina. Algunas características que podemos encontrar son:

- Enorme diferencia entre los tamaños de letra que son o muy grandes o muy pequeñas.
- El texto no sigue una línea base, sino que las letras se van desplazando.
- El espacio entre las letras (*tracking*) también va variando llegando a ser excesivo o negativo, lo que produce una dificultad para la legibilidad de las palabras.
- También incluye texto volteado que lleva a la manipulación de la revista para poder leer.

En su proceso creativo considera la intuición como un factor esencial a la hora de diseñar pero no un factor decisivo para crear un buen diseño. Y en contra de lo que afirman muchos diseñadores, Carson no utiliza bocetos previos para sus trabajos, simplemente utiliza referentes musicales y visuales que le transmitan y representa esas emociones con elementos gráficos y tipográficos. Y el resultado de este proceso suelen ser trabajos ilegibles que muchos condenan por su falta de “comunicación” con respecto al espectador, algo con lo que Carson no puede estar de acuerdo. “No confundas la legibili-

6 VITULLI, LEONARDO. (2013) Ray Gun - Tipografía experimental. En: *Cátedra Cosgaya*. Buenos Aires. [CONSULTA: 30-01-2019]. Recuperado de: <http://www.catedracosgaya.com.ar/tipoblog/2013/ray-gun-tipografia-experimental/>

7 David Carson citado por POYNOR, RICK. *Op. cit.*, p. 62

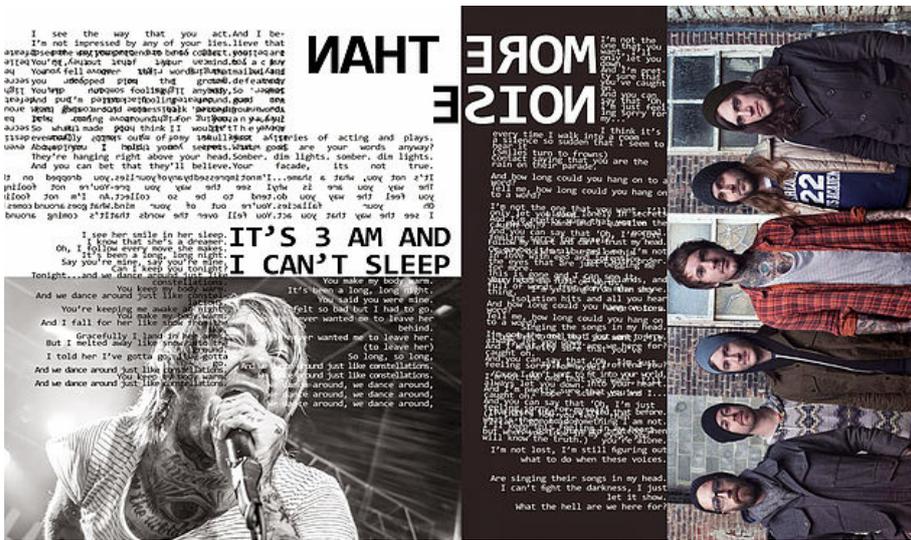


Fig. 13. Doble p3gina de la revista Ray Gun. David Carson



Fig. 14. Don't mistake legibility for communication. David Carson

dad con la comunicaci3n”<sup>8</sup> (Fig. 14) sentencia el dise1ador sealando que un dise1o puede ser ilegible y al mismo tiempo comunicar algo, un sentimiento, una sensaci3n, no tiene por qu3 ser positiva, puede transmitir al espectador.

En muchas de las publicaciones dise1adas por David, es difcil descifrar lo que pone en el texto, el espectador tiene que realizar un esfuerzo para ordenar la informaci3n dada para que el texto cobre sentido. Esto se produce en m3ltiples ocasiones debido a que el recorrido que el espectador suele realizar es de empezar por la izquierda, seguir hacia la derecha e ir bajando y las estructuras que proponen en sus dise1os son completamente diferentes y tienen un ritmo mucho m3s complejo comparado con la tradicional forma occidental para leer (izquierda-derecha, arriba-abajo), que da la sensaci3n de que los elementos del texto est3n inconexos. Esto fuerza al lector a crear nuevos recorridos por los que ampliar el sentido del texto y recoge ideas que de otro modo usando los c3nones de lectura habituales no hubiera podido llegar.

Carson recurre a procesos digitales como anal3gicos y lo que hace es empezar a trabajar con un archivo digital totalmente en blanco, sin gu3as ni restricciones. Comienza colocando los elementos que necesita utilizar y empieza a jugar con ellos, muy abierto a cambiarlos de tama1o, posici3n o cualquier variaci3n que prometa un a1adido de expresividad a su trabajo.

El proceso sigue abierto a la experimentaci3n, donde las copias impresas pueden mostrar algun error o fallo de impresi3n que favorezcan al dise1o, con lo cual retoma las impresiones en el ordenador para seguir trabajando. Como se puede apreciar, Carson sigue experimentando hasta cuando una obra puede parecer acabada, siempre intenta profundizar y sacar m3s ideas forzando sus capacidades creativas hasta considerarlo terminado.

Como se puede observar la herramienta o *software* digital es un elemento clave en el desarrollo de la propuesta de Carson y en el movimiento posmoderno. Con la tecnolog3a los dise1adores descubrieron una nueva forma, totalmente distinta de hacer dise1os. Con el ordenador cualquier pincelada, trazo se puede eliminar al momento, lo que permite tener muchas posibi-

<sup>8</sup> David Carson citado por GAMONAL, ROBERTO. (2008) David Carson contra Arist3teles: An3lisis ret3rico del dise1o gr3fico. En: *Raz3n y palabra*. Atizap3n de Zaragoza Estado de M3xico, n3m 37. [CONSULTA: 06-03-2019] Recuperado de: <http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n37/rgamonal.html>



Fig. 15. Portada de la revista Fuse nº 14. Neville Brody

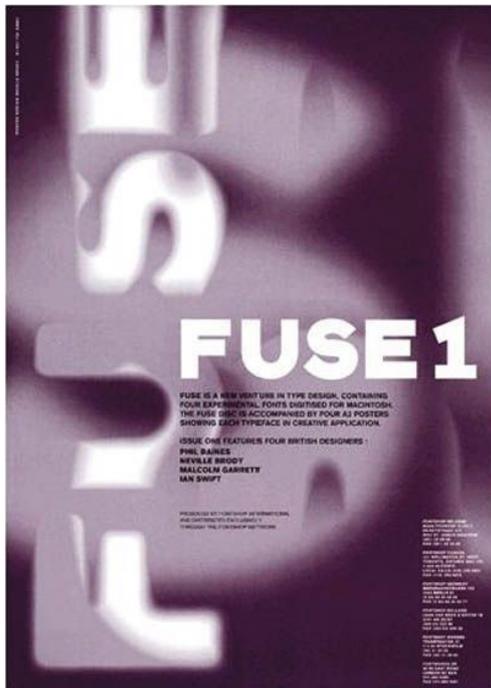


Fig. 16. Portada de la revista Fuse nº 1. Neville Brody

lidades de corrección y no es necesario estar seguro de la elección para la composición. Por eso, se dice que el diseño por ordenador no hay nada definitivamente acabado, sino que si el archivo sigue existiendo tendremos la posibilidad de poder modificarlo de nuevo.

### 3.3 REFERENTES EN EL DISEÑO DE ÁLBUMES DISCOGRÁFICOS

Algunos artistas que han destacado por sus trabajos para bandas / artistas son algunos de los diseñadores que han optado por una vía experimental en su trabajo. Estos referentes han aportado algunas de las portadas más icónicas del panorama musical para artistas como Sex Pistols y Depeche Mode.

#### 3.3.1. Neville Brody

Neville Brody es conocido por ser un diseñador experimental e innovador por sus contribuciones tipográficas como la Typeface Six, una nueva tipografía que acogía en sus formas las influencias del punk y la *new wave*. Pero sus primeros trabajos consistieron en cubiertas de discos para grupos como Depeche Mode y Cabaret Voltaire. En estas portadas podemos ver como Brody utiliza imágenes deformadas, con diferentes tratamientos que aportan una nueva visión a la escena, casi muchas veces llegando a lo abstracto. Las composiciones de sus trabajos carecían de una retícula base y a pesar de que muchos de sus trabajos son analógicos con la introducción de la computadora como una herramienta más reformuló el modo en el que se pueden usar las tipografías, cambiando y deformándolas para crear nuevas formas.

En los años 90, Brody editaba Fuse (Fig. 15, 16), una revista de tipografía experimental donde creó algunas de las tipografías más rompedoras del momento y donde se tomaban riesgos y se producían ideas cada vez más innovadoras. Sobre esta publicación reflexionó sobre el papel de la computadora en el proyecto:

“El propósito esencial de Fuse es tratar de desmitificar la tecnología digital. La gente está utilizando los ordenadores de una forma rígida pseudo-religiosa, y nosotros estamos intentando decir que la tecnología es un instrumento de la comunicación. El teclado mismo es como la paleta del pintor o como un instrumento musical, y creemos que en el futuro los ordenadores serán tratados más allá que como medio artístico, como una forma de retornar hacia la expresión y la emoción. Estamos intentando usar el ordenador para romper prejuicios sobre lo que la tipografía debería ser.”<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Neville Brody citado por GRÀFFICA. (2012) Neville Brody. En *Gràffica*. Valencia. [CONSULTA: 30-03-2019]. Recuperado de: <https://graffica.info/neville-brody/>



Fig. 17. *Micro-phonies* de Cabaret Voltaire. Neville Brody



Fig. 18. *Red Mecca* de Cabaret Voltaire. Neville Brody

Este comportamiento venía precedido por muchos años de trabajo en portadas y revistas. En su portada para el  lbum *Micro-phonies* de Cabaret Voltaire (Fig. 17) diseñada en 1984 se puede ver como el uso de la tipografía no es el más usual en cuanto a composición. Vemos el nombre del grupo en la esquina superior derecha con una tipografía diseñada por el propio Neville con ángulos pronunciados y sin serifa, que recuerda a un estilo gótico. A su vez el nombre de *Micro-phonies* está ubicado de manera central en la parte inferior de la mitad de la portada, con una tipografía totalmente diferente a la anterior, con un grosor mucho mayor, un  *Kerning* (espacio entre las letras) de mayor envergadura y de color blanco (en contraste con el color negro del Cabaret Voltaire).

La base de la portada es una imagen con diferentes efectos aplicados. Se pueden apreciar la textura del grano y como las luces desaparecen fundiéndose con el fondo azul, mostrándose en la imagen únicamente los tonos medios y oscuros. Se aprecia un deseo por producir desajustes en las fotografías y crear una sensación desconcertante en el espectador.

También se encuentran presentes diferentes símbolos y formas repartidas por el espacio de manera geométrica variando los colores de las mismas entre blanco y rojo. Una mancha circular queda posicionada en el centro de la composición de forma vertical irrumpiendo por detrás del título del álbum y dejando ver qué hay detrás de la misma mediante el uso de una baja opacidad, produciéndose así una apariencia más abstracta y permite crear un juego de colores entre la franja de menor opacidad, con el rojo saturado de las cruces alrededor, el azul del fondo y el blanco y negro del texto y la fotografía.

En el  lbum *Red Mecca* del mismo artista, Brody centra la atención mucho más en la fotografía. Con cajas de texto en la esquina superior izquierda con Cabaret Voltaire en negro sobre dos cuadrados rojos y *Red Mecca* en morado sobre un cuadrado blanco, el diseñador nos muestra una imagen que podríamos considerar abstracta pero que probablemente haya surgido a través de una serie de procesos de deformación, cambios de saturación y luminosidad sobre una fotografía bien definida. La forma en la que est n configurados los destellos de luces de diferentes colores producen un movimiento vertical que sugiere agitación o velocidad. Dada la fuerza que proporciona la imagen principal, no hace falta recurrir a otros elementos para que el diseño funcione.

### 3.3.2. Jamie Reid

Jamie Reid es un artista y anarquista inglés con conexiones a la “Internacional Situacionista”, una organización de artistas y pensadores que tenían como objetivo acabar con la sociedad de clases y destruir el sistema ideológico contemporáneo dominado por el capitalismo. Su educación en la Croydon school of Art fue influenciado por este movimiento y Reid empezó a diseñar panfletos con mensajes anarquistas y comentarios políticos para el periódico

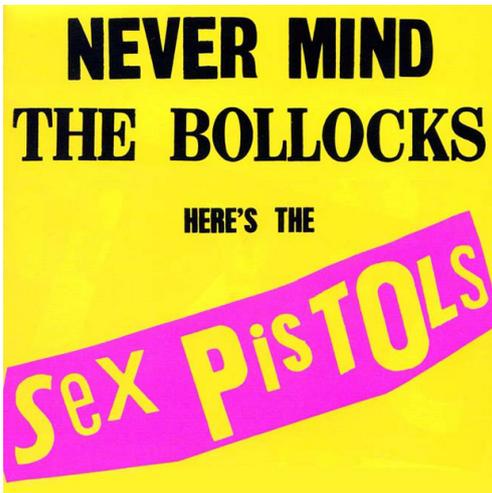


Fig. 19. *Never Mind The Bollocks* de Sex Pistols. Jamie Reid

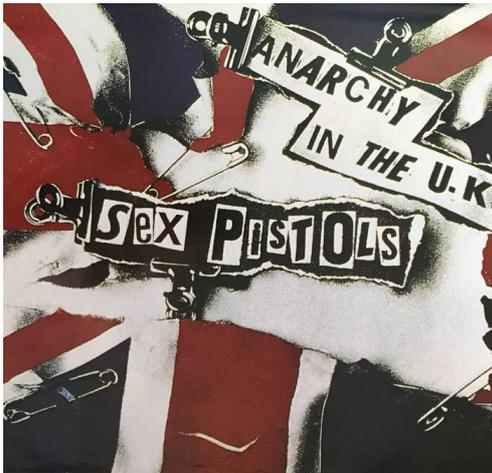


Fig. 20. *Anarchy in the U.K.* de Sex Pistols. Jamie Reid



Fig. 21. *God Save The Queen* de Sex Pistols. Jamie Reid

(The Suburban) el cual se convertiría en el centro creativo del movimiento situacionista en Inglaterra. El estilo de este diseñador está influenciado también por movimientos como el constructivismo ruso, el futurismo y el da ismo. Se caracteriza por el uso de colores planos y brillantes, el empleo de fotografías recortadas junto con letras de periódicos y líneas geométricas. La falta de organización en sus trabajos y la est tica grunge definió la imagen del punk rock particularmente en el Reino Unido, cuyo fundamento se basaba en la inconformidad, la rebelión y romper con lo establecido. Algunos de los proyectos que Reid llevó a cabo se convirtieron en algunas de las portadas más icónicas del mundo de la música como las portadas del disco de los Sex Pistols "Never Mind The Bollocks" y de los sencillos "Anarchy in the UK", "God Save The Queen".

En esta última portada, Reid utiliza a la reina de Inglaterra como elemento principal. Se aprecia como las letras recortadas donde aparece el nombre de la banda y del álbum tapan los ojos y la boca de la reina, mezclando diferentes tipografías, combinando mayúsculas y minúsculas y creando un juego de colores en blanco y negro. Reid hace referencia a que una figura como la reina ni siquiera puede ver lo que está sucediendo con la sociedad del momento. Incluso la imagen se encuentra en tonos azules lo cual es una simbología de la abolic n de la monarquía por el bien del país. A pesar de que esta portada no mantiene unos procesos experimentales tan radicales como los de otros artistas, la oposición a la idea de tradición que propone es un potente mensaje para romper esquemas y sobrepasar los límites de lo que está aceptado y establecido y por eso está incluido en el movimiento posmoderno.

### 3.3.3. Reid Miles

Nació en 1927 en Chicago y estudi  en Chouinard Art Institute tras unirse a la Marina y licenciarse. En los años 50 se mudó a Nueva York, por entonces considerado el núcleo central del diseño y la publicidad. Hasta ese momento la imagen y la ilustración habían tenido un papel muy importante en la venta de productos incluyendo las portadas de discos. La tipografía era un elemento común en las composiciones, pero tenía una función complementaria a la ilustración, además de un papel comunicativo. Miles fue contratado por Francis Wolff, co-propietario del sello Blue Note, y a pesar del auge de la fotografía en los años 50 a partir de las mejores técnicas de las imprentas y la demanda por parte de las empresas el diseñador trabaj  la tipografía como principal componente de sus portadas y la expuso a un nivel experimental que proporcionó una ampliación de las posibilidades gráficas. Aún así, Miles siempre tuvo presentes en sus diseños las fotografías de Wolff, en qu n confiaba por su pasión y su conocimiento por el jazz.

Su uso de la fotografía está condicionada por diferentes aspectos como el tamaño, el uso del color, el concepto del álbum y los efectos que aplica en ella. Los tamaños que Miles aplicaba a las fotografías variaban según la porta-

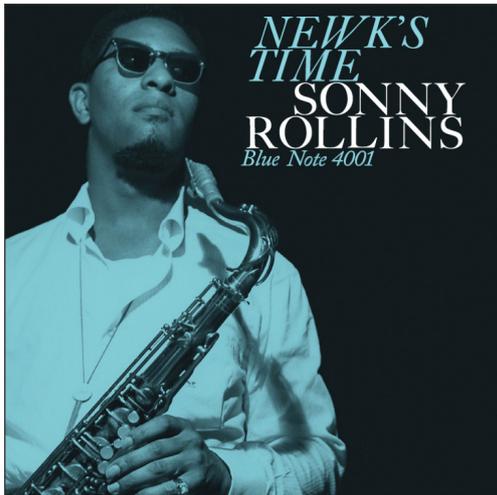


Fig. 22. *Newk's Time* de Sonny Rollins. Reid Miles



Fig. 23. *At the "Golden Circle" Stockholm* de The Ornette Coleman Trio. Reid Miles

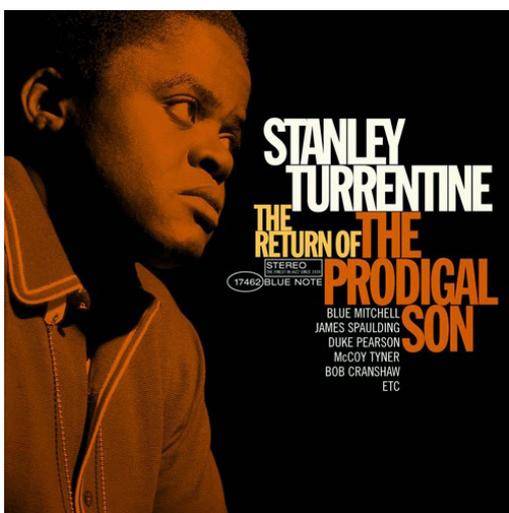


Fig. 24. *The return of the prodigal son* de Stanley Turrentine. Reid Miles

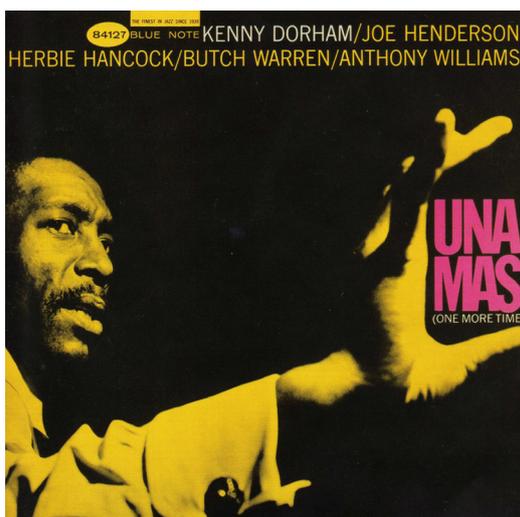


Fig. 25. *Una más (One More Time)* de Kenny Dorham. Reid Miles

da pero podemos determinar que casi siempre aumentaba las imágenes para que se ajustasen a los bordes de la carátula o las reducía para jugar con los otros elementos de la composición.

En el uso del color, Miles se decant  generalmente por el bitono. Y los autores del artículo *Reid Miles: Creador de un estilo para Blue Note* lo explican:

“Miles combin  fotografías en blanco y negro con bitonos. En raras ocasiones utilizó fotografías a todo color, y cuando lo hizo fue ya en su última etapa. La mayoría del trabajo recae en fotografía en blanco y negro (por ejemplo, *At the "Golden Circle" Stockholm* (fig. 23 de The Ornette Coleman Trio en 1965) o bitonos, donde lo que hacía era imprimir dos planchas en color, creando profundidad e impacto y reduciendo costes de impresión, por ejemplo en *Newk's Time* de Sonny Rollins (1958).”<sup>10</sup>

El inteligente uso que Miles hacía de los colores llevaba a un ambiente experimental, donde la combinación de colores potentes entre tipografía e imagen creaba poderosos contrastes. También añadir que muchas de los diseños con una imagen a sangre con colores bitono tiende a tener un fondo negro o un color oscuro como podemos ver en *The return of the prodigal son* de Stanley Turrentine (Fig. 24) y en *Una más (One more time)* de Kenny Dorham (Fig. 25).

De un modo más experimental, Reid Miles retocaba las fotografías que Wolff realizaba, lo cual permitía una nueva visión (aunque a veces Wolff no lo aprobase). Miles jugaba con los contrastes entre las luces y las sombras de las fotos al igual que con los colores, ya que como hemos dicho trabajaba con bitonos y buscaba colores irreales, como si mediante un acetato de color pudieras ver al artista.

Otro de los recursos que el diseñador utilizaba en algunos de sus trabajos es el uso del desenfoque. Un ejemplo de esto se puede observa en *Night Dreamer* de Wayne Shorter (fig. 26). En esta portada hay una variedad de

10 LÓPEZ MEDEL, ISMAEL; GUTIÉRREZ DE CABIEDES, LUIS; ALONSO MOSQUERA, HENAR. (2018) Reid Miles: Creador de un estilo para Blue Note. [Acta de diseño n  5]. Buenos Aires: Universidad de Palermo. [CONSULTA: 11-04-2019]. Recuperado de: [https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_libro=1&id\\_articulo=5659](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=1&id_articulo=5659)

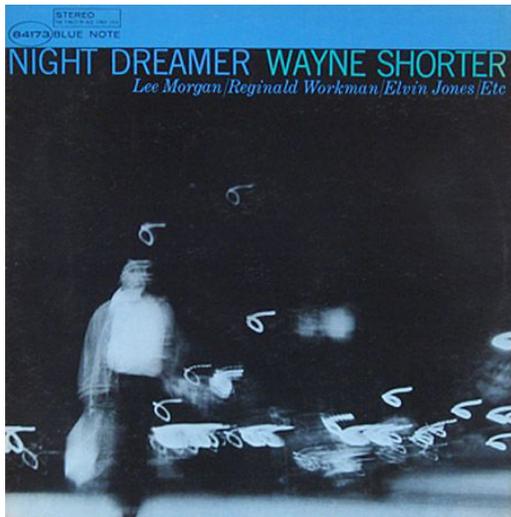


Fig. 26. *Night Dreamer* de Wayne Shorter. Reid Miles



Fig. 27. *In n' Out* de Joe Henderson. Reid Miles



Fig. 28. *Lee Morgan Indeed!* de Lee Morgan. Reid Miles

puntos de atención que se encuentran desenfocados en diferentes niveles y que resaltan el movimiento de los elementos que en ella se encuentran. Aparecen diferentes luces que crean un movimiento, seguramente surgido por la agitación de la cámara a la hora de realizar la captura. Esto lo aprovech  Miles para crear estos efectos de desenfoco y movimiento.

En cuanto a la tipografía, Miles encontr  un elemento que sería considerado como una complementación para la imagen por los padres de la tipografía como otra posibilidad más con la que experimentar y expandir el poder creativo. Según Storm Thorgerson:

“A Reid le encantaba jugar con los tipos. Sentía que era una parte tan importante del diseño como las propias imágenes. [...] Ver a el tipo totalmente integrado en la imagen completa en lugar de un elemento al que se le dedicaba poco tiempo”<sup>11</sup>

Su dedicación por querer reflejar lo que la música transmitía dependiendo del artista quedó plasmado en sus composiciones tipográficas, las cuales poseían paralelismos con los matices del propio  lbum. *In N' Out* (dentro y fuera) de Joe Henderson (Fig. 27) es una de las portadas más icónicas y que tiene referencias al propio título en las letras, cuyos extremos tienen forma de flecha mostrando diferentes direcciones y creando relaciones entre cada elemento tipográfico.

Las principales características que encontramos en el modo de aplicar la tipografía son contraste de tamaños entre el nombre del artista y el resto de textos. El bloque tipográfico del nombre del artista suele estar en una escala mucho mayor y en diferente color para captar mayor atención. También la variedad de estilos de tipos que añadía ampliaron las posibilidades gráficas. Utilizaba tipos de palo seco (Helvetica), tipografías romanas e incluso tipografías caligráficas, algo que no era muy común en aquellos años (como en *Lee Morgan Indeed!* de Lee Morgan (Fig. 28)).

En un tiempo en donde la fotografía estaba en auge, Reid Miles aportó creativas composiciones arriesgando y estirando a niveles radicales los elementos visuales como la tipografía y consiguió ser considerado uno de los

<sup>11</sup> Storm Thorgerson citado por LÓPEZ MEDEL, ISMAEL; GUTIÉRREZ DE CABIEDES, LUIS; ALONSO MOSQUERA, HENAR. *Ibid.*

mejores diseñadores de portadas de álbumes.

“Ya sea cortando las fotografías [...] a proporciones mínimas o encontrando un tipo de letra curioso, Reid Miles hizo que la portada sonara como si supiera que estaba ahí para el cliente; un diseño abstracto con guiños a las innovaciones, pasos gigantes para notas gigantes, las implicaciones simbólicas de tipos de letra y tonos”<sup>12</sup>

Reid Miles fue uno de los diseñadores que aportó ideas innovadoras al mundo del diseño gráfico y que actualmente han pasado a formar parte de los recursos utilizados habituales en el diseño gráfico.

## 4. PROCESO EXPERIMENTAL

El proceso que hemos llevado a cabo es en un entorno puramente digital a través de la aplicación Photoshop. Dicha herramienta es gran portadora de herramientas que favorecen a la modificación de los elementos base que hemos utilizado. En este caso se trata de la fotografía y la tipografía, elementos básicos en el diseño gráfico. El formato que hemos elegido para trabajar ha sido un formato cuadrado, acorde con el formato de CD/vinilo.

Aunque mediante esta metodología el diseñador es el que decide cuando ha finalizado el proceso, se podría decir que este procedimiento se puede alargar y no tener un fin establecido.

### 4.1. FOTOGRAFÍA

Con la fotografía como elemento principal para experimentar se han conseguido numerosos resultados con los que trabajar y aplicar en diferentes proyectos. Todas las portadas que han surgido trabajando a través de esta metodología mantienen a la fotografía como única fuente de recursos gráficos. Esto quiere decir que todos los aspectos visuales que se pueden observar provienen de la modificación y deformación de una única foto y no por la adición de más elementos (aparte de la tipografía).

El orden que hemos seguido en cada sesión empieza con la selección de una imagen de uso libre que nos parece interesante en cuanto a composición, color y el uso de las luces. Es una cuestión importante dado que dependiendo de la foto que hayamos elegido nos guiará hacia unos procesos u otros.

A continuación se comienza a variar diferentes aspectos de la fotografía en cuestión. La deformación es una de los recursos que más se ha utilizado en proyecto y según su definición consiste en las transformaciones que sufre un cuerpo (fotografía) cuando le aplicas fuerzas externas y que producen

---

<sup>12</sup> Ibid.



Fig. 29. Imagen original 1



Fig. 30. Imagen original 2



cambios en la forma y el tamaño. El modo en el que están aplicadas estas deformaciones es aleatorio y se hacen múltiples pruebas para encontrar una forma atractiva y sugerente. En el ejemplo de arriba (Fig. 29) vemos que la imagen se ha fragmentado mediante recortes bastante gestuales y que producen una sensación de ingravidez. A continuación se han producido deformaciones cambiando las formas de los mismo fragmentos, a la vez deterioramos los bordes.

En la imagen original 2 (Fig. 30.), se ha recortado la figura principal para centrarnos en esa parte que consideramos la más importante. En este caso se han recreado deformaciones a partir de trasladar diferentes partes de la cara y repitiéndolas con diferentes opacidades. En la sección del cabello y del cuello se han aplicado ondas creando un movimiento de zig-zag transformando la forma, efecto que hemos aumentado conforme hemos avanzado en el desarrollo. También se ha producido una deformación de la perspectiva de la misma imagen, hecho que produce una cierta inestabilidad en la figura pero que proporciona dinamismo en la composición.

Teniendo en cuenta que en cada sesión se aplican diferentes modificaciones en múltiples aspectos del diseño como el color (saturación, tono, brillo), la composición y la forma, cada proceso puede proporcionar numerosos análisis y conclusiones. Pero para este proyecto hemos dividido las sesiones dependiendo de la modificación que más destaque visualmente.

Un recurso que ha surgido reiteradamente ha sido la repetición de elementos. En estos dos casos, se ha escogido fragmentos concretos de las imágenes originales y se han ido repitiendo. Al recortar selectivamente una fotografía o una ilustración, el diseñador redibuja sus límites y altera su forma, modificando la escala de sus elementos con relación a la imagen completa. Al concentrarse en un detalle, el recorte selectivo puede cambiar el foco de una fotografía y conferirle un significado y un énfasis nuevos. Este recurso permite al diseñador descubrir nuevas imágenes dentro de la original.

En la imagen original 3 (Fig. 31) se ha recortado el fragmento de un modo más brusco en forma de cuadrado, pudiéndose visualizar la forma. Mediante



Fig. 31. Imagen original 3



Resultado final de Imagen original 4

Fig. 32. Imagen original 4



Fig. 33. Imagen original 5

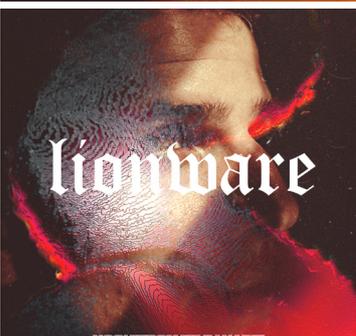
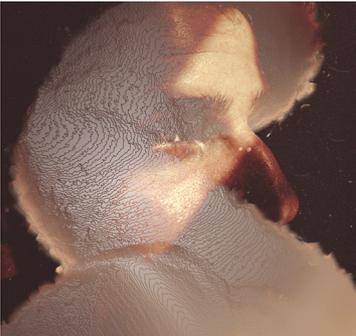


Fig. 34. Resultado final imagen 5

el desplazamiento de los fragmentos repetidos se consigue un ritmo, que consiste en la repetición de un patrón regular y marcado y que proporciona movimiento.

En la imagen original 4 (Fig. 32) sin embargo, se trata de diferente forma. El ritmo se produce no a través de un patrón regular, sino a través de la variación. Hay una repetición de la cara de la figura principal pero a diferencia de la fotografía anterior no hay una forma regular del recorte del fragmento. Son formas que se funden con la propia imagen y que interactúan entre ellas. Además, entran en juego otros factores como es la modificación de la escala de las distintas partes, ampliando unas, disminuyendo otras, creando un contraste de tamaños y generando tensión y profundidad entre los elementos de la composición. Otro factor que interviene es la superposición de capas y utilización de diferentes opacidades (transparencias) entre las mismas, pudiendo visualizar las capas inferiores a través de las superiores. Como explican Ellen Lupton y Jennifer Cole Phillips en su libro *Diseño Gráfico. Nuevos fundamentos*:

*“Como valor social, la transparencia evoca claridad y franqueza. [...] Sin embargo, en diseño, la transparencia se emplea a menudo no con el propósito de claridad, sino con el de crear una densa iconografía de capas contruida con velos de color y textura”<sup>13</sup>*

En este ejemplo, el uso de transparencias no nos conduce a una identificación clara de lo que estamos observando, sino un conjunto de formas que se entremezclan, crean complejas construcciones y que impiden al espectador determinar qué está en frente y qué al fondo, qué está cerca y qué está lejos.

El tratamiento de la transparencia también ha estado presente en el uso de texturas. La texturas visibles en la imagen original 5 (Fig. 33) han sido extraídas de un fragmento de la propia imagen y desplazado de forma que deje un rastro contundente de “materia”. La textura es el grano táctil de que contienen los materiales y las superficies, nos permite comprender la naturaleza de las formas. En este caso no se ha intentado relacionar la textura con la foto de la cual es obtenida, sino que es un juego de contrastes entre la naturaleza de la textura y de la imagen. La transparencia va cambiando conforme va avanzando el proceso y proporciona propiedades nuevas a la imagen de

<sup>13</sup> LUPTON, ELLEN; COLE PHILLIPS, JENNIFER. *Diseño Gráfico. Nuevos fundamentos*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 147.



Fig. 35. Imagen original 6



Fig. 36. Resultado final de imagen original 6

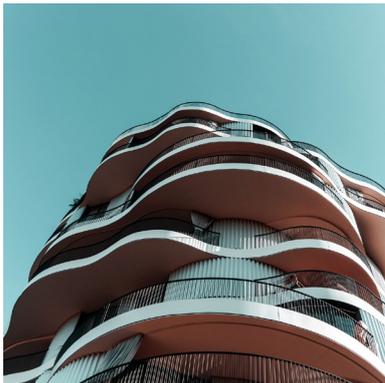
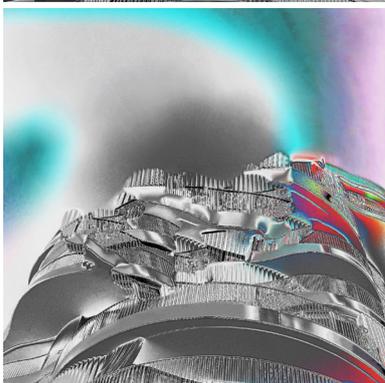
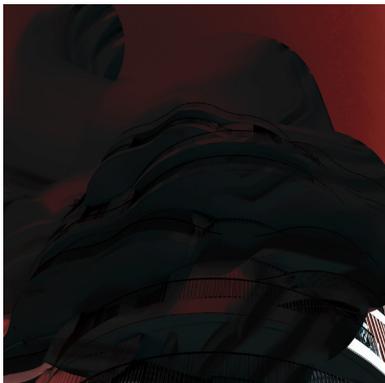


Fig. 37. Imagen original 7



fondo. Crea un contraste con las propias texturas de la piel del individuo y se funden con ellas. También hemos contado con los efectos que la aplicación Photoshop proporciona y dependiendo de las características del fragmento extraído se crear  una determinada textura. Para esta sesión la textura obtenida tiene un carácter rugoso, con fibras similares a las huellas dactilares.

Las texturas normalmente toman un papel pasivo, se usan para el fondo de una composición o se muestran disimuladamente. Sin embargo, para este proyecto toman un papel mucho más importante, casi protagonista que se complementa con la imagen original y le dan un nuevo concepto visual.

Para la imagen original 6 (Fig 35) se ha recurrido al encuadre. Los recortes fotográficos, los bordes, las imágenes y los pies son recursos esenciales en diseño gráfico. Los marcos afectan la manera en la que percibimos la información, crean las condiciones para la compresión de una imagen o de un objeto. El filósofo Jacques Derrida definió el marco como una estructura que está a un mismo tiempo presente y ausente<sup>14</sup>. Está supeditado al contenido que delimita, y desaparece cuando concentramos nuestra mirada sobre la imagen o el objeto expuesto, pero aún así, es el que conforma nuestro entendimiento de dicho contenido. En este ejemplo se selecciona y amplía una sección de la imagen. Pero en este caso el uso del encuadre remite a su función original que es la de resaltar esa parte y hacerla más visible y lo que hace que el foco de la imagen principal cambie. Además la diferencia de color entra la imagen de fondo (en color) y el encuadre (en blanco y negro) provoca que la atención se centre en el fragmento recortado dado por el contraste entre sus luces y sus formas. Para obtener esos resultados se han modificado los parámetros relacionados con el brillo y el contraste. Lo que nos lleva a la siguiente cuestión que produce cambios significantes en los elementos base y es todo lo referente a la luz y el color.

Tanto las cualidades del color (tono y saturación) como las de la luz (brillo, contraste) son propiedades que se modifican para crear relaciones entre los elementos de la composición, para destacar unos y disimular otros. Si comparamos la imagen original 7 (Fig. 37) con la modificación que se produce en la siguiente imagen se puede apreciar un gran cambio en la exposición la cual se disminuye de manera considerable, eliminando así cualquier tipo de contraste entre luz y sombra. Sin embargo, en el siguiente paso vemos que se ha aumentado la exposición, aumentando así el contraste entre las luces y las sombras, y por último un cambio en los colores que conforman el cielo,

<sup>14</sup> Jacques Derrida citado por LUPTON, ELLEN; COLE PHILLIPS, JENNIFER. *Op. cit.*, p. 100



Fig. 38. Imagen original 8



llevándolos a tonos rojizos y morados. El edificio se ha transformado en una masa en blanco y negro con una serie de deformaciones en la forma similares a un error informático o *glitch*. Si lo comparamos con la imagen original esta última modificación ha creado una composición más potente y contrastada. También se han invertido las luces y las sombras, por lo tanto, en las partes donde había luz ahora se encontrarán partes oscuras y viceversa. Y por último en el último paso se han incrementado los brillos de algunas partes del edificio, confiriéndole propiedades de una superficie metálica. Además mediante capas superpuestas se han conseguido diferentes degradados de colores. En el cielo debido a diferentes tratamientos con respecto a la luz, la saturación y el contraste se han producido diferentes desajustes que provocan una serie de destellos y formas tonales que dan como un aura casi mística, la cual cambia por completo el concepto visual con respecto a la imagen original.

El cambio de color en una imagen puede sugerir nuevas ideas y formas de percibir esa escena. Aunque nos estamos centrando en la parte de color y saturación, hay que destacar de nuevo la importancia que tiene la superposición de capas para crear cambios. En la imagen original 8 (Fig. 38) vemos cómo mediante la repetición superpuesta de la imagen original con diferente posición y con un modo de transparencia en concreto hemos conseguido desaturar algunas partes convirtiéndolas en manchas en blanco y negro, y aún así manteniendo una homogeneidad en la imagen. De nuevo hemos superpuesto una capa llena de colores, donde los colores han sido seleccionados al azar, mediante un pincel que con cada pincelada cambiaba el nivel de saturación y el tono. Cambiando la opacidad de esta capa logramos que esos colores se trasladen y se mezclen con los colores, luces y sombras de la capa inferior. Así conseguimos crear una serie de destellos muy parecidos a las luces de neón que aparecen en la misma foto.

Otro aspecto que es conveniente resaltar con este ejemplo es la relación entre la figura y el fondo. Las conexiones entre figura y fondo forman parte de la percepción visual. Una figura (forma) se ve siempre con relación al entorno que le rodea (fondo), como sucede con la tipografía y su formato, una casa y su parcela, un cuadro con su sala de exposiciones. En el diseño gráfico se suele buscar un equilibrio entre figura y fondo y usa su relación para dotar a la figura y al fondo de orden y de energía. Construye contrastes entre forma y contraforma con el fin de crear iconos, ilustraciones, logotipos, composiciones y patrones que estimulen al ojo. La tensión o la ambigüedad entre fondo y figura añaden fuerza visual a una imagen o a una marca. Incluso una sutil ambigüedad puede revigorar el resultado final y cambiar su dirección e impacto. Como es en este caso, las imágenes y composiciones que contienen una relación figura/fondo ambigua desafían al observador a encontrar un punto focal. La figura se enreda con el fondo y conduce la mirada al interior de la superficie y a su alrededor sin que se pueda discernir qué predomina.

En los últimos pasos de esta sesión (Fig. 39, 40), donde ya hemos intro-



Fig. 39. Pruebas de color de imagen original 8



Fig. 40. Resultado final de imagen original 8

## Helvetica

## Noe Display

Fig. 41. Tipografías usadas

XPRMNT

XPRMNT

XPRMNT

XPRMNT

XPRMNT

XPRMNT

ducido bloques de tipografía, aún seguimos insistiendo en diferentes paletas de color con el fin de extraer diversas posibilidades que proporcionen una nueva percepción visual, y como podemos observar cada versión produce sensaciones diferentes al resto.

Durante el proceso experimental es posible que muchos de los procedimientos que apliquemos durante éste se pierdan visualmente conforme vayamos avanzando, y más si estamos analizando procesos experimentales con fotografía, pero son considerados una parte más para la construcción del resultado final, puesto que sin determinadas modificaciones no se daría pie a nuevas ideas y ajustes. Es decir, se pueden identificar como los ladrillos que conforman la construcción de un edificio, donde en el resultado final no serán visibles todos ellos.

#### 4.4. TIPOGRAFÍA

Para un mejor análisis de los procesos llevados a cabo con tipografía hemos elegido dos tipos con algunas diferencias entre sí para ampliar la variedad de resultados posibles y potenciar las propiedades de cada una de ellas. Las tipografías elegidas son Helvetica World y Noe Display (Fig. 41). La diferencia principal entre ellas es que Helvetica es una tipo de palo seco o *sans serif* y Noe Display s  que contiene remates. Para las modificaciones se han usado también algunas fuentes pertenecientes a la familia de cada tipo, es decir, italic, bold, bold italic, etc. Así como la utilización de mayúsculas y minúsculas. Usaremos la palabra "XPRMNT" como texto base.

En este primer ejemplo de la columna de la izquierda (Bloque de texto 1, Fig. 42), el principal elemento que ha intervenido ha sido la distorsión de la forma. La caja de texto se va haciendo cada vez más inestable con cada modificación y va introduciendo más movimiento. Su línea base describe como una especie de onda a la que van acompañando otros efectos como un desenfoco en la primera mitad del texto. Si nos centramos en las 4 primeras imágenes la sensación que produce es de un movimiento lento y grande, que podría ayudar a reforzar conceptos como el movimiento del mar y de las olas por ejemplo. Pero en las dos últimas sucede algo diferente. Se produce un movimiento mucho más rápido y corto, como si se estuviera produciendo un corte eléctrico. Esto es debido a que hemos aplicado una distorsión no al bloque de texto en conjunto, sino a cada una de las letras. Además, este

Fig. 42. Bloque de texto 1





Fig. 46. Bloque de texto 4

**XPRMNT**

**XPRMNT**

**XPRMNT**

**XPRMNT**

Fig. 47. Bloque de texto 5

**XPRMNT**

**XPRMNT**

**XPRMNT**

**XPRMNT**

**XPRMNT**

**XPRMNT**

Fig. 48. Bloque de texto 6

torsión mayor. Las letras "XP" reciben mayor atención como consecuencia de su escala con respecto al resto de letras y, debido a la ausencia de color en el relleno de las letras se produce un desplazamiento al fondo de este bloque. Por tanto, los siguientes bloques permanecen por encima o al frente de la composición. Es decir, dependiendo de la escala se puede variar la sensación de proximidad de los elementos gráficos con respecto al espectador.

Pero la escala no sólo se puede modificar de forma homogénea en todo el elemento gráfico. Así como con otros componentes visuales, si se varía la escala horizontal y vertical de forma irregular se pueden conseguir diferentes efectos. En el caso de la tipografía, mediante la modificación de la escala horizontal se destaca una sensación de pesadez en el cuerpo tipográfico. Por el contrario, si variamos la escala vertical produce una sensación de ligereza y verticalidad.

En este ejemplo (Fig. 47) se ven bien los cambios que se producen por las variaciones de la escala de estas 4 cajas de texto. Cada una de ellas adquiere nuevas propiedades y si comparamos la primera con la segunda imagen observaremos que en la primera caja de texto se mantiene en su estado estandar, no hay cambios. En la segunda, se produce un aumento de la escala vertical. Como consecuencia, una mayor verticalidad en el cuerpo tipográfico y un efecto de material elástico. En la tercera opción ocurre lo contrario, los parámetros de la escala horizontal se han incrementado y se ha reducido la medida vertical. Así, se consigue un elemento gráfico con un grado de peso mayor comparado con el anterior.

Si aplicamos estos últimos recursos donde se incluyen la distorsión de la forma, la repetición de elementos y el escalado, y los utilizamos mediante el uso de superposiciones de capas se pueden conseguir resultados tan interesantes como los que vemos en el bloque de texto 6 (Fig. 48).

En las 3 primeras imágenes vemos cómo el empleo de la repetición del texto con diferentes colores y est ticas aporta un nuevo enfoque visual. También las diferentes opacidades y tamaños de cada elemento proporciona un juego de transparencias que actúa como deformador de la forma del texto que aumenta la expresividad. Mediante la deformación y superposición de uno de los elementos y al introducirlo dentro del cuerpo de las letras del texto inferior se consigue lo que vemos en la penúltima imagen. Una forma que se mueve por el interior del texto como si de un organismo vivo se tratase. Debido a la introducción de texturas y efectos que afectan a la superficie visual, como brillos, sombras y contornos se puede simular las propiedades pertenecientes a distintos materiales físicos, como en este caso, la textura prevaleciente puede simular un material duro como el mármol.

Muchas texturas que manipulan los diseñadores existen como efectos ópticos y como representación, el receptor no las experimenta físicamente. La textura incrementa el nivel de detalle de una imagen, proporciona una cualidad general distintiva a su superficie, y recompensa la mirada que la observa desde cerca.



Fig. 49. Bloque de texto 7

En el bloque de texto 7 (Fig. 49) observamos 3 versiones de un mismo texto con distintos tratamientos en cuanto a superficie, contornos, brillos y color. En la primera imagen vemos una textura parecida a una superficie mate pero a su vez rugosa, donde los únicos brillos que destacan se encuentran en los contornos de la tipografía los cuales producen un efecto 3D al igual que en el resto de versiones. Mediante el uso de la superposición del mismo texto con diferentes opacidades encontramos una textura mucho más brillante, similar a un material como el plástico o el vidrio. Los colores que se han empleado sobre todo en los contornos se mezclan entre sí dando esa sensación de refracción de la luz. Por último, en la tercera versión encontramos una superficie con una rugosidad mayor que las anteriores, con colores más fríos (donde predomina el gris) que recuerdan a un material met lico debido a los brillos aplicados.

El uso de texturas en la tipografía aporta un importante cambio visual. No sólo se crea un elemento con propiedades tridimensionales, sino que dependiendo de la textura se proyecta una idea utilizada para reforzar el mensaje que se quiere transmitir.

En este caso (fig. 50) optamos por tratar únicamente la tipografía sin relleno, únicamente jugando con el contorno y sus líneas. Comenzamos desplazando verticalmente algunas de las letras creando una onda irregular, y a su vez modificamos la línea base del texto para pronunciar aún más esa onda creando así este movimiento sugerente. En la tercera imagen observamos cómo mediante la repetición y el desplazamiento vertical del texto conseguimos una especie de efecto desenfoque a pesar de que las líneas están completamente definidas. También se aprecia cómo la tipografía al no tener un relleno permite visualizar todos los contornos a pesar de que unos se encuentran por encima y otros por debajo. Las formas se entremezclan formando una especie de enredo que nos dificulta la lectura del texto. Por último modificaremos otros parámetros como son la escala y el grosor de los contornos para aportar flexibilidad al resultado visual. Aumentamos el tamaño de algunas cajas de texto y reducimos otras, al igual que con los contornos. De esta forma creamos diferentes puntos de atención y dejamos fuera de campo parte de las letras cortándose por el límite del espacio de trabajo. Esto favorece al dinamismo y al movimiento del resultado. Se podría decir que adquiere un carácter abstracto debido a las modificaciones que hemos ido aplicando, se pueden visualizar letras individualmente pero es imposible llegar a leer el texto completo.

A pesar de que algunos de estos ejemplos no se han aplicado exactamente de la misma forma para las portadas han tenido un papel importante en el el diseño de *merchandising*.

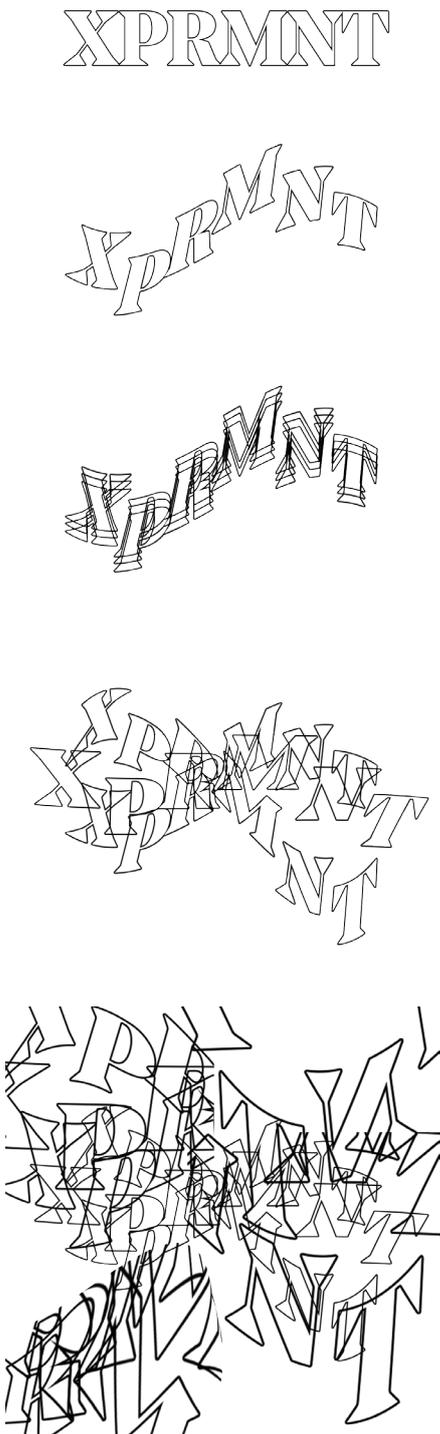


Fig. 50. Bloque de texto 9

### 4.3. RESULTADOS FINALES DEL PROCESO EXPERIMENTAL

Éstas son las portadas resultantes del proceso experimental donde ya se ha introducido tanto imagen como texto y se considera un resultado acabado. Se han elegido diferentes artistas dependiendo del estilo de música y la estética de la portada aunque se ha buscado también la fusión de estilos.



Fig. 51. Strawberry Girls



Fig. 52. Björk

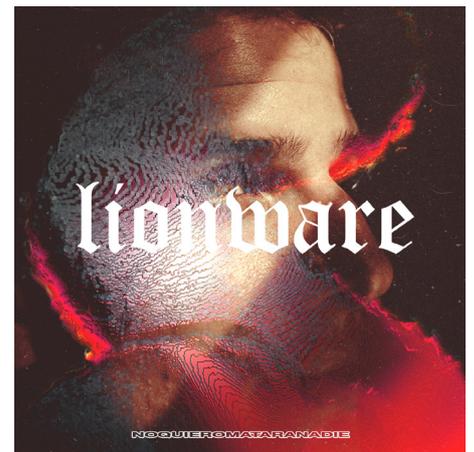


Fig. 53. Lionware

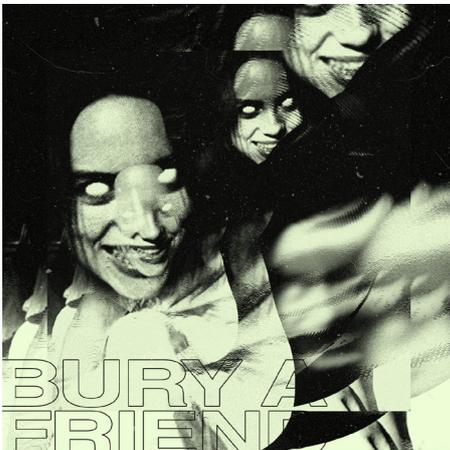


Fig. 54. Billie Eilish

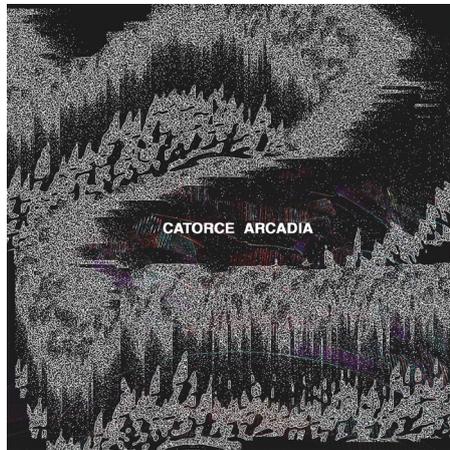


Fig. 55. Catorce

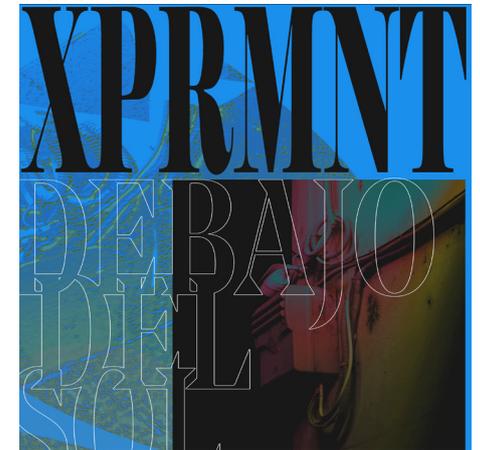


Fig. 56. Bad Bunny

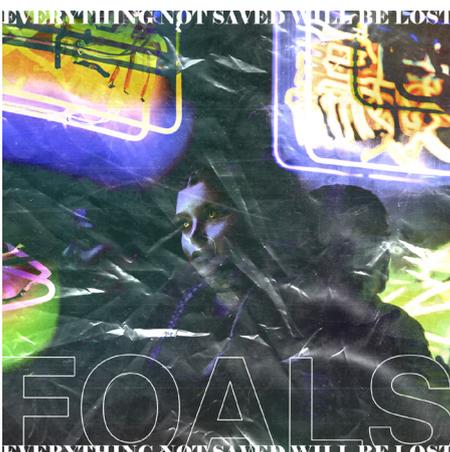


Fig. 57. Foals



Fig. 58. Covet



Fig. 59. Foxing



Fig. 60. Nothing, nowhere.



Fig. 61. Nothing, nowhere.



Fig. 62. Proceso

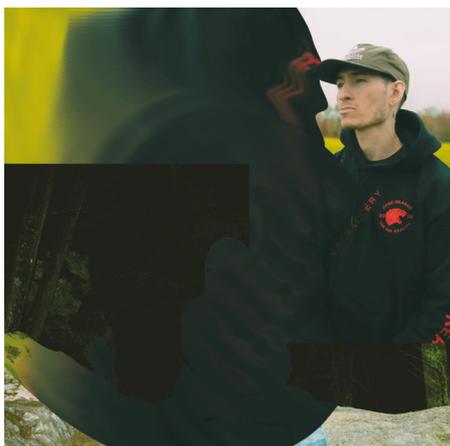


Fig. 63. Proceso

## 5. DISEÑO DEL LANZAMIENTO MUSICAL

Para el diseño del lanzamiento musical, es necesario elegir a un artista o grupo que proponga una est tica similar a los resultados surgidos en el proceso experimental. También se busca un estilo de música que se complemente bien con el diseño que queremos realizar mediante los recursos visuales aprendidos durante la práctica.

Hemos elegido a Nothing, nowhere. Un grupo liderado por el rapero, cantante, productor y compositor Joseph Edward "Joe" Mulherin y que propone un estilo con sonidos electrónicos, partes melódicas de voz e influenciado por géneros como *rap*, *trap* e *indie rock*. Esta banda es una banda reciente que empieza su trayectoria artística en 2015 cuando Joseph comenzó a subir canciones a Soundcloud bajo el nombre de Nothing, nowhere. Tras un LP (*Nothing, nowhere*) y 2 EPs (*Bummer* y *Who Are You*) publicó el álbum en 2017 con el nombre de *Reaper*, valorado como uno de los álbumes promesas del pop actual. Su último trabajo es *Ruiner*, lanzado en 2018 y ha sido el proyecto elegido para crear nuestro lanzamiento, el cual se compone de portada y contraportada de CD, vinilo, casete y prendas de ropa (en este caso camiseta y sudadera), todos basados en *Ruiner*.

Hemos empezado por diseñar la portada y contraportada del álbum, teniendo en cuenta que el diseño del resto de componentes (vinilo, casete y ropa) estarán basados en este primer diseño para el álbum, garantizando mantener una coherencia visual en todo el proyecto. Para ello hemos tenido en cuenta las medidas de cada soporte. En este caso es una pieza de 12 x 12 cm.

Primero, hemos elegido material fotográfico del propio artista para empezar a experimentar (Fig. 60, 61). Considerando que estamos ante un encargo imaginario por parte del propio artista se nos permite usar sus fotografías. La colocación de ambas fotografías se debe entender como un punto de partida para el desarrollo del diseño, por tanto se ha empezado con esa organización de los elementos (Fig. 62) que a priori no parece tener un gran fundamentación teórica. Simplemente consiste en partir de una composición.

En la siguiente imagen (Fig. 63) vamos introduciendo grafismos con gradientes de colores que provienen de la foto en vertical que hemos utilizado, creados a partir de arrastrar y deformar fragmentos de la imagen. Usar los mismos colores y esas formas tan fluidas ayudan a unificar ambas fotografías para que se rompan los rectángulos que las delimitan y en la composición se empiezan a crear dinamismos y ritmos. Otro factor importante a la hora de unificar los elementos es el uso de diferentes modos de fusión u opacidades. En la misma foto vemos cómo parte de la figura de ropa azul ha desaparecido dejando ver la forma que hemos a nadido atrás, así fusionamos todos los elementos. De esta manera vemos cómo la figura de la derecha adquiere



Fig. 64. Proceso



Fig. 65. Proceso

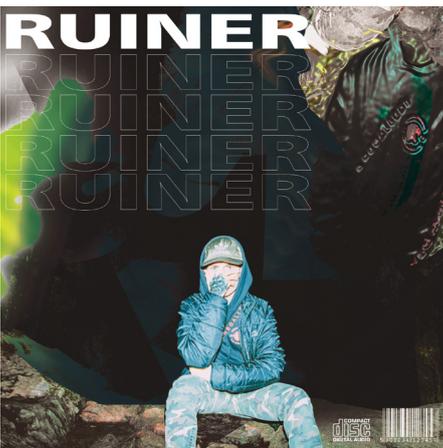


Fig. 66. Proceso

protagonismo y hay mayor atención en la esquina superior derecha.

En la Fig. 64. hemos cambiado los puntos de atención de la composición, superponiendo la figura azul por encima de las demás y a nadiendo diferentes efectos a la figura vertical de la derecha. Estos efectos ya se han visto anteriormente aplicados en algunos de los procesos y nos sirven en este caso para dar un cambio visual. Para ello se ha duplicado la fotografía vertical, superpuesto en diferentes posiciones y tamaños para que permita la visibilidad de ambas imágenes a través de diferentes opacidades. Además, se ha a nadiado una superficie parecida a un material plástico para ampliar la variedad de texturas.

En la Fig. 65 mediante el desplazamiento de las diversas capas que hemos ido a nadiendo con diferentes registros y formas (todas provenientes de las fotografías) se han ido creando ritmos y texturas que recuerdan a una superficie rayada. Las formas se entremezclan formando un entramado abstracto, donde los límites de las masas son confusos. También empezamos a hacer diferentes pruebas con los colores predominantes, dado que si antes eran más cálidos (verde, amarillo, rojo) ahora pasan a ser más fríos (verde, azul, lila).

La composición que hemos creado está formada por un punto de atención principal, que es la figura del artista centrada en la parte inferior, diferentes texturas y gradientes de color que conforman el fondo y otros focos de atención como en la esquina superior derecha donde visualizamos la chaqueta entremezclada con otros registros gráficos, y en la parte izquierda vemos una mancha de color verde brillante que hace gran contraste con los colores oscuros del fondo. Esta composición es funcional y nos ha servido para empezar a a nadir cajas de texto y organizarlas en el espacio.

En la Fig. 66. a nadimos el texto de *Ruiner* en blanco posicionado en la esquina superior izquierda con una tipografía a la cual hemos reducido la verticalidad y aumentado la escala horizontal. Este texto se repite verticalmente a diferencia de que únicamente se visualiza el contorno de las letras permitiendo no quitar el protagonismo al primer bloque. Pero esta sólo es una de las muchas pruebas que se han probado para este diseño. En la Fig. 67. vemos cómo el texto es totalmente diferente al anterior. Su posición está centrada y justo por encima de la figura principal. Además, la palabra está puesta en minúsculas lo que le da un carácter totalmente diferente, más desenfadado. Seguimos usando el efecto de sólo contorno y a nadimos un distorsión que juega con la vibración de la tipografía. Conseguimos una apariencia de material desgastado, coherente con el nombre del disco que significa ruina. Este



Fig. 67. Proceso



Fig. 68. Proceso



Fig. 69. Proceso

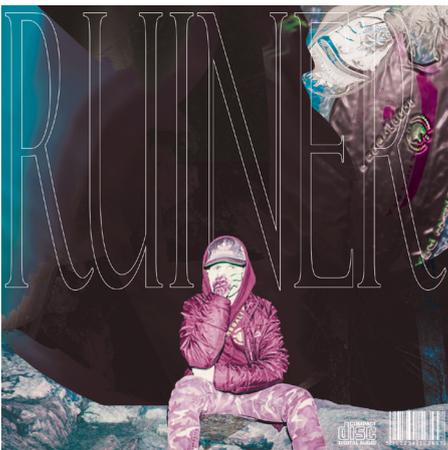


Fig. 70. Proceso

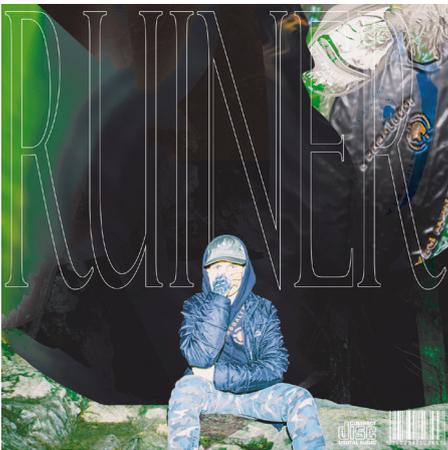


Fig. 71. Proceso



Fig. 72. Portada final

Fig. 68. Proceso es un claro ejemplo de cómo el uso de un recurso puede reforzar un mensaje o una idea.

Como principal diferencia entre las Fig. 67 y 68 destacaría el texto, pero también se han incorporado cambios en el fondo como consecuencia del desplazamiento de las diversas capas que lo componen. Según la posición de cada una de estas se producirán unos efectos visuales u otros. Centrándonos en el texto, en esta imagen hemos optado por una tipografía con remates, con un tono más clásico que casi nos recuerda a las tipografías romanas. Al colocarla en la esquina superior izquierda podría funcionar para la composición pero debido al gran espacio del fondo entre el texto y la figura principal decidimos modificar las escalas del bloque tipográfico. Aumentamos el tamaño de la letra para que casi cubra el espacio horizontal y ampliamos la escala vertical de modo que llegue a la figura principal e incluso conviva en el mismo espacio que esta (Fig. 69). A pesar de que en los principios de los diseños tipográficos realizar este tipo de modificaciones es un error, en este caso es una acción deliberada influenciada por las comportamientos experimentales de los diseñadores posmodernos. Así, se produce una relación visual entre estos dos elementos. Al tener estas grandes dimensiones es conveniente que la tipografía mantenga invisible el relleno para no quitar importancia al resto del fondo.

Para dar una apariencia más profesional al diseño se ha decidido añadir el logo de Compact Disc Digital Audio, el cual es un tipo de disco compacto el cual se empezó a comercializar en 1982 y cuya función es almacenar audio digital, además de un código de barras.

A partir de este punto del proceso nos centramos más en la combinación de colores entre la figura principal y el fondo, donde las principales fuentes de color se encuentran en la parte superior izquierda y derecha, y la franja inferior donde está sentado el artista. Las Fig. 70, 71 y 72 muestran diferentes pruebas de color y finalmente nos quedamos con la propuesta 72 para el diseño final, dado que hay una mezcla entre colores fríos de la figura y colores cálidos del fondo. A partir de este diseño sacaremos la contraportada y el CD (Fig. 73 y 74.), modificando los tamaños y la posición de las diferentes capas, añadiendo también la lista de las canciones con un texto deformado para la contraportada. Los mismos diseños de la portada y contraportada serán aplicados en la funda del vinilo. Además también hemos realizado la portada para el libro que viene dentro de la funda de CD donde se presentan las letras de las canciones del  lbum (Fig. 75.). Bien se observa que todos los diseños son muy parecidos pero a la vez diferentes.



Fig. 73. Contraportada



Fig. 74. CD



Fig. 75. Libro de letras

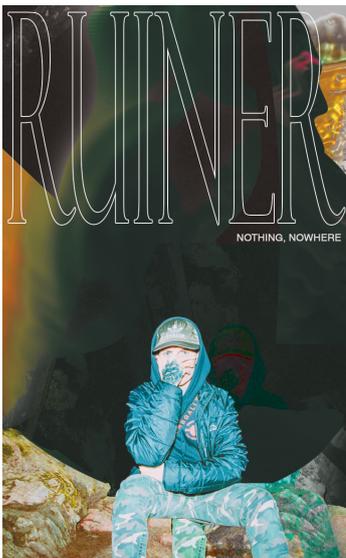


Fig. 76. Portada de casete



Fig. 77. Cinta de casete



Fig. 78. Diseño de merch 1



Fig. 79. Diseño de merch 2



Fig. 80. Diseño de merch 3

Como sucede en la portada del casete (Fig. 76), se puede ver se han reorganizado los elementos para que se adapte el diseño a las medidas del propio formato sin cambiar la esencia del diseño principal. También para la cinta de casete (Fig. 77) se han mantenido elementos básicos como la tipografía y los colores.

De otro modo hemos diseñado los elementos del *merchandising* (camiseta y sudadera) dado que son formatos que difieren totalmente de la función de los anteriores y de los materiales con los cuales están fabricados, además de interesarnos por dar un poco de variedad al lanzamiento. Para este diseño hemos cogido ideas y recursos de los procesos experimentales con tipografía que habíamos realizado anteriormente, como podemos ver en el diseño 1 (Fig. 78) donde están aplicados la repetición y la distorsión. En el diseño 2 (Fig. 79) hemos utilizado la misma tipografía que antes para *RUINER* y hemos introducido una textura en el interior deformando elementos tipográficos, al igual que el texto de *Nothing, nowhere*. Hemos creado un bloque negro que recoge las cajas tipográficas y proporciona solidez. Para el tercero y último (Fig. 80), decidimos añadir una fotografía y aplicarle diferentes efectos para añadir un toque de imperfección y de expresividad. La imagen está acompañada por numerosas repeticiones de texto en forma de onda. Todos los diseños están diseñados en blanco y negro, pero se podrían añadir colores para aumentar aún más las posibilidades.

Todos estos diseños los veremos aplicados en diferentes mockups en el siguiente apartado.

## 6. *MOCKUPS* DEL LANZAMIENTO MUSICAL

En este apartado veremos simulaciones de todos los diseños aplicados a cada uno de los soportes correspondientes. Nos ayudarán a acercarnos a la realización de un prototipo real.



Fig. 81. Estuche de CD



Fig. 82. Estuche de CD, disco y libro de letras



Fig. 83. Portada de vinilo



Fig. 84. Contraportada de vinilo



Fig. 85. Caja de casete



Fig. 86. Cinta de casete



Fig. 87. Diseño 1 sudadera



Fig. 88. Diseño 1 camiseta



Fig. 89. Dise1o 2 sudadera



Fig. 90. Dise1o 2 camiseta



Fig. 91. Dise1o 3 sudadera



Fig. 92. Dise1o 3 camiseta

## 7. CONCLUSIONES

Este proyecto ha supuesto un antes y un después en mi trayectoria como artista y diseñador gráfico. Me ha abierto las puertas a un mundo que cual me interesaba pero en el cual nunca había profundizado. La investigación realizada a movimientos como el posmodernismo ha sido toda una fuente de inspiración para el proyecto y me ha permitido conocer nuevos artistas y tendencias cuyas propuestas se basan en la experimentación, que es el concepto en torno al cual gira este proyecto.

El objetivo principal de este trabajo ha sido profundizar en las habilidades propias del diseño gráfico, aplicando las aptitudes adquiridas en el grado de bellas artes y añadir nuevos recursos a mi arsenal como artista dentro de las artes gráficas. Se ha trabajado con métodos experimentales con procesos inusuales para poder abarcar nuevos caminos y así acercarse a un estilo más propio. Para poder desarrollar esta búsqueda se ha querido aplicar al mundo de la música y al diseño de portadas de álbumes, un ámbito considerado como uno de los más interesantes para trabajar.

La propuesta que se plantea consiste en usar la experimentación como metodología de trabajo para encontrar nuevas herramientas y recursos. Y uno de los requisitos para fomentar la creatividad en estos procesos ha sido no prejuizar ideas que de primeras parecen inadecuadas para el caso que estamos trabajando. Así se actúa en vez de pensar, y los resultados que aparecen suelen ser bastante diferentes entre sí.

El diseño de la portada del álbum de un artista junto con elementos adicionales que completen el lanzamiento del disco para su promoción es la aplicación que hemos elegido para este trabajo y donde se ven reflejados todos los conocimientos que se han adquirido a raíz de las diferentes sesiones experimentales. Se ha tenido que planificar las diferentes fases del diseño y la adaptación a cada uno de los elementos adicionales intentando mantener la misma línea visual y con una presentación de lo más profesional posible. Teniendo en cuenta estos aspectos creo que se han cumplido los objetivos del proyecto con éxito sin alejarnos de la propuesta principal.

Por último, este trabajo me ha servido para poder acercarme un poco más a la industria de la música como área de trabajo y a su vez a un estilo más definido y personal. Me ha permitido conocer mejor mis gustos y saber cómo actuar ante los bloqueos creativos que suelen acechar a todos los artistas. Es el proyecto más exigente y al que más tiempo le he dedicado de todos los que he realizado debido a mi implicación e interés por el tema propuesto.

## REFERENCIAS

- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, IDA. (2016). *La crítica del arte en el siglo*

XX. Instituto de Investigaciones Estéticas. [CONSULTA: 12-01-2019]. Recuperado de: <<http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/1147>>

- POYNOR, RICK. (2003). *No más normas. Diseño gráfico y posmoderno*. México: Gustavo Gili.

- BARRETO, PAOLA; ROBLES, PAMELA. (2004). *La experimentación como valor agregado al Diseño*. [Tesis de licenciatura] Puebla. Mayo. Escuela de Artes y Humanidades, Universidad de las Américas.

- VITULLI, LEONARDO. (2013). Ray Gun - Tipografía experimental. En: *Cátedra Cosgaya*. Buenos Aires. [CONSULTA: 30-01-2019]. Recuperado de: <http://www.catedracosgaya.com.ar/tipoblog/2013/ray-gun-tipografia-experimental/>

- GAMONAL, ROBERTO. (2008). David Carson contra Aristóteles: Análisis retórico del diseño gráfico. En: *Razón y palabra*. Atizapán de Zaragoza Estado de México, núm 37. [CONSULTA: 06-03-2019] Recuperado de: <http://www.razonypalabra.org.mx/antecedentes/n37/rgamonal.html>

- GRÀFFICA. (2012). Neville Brody. En: *Gràffica*. Valencia. [CONSULTA: 30-03-2019]. Recuperado de: <https://graffica.info/neville-brody/>

- MEGGS PHILLIPS; PURVIS, ALSTON. (2015) *Historia del diseño gráfico*. RM, Edición 4.

- Editor de CONTRA TIEMPO. (2018). No había futuro, pero quedó el diseño. Jamie Reid y el diseño punk. En: *Contra Tiempo*. Chicago. [CONSULTA: 03-04-2019]. Recuperado de: <http://contratiempo.net/no-habia-futuro-pero-queda-el-diseno-jamie-reid-y-el-diseno-punk/>

- BUGNON, CARLOS ENRIQUE. (2003). Reid Miles, la tipografía como eje y la identidad gráfica del jazz. En: *Cátedra Cosgaya*. Buenos Aires. [CONSULTA: 03-04-2019]. Recuperado de: <http://www.catedracosgaya.com.ar/tipoblog/2013/reid-miles-la-tipografia-como-eje-y-la-identidad-grafica-del-jazz/>

- BURROCACAO, DEMENTED. (2018). Una mirada a Hipgnosis, pioneros de las portadas avant-garde. En: *Noisey*. Colombia. [CONSULTA: 05-04-2019]. Recuperado de: <https://noisey.vice.com/es/article/ev59pw/mirada-hipgnosis-pioneros-portadas-avant-garde>

- CALVO, MIGUEL. (2018) Las portadas de Hipgnosis. En: *HA!*. [CONSULTA: 05-04-2019]. Recuperado de: <https://historia-arte.com/articulos/las-portadas-de-hipgnosis>

- TRIGGS, TEAL. (2003). *The typography experiment: Radical innovation in contemporary typographic design*. Londres. Thames & Hudson.

- BRADY, DAN. (2017) Jamie Reid - God Save The Queen. En: *Medium*. [CONSULTA: 10-04-2019] Recuperado de: <https://medium.com/fgd1-the-archive/jamie-reid-god-save-the-queen-25852ef575d4>

- LÓPEZ MEDEL, ISMAEL; GUTIÉRREZ DE CABIEDES, LUIS; ALONSO MOSQUERA, HENAR. (2018). Reid Miles: Creador de un estilo para Blue Note. [Acta de diseño nº 5]. Buenos Aires: Universidad de Palermo. [CONSULTA: 11-04-2019]. Recuperado de: [https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publi](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publi)

cacionesdc/vista/detalle\_articulo.php?id\_libro=1&id\_articulo=5659

- LUPTON, ELLEN; COLE PHILLIPS, JENNIFER. (2009). En *Diseño Gráfico. Nuevos fundamentos*. Barcelona: Gustavo Gili.

## ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1. Portada de <i>RayGun</i> . David Carson	9
Fig. 2. <i>Beginning Posmodernism</i> . Tim Woods	10
Fig. 3. <i>Typografische Monatsblatter</i> . Wolfgang Weingart.	10
Fig. 4. <i>Typografische Monatsblatter</i> . Wolfgang Weingart.	10
Fig. 5. <i>CalArts Viewbook</i> . April Greiman	11
Fig. 6. <i>Wet Magazine</i> . April Greiman y Jayme Odgers	11
Fig. 7. Diferentes números de la revista <i>Fetish</i> . David Sterling y Jane Kosstrin	11
Fig. 8. <i>Claro que si</i> de Yello. Jim Cherry	11
Fig. 9. Doble página de <i>Hyper-Typography</i> . Jeffery Keedy	12
Fig. 10. <i>Visible Language</i> . Katherine McCoy	12
Fig. 11. Portadas de <i>RayGun</i> . David Carson	13
Fig. 12. Portadas de <i>RayGun</i> . David Carson	13
Fig. 13. Doble página de la revista <i>Ray Gun</i> . David Carson	14
Fig. 14. <i>Don't mistake legibility for communication</i> . David Carson	14
Fig. 15. Portada de la revista <i>Fuse</i> nº 14. Neville Brody	15
Fig. 16. Portada de la revista <i>Fuse</i> nº 1. Neville Brody	15
Fig. 17. <i>Micro-phonies</i> de Cabaret Voltaire. Neville Brody	16
Fig. 18. <i>Red Mecca</i> de Cabaret Voltaire. Neville Brody	16
Fig. 19. <i>Never Mind The Bollocks</i> de Sex Pistols. Jamie Reid	17
Fig. 20. <i>Anarchy in the U.K.</i> de Sex Pistols. Jamie Reid	17
Fig. 21. <i>God Save The Queen</i> de Sex Pistols. Jamie Reid	17
Fig. 22. <i>Newk's Time</i> de Sonny Rollins. Reid Miles	18
Fig. 23. <i>At the "Golden Circle" Stockholm</i> de The Ornette Coleman Trio. Reid Miles	18
Fig. 24. <i>The return of the prodigal son</i> de Stanley Turrentine. Reid Miles	18
Fig. 25. <i>Una más (One More Time)</i> de Keny Dorham. Reid Miles	18
Fig. 26. <i>Night Dreamer</i> de Wayne Shorter. Reid Miles	19
Fig. 27. <i>In n' Out</i> de Joe Henderson. Reid Miles	19
Fig. 28. <i>Lee Morgan Indeed!</i> de Lee Morgan. Reid Miles	19
Fig. 29. Imagen original 1 y proceso	21
Fig. 30. Imagen original 2 y proceso	21
Fig. 31. Imagen original 3 y proceso	21
Fig. 32. Imagen original 4 y proceso	22
Fig. 33. Imagen original 5 y proceso	22
Fig. 34. Resultado final imagen 5	22
Fig. 35. Imagen original 6 y proceso	23

Fig. 36. Resultado final de imagen original 6	23
Fig. 37. Imagen original 7 y proceso	23
Fig. 38. Imagen original 8	24
Fig. 39. Pruebas de color de imagen original 8	25
Fig. 40. Resultado final de imagen original 8	25
Fig. 41. Tipografías usadas	25
Fig. 42. Bloque de texto 1 y proceso	25
Fig. 43. Bloque de texto 2 y proceso	26
Fig. 44. Bloque de texto 3 y proceso	
Fig. 45. Resultado final de bloque de texto 3	26
Fig. 46. Bloque de texto 4 y proceso	26
Fig. 46. Bloque de texto 4 y proceso	27
Fig. 47. Bloque de texto 5 y proceso	27
Fig. 48. Bloque de texto 6 y proceso	27
Fig. 49. Bloque de texto 7	28
Fig. 50. Bloque de texto 9	28
Fig. 51. Portada para Strawberry Girls	29
Fig. 52. Portada para Bj�rk	29
Fig. 53. Portada para Lionware	29
Fig. 54. Portada para Billie Eilish	29
Fig. 55. Portada para Catorce	29
Fig. 56. Portada para Bad Bunny	29
Fig. 57. Portada para Foals	29
Fig. 58. Portada para Covet	29
Fig. 59. Portada para Foxing	29
Fig. 60. Nothing, nowhere.	30
Fig. 61. Nothing, nowhere.	30
Fig. 62. Proceso	30
Fig. 63. Proceso	30
Fig. 64. Proceso	31
Fig. 65. Proceso	31
Fig. 66. Proceso	31
Fig. 67. Proceso	32
Fig. 68. Proceso	32
Fig. 69. Proceso	32
Fig. 70. Proceso	32
Fig. 71. Proceso	32
Fig. 72. Portada final	32
Fig. 73. Contraportada	33
Fig. 74. CD	33
Fig. 75. Libro de letras	33
Fig. 76. Portada de casete	33
Fig. 72. Portada final	33
Fig. 77. Cinta de casete	33

Fig. 78. Diseño de <i>merch</i> 1	33
Fig. 79. Diseño de <i>merch</i> 2	33
Fig. 80. Diseño de <i>merch</i> 3	33
Fig. 81. Estuche de CD	34
Fig. 82. Estuche de CD, disco y libro de letras	35
Fig. 83. Portada de vinilo	35
Fig. 84. Contraportada de vinilo	36
Fig. 85. Caja de casete	36
Fig. 86. Cinta de casete	37
Fig. 87. Diseño 1 sudadera	37
Fig. 88. Diseño 1 camiseta	37
Fig. 89. Diseño 2 sudadera	38
Fig. 90. Diseño 2 camiseta	38
Fig. 91. Diseño 3 sudadera	38
Fig. 92. Diseño 3 camiseta	38
Fig. 93. Pliegue del proceso para la portada de Bj�rk	44
Fig. 94. Pliegue del proceso para la portada de Lionware	44
Fig. 95. Portada de la revista	45
Fig. 96. Introducción	45
Fig. 97. Pliegue del proceso para la portada de Bad Bunny	46
Fig. 98. Pliegue del proceso para la portada de Bad Bunny	46
Fig. 99. Contraportada	47

## ANEXO: LIBRO RECOPIULATORIO

En este anexo vamos a explicar el concepto del libro recopilatorio que hemos creado a raíz de este proyecto. Se basa en una revista impresa donde con una est tica experimental hemos presentado las diferentes sesiones de trabajo. Se muestran las diferentes fases del proceso para llegar al resultado final de cada sesión: una portada de disco.



Fig. 93. Pliegue del proceso para la portada de Björk

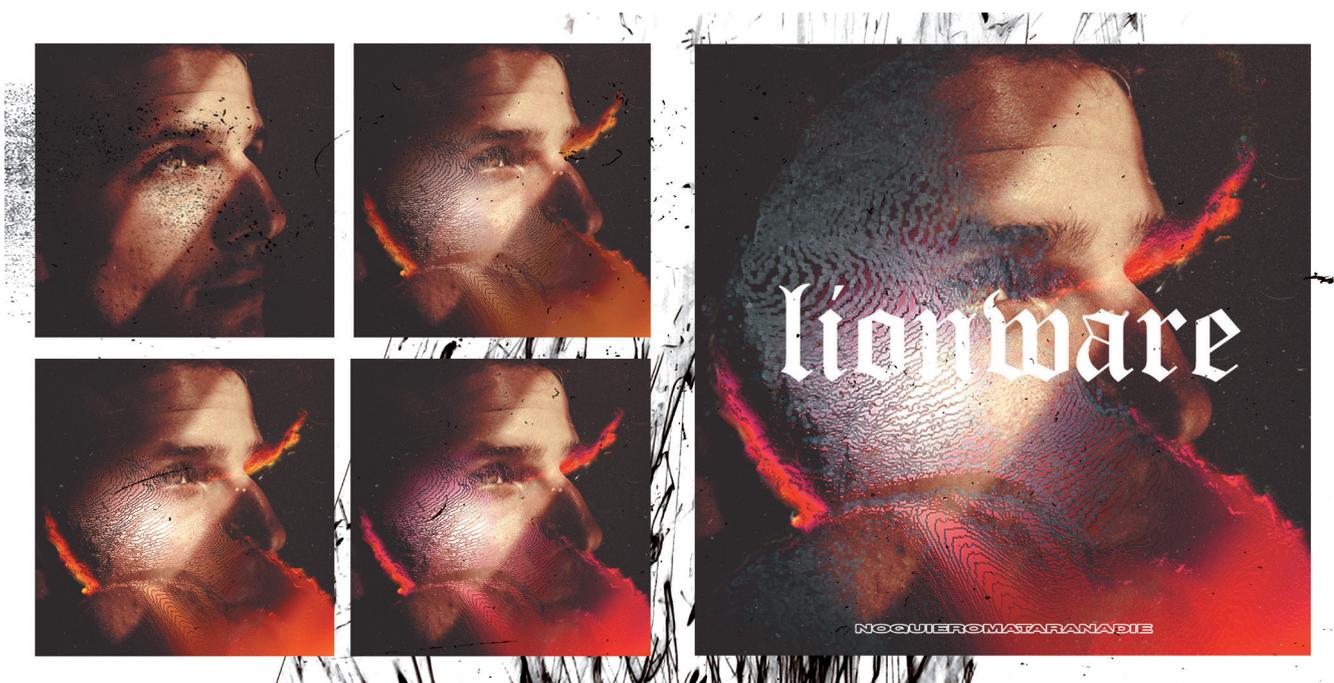


Fig. 94. Pliegue del proceso para la portada de Lionware

Estos son algunos de los pliegues del libro donde podemos ver una imagen inicial y la cual se va deformando y modificando para llegar al resultado final que es la imagen de la derecha.

Y aquí podemos ver fotos del prototipo impreso:



Fig. 95. Portada de la revista



Fig. 96. Introducción



Fig. 97. Pliegue del proceso para la portada de Bad Bunny



Fig. 98. Pliegue del proceso para la portada de Lionware



Fig. 99. Contraportada