

DÍAS DE VIÑO

UNA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO MUSICAL

17 de abril - 13 de septiembre de 2015

Salas 1, 3, 4, 5, 6 y 7

EXPOSICIÓN

Organización y Producción
**Patio Herreriano, Museo de Arte
Contemporáneo Español.**

Comisario
F. Javier Panera Cuevas

Coordinación
Patricia Sánchez Cid

Comunicación
Susana Gil Trigueros

Montaje
Feltrero División Arte

Seguro
Aon - AXA Art

CATÁLOGO

Textos
F. Javier Panera Cuevas

Fotografías
**© Archivo Fotográfico Museo Patio
Herreriano (Juan Carlos Quindós)**

Diseño y maquetación
María Ángeles Díez Mendoza

ISBN **978-84-96286-31-3**

Todos los derechos reservados
© De las imágenes y los textos
sus autores
© De la edición Museo Patio
Herreriano

DÍAS DE VINILO

UNA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO MUSICAL

**Selección de obras de la Colección
Arte Contemporáneo-Museo Patio
Herreriano integradas en DÍAS DE
VINILO. Una historia del diseño
gráfico musical**

***Bodegón cubista con guitarra* (1925)**

José Moreno Villa
CAC Aon Gil y Carvajal, S.A.

***Bodegón cubista con guitarra* (1925)**

José Moreno Villa
CAC ACS, Actividades de Construcción y
Servicios, S.A.

***Couple de danseurs* (1926-28)**

Joaquín Peinado
CAC Aon Gil y Carvajal, S.A.

***Bodegón con violín y partitura* (1930 c.)**

Ismael G. de la Serna
CAC Unión Fenosa Distribución, S.A.

***Càntic del sol* (1975)**

Joan Miró
Colección Arte Contemporáneo

***Guitarras* (1934)**

Eudald Serra
Navarro Generación, S.A.

***Homenatge a Schoenberg* (1962)**

Albert Ràfols-Casamada
Colección Arte Contemporáneo

***Homenaje a Vivaldi* (1958)**

Manuel Rivera
Colección Arte Contemporáneo

***La Televisión I* (1967)**

Juan Antonio Aguirre
CAC Técnicas Reunidas, S.A.

***Serenade* (1989)**

Elena Asins
Colección Arte Contemporáneo

***Tríptico transformable* (1966)**

Manuel Barbadillo
CAC Gas Natural Fenosa

***Pieza escuchando la pared* (1992)**

Juan Muñoz
CAC Accenture España, S.L.

***Espacio rítmico en Fa menor* (2007)**

José Antonio Orts
CAC Banco Popular Español, S.A.

***Dancing with the minimalism 3* (1996)**

Elena del Rivero
CAC Aon Gil y Carvajal, S.A.

***Dancing with the minimalism 2* (1996)**

Elena del Rivero
CAC Aon Gil y Carvajal, S.A.

***Dancing with the minimalism 1* (1996)**

Elena del Rivero
CAC Aon Gil y Carvajal, S.A.

***Retrato de los Kandinsky* (1988)**

Herminio Molero
CAC Técnicas Reunidas, S.A.

***Sin título* (1988)**

Martin Kippenberger
Colección Arte Contemporáneo

***The Spanish Family* (1986)**

Patricia Gadea
Técnicas Reunidas, S.A.

INTRODUCCIÓN

La exposición

DÍAS DE VINILO

La exposición **Días de vinilo** traza una genealogía de las relaciones entre arte contemporáneo y música pop, a través del diseño gráfico de más de 1500 portadas de discos desde los años 40/50 del pasado siglo hasta la actualidad, poniendo énfasis en aquellos momentos en que artistas de vanguardia de reconocido prestigio han colaborado activamente con músicos coetáneos.

Es preciso recordar que aunque las historias del arte académicas suelen pasar de puntillas sobre este tema, las relaciones entre las artes visuales y la música popular a lo largo del siglo XX han sido muy fecundas y son ya varias las generaciones de artistas que han integrado en los procesos de producción de sus obras elementos que se relacionan de modo directo o indirecto con las actitudes e imaginarios desarrollados por géneros como el rock and roll, el pop, la psicodelia, el glam, el punk, el soul, la música disco, el hip-hop, el indie pop, la electrónica o cualquiera de los subgéneros y tendencias musicales más fugaces desarrollados en los últimos cincuenta años.

El Rock no sólo es música, es también imagen y antes de la aparición del videoclip musical en la década de los 80 o de plataformas como Youtube en el siglo XXI, tal imagen tuvo su más perfecta encarnación (aparte de la propia apariencia de los artistas) en las fundas de cartón de 7" y 12" que envolvían los discos de vinilo.

Sabemos por otra parte, que son muchas las estrellas del rock que se han formado en escuelas de arte antes de dedicarse profesionalmente a la música tal es el caso de: **John Lennon (The Beatles)**, **Mick Jagger (The Rolling Stones)**, **Brian Ferry (Roxy Music)**, **David Byrne (Talking Heads)**, **Kim Gordon (Sonic Youth)**, **Damon Albarn (Blur)**... que se han servido del diseño gráfico de las portadas de sus discos y de colaboraciones con artistas plásticos de primera magnitud como **Richard Hamilton**, **Andy Warhol**, **Robert Rauschenberg**, **Dan Graham**, **Mike Kelley**, **Julian Opie** o **Damien Hirst**, entre un largo etc que llega hasta hoy, para consolidar su imagen y establecer diálogos estéticos con las tendencias artísticas más avanzadas de su época. De todos encontramos ejemplos significativos en este proyecto.

Esta exposición explora dichos diálogos a través de más de 1500 portadas de discos nacionales e internacionales a las que se suman decenas de revistas, pósters, fanzines, fotografías, serigrafías y objetos que trazan el más completo panorama de la historia del diseño gráfico musical, en paralelo a los movimientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX, que se ha realizado hasta el momento en el estado español.

La exposición propone dos itinerarios concebidos específicamente para las salas del Museo Patio Herreriano, que generan encuentros inesperados entre las obras de la colección permanente y las portadas de discos; invitando a los visitantes a transitar la práctica totalidad del museo para ver todas las piezas de la exposición.





ITINERARIO 1 (Salas 1, 3, 4 y 5)

1- *¡Pop!, ¡Glam!, ¡Punk!* - *Historia del diseño gráfico musical por décadas y estilos (1940 – 2015).*

2- *“Peel Slowly and See”* - *Portadas de discos diseñadas por artistas (1949 – 2015).*

¿Qué fue antes: la música pop o el Pop Art?; ¿El arte conceptual o los discos conceptuales?; ¿La nueva ola madrileña o la nueva figuración madrileña?; ¿Los Young British Artists o el Brit Pop?. Esta sección reúne más de 700 portadas de discos que demuestran que en muchas ocasiones las tendencias artísticas más significativas de la segun-

da mitad del siglo XX avanzaron de la mano de tendencias musicales estéticamente equiparables. Del Pop Art al Arte Conceptual, del Minimalismo a la Performance, de los “Nuevos Salvajes” alemanes a los Young British Artists... Creadores tan relevantes como **Andy Warhol**, **Roy Lichtenstein**, **Joseph Beuys**, **Peter Blake**, **Richard Hamilton**, **John Baldessari**, **Robert Rauschenberg**, **Picasso**, **Dalí**, **Antoni Tàpies**, **Antonio Saura**, **Equipo Crónica**, **Juan Genovés**, **Miquel Barceló**, **Albert Oehlen**, **Keith Haring**, **Rodney Graham**, **Gerhard Richter**, **Cindy Sherman**, **Jeff Wall**, **Christian Marclay**, **Matthew Barney**, **Jeff Koons**, o **Damien Hirst**; entre

una larga lista que llega hasta hoy, se han aproximado a la música en algunos de sus trabajos más destacados, llegando en ocasiones a colaborar con diferentes bandas de rock o incluso a grabar sus propios discos. Al mismo tiempo, se aborda un recorrido lineal por las señas de identidad de los diferentes géneros musicales, desde los orígenes del diseño gráfico musical allá por los años 40 hasta la actualidad. Cada género se suele regir por códigos y estereotipos visuales que condicionan el trabajo de los diseñadores a la hora de crear el artwork de cada disco, hasta el punto de que hay fotógrafos, ilustradores y diseñadores gráficos que terminan asociándose a sellos discográficos, estilos musicales e incluso a cantantes y bandas de rock concretos. Hay casos muy conocidos como el de **Alex Steinweiss**, inventor de la portada de discos y responsable del diseño los diseños de las cubiertas del sello Columbia en los años 40, de **Reid Miles** para sellos de jazz como Blue Note en los años 50, de **Robert Freeman** con los primeros discos de The Beatles, **Rick Griffin** con la Sicolodia, **Mick Rock** con el Glam Rock, **Roger Dean** e **Hipgnosis** con el Rock Progresivo, **Jamie Reid** con el punk, **Peter Saville** con el Tecno y el Post-punk o **Raymond Pettibon** con el Grunge y el Hardcore...

En esta sección se reúnen más de 700 portadas inolvidables de los géneros y subgéneros musicales más reconocidos en la música pop del siglo XX: Jazz, Rock and Roll, Beat, Garaje, Psicodelia, Progresivo, Hard Rock, Glam Rock, Punk, Techno, Hip-Hop, Indie, Grunge, Britpop... Con trabajos de diseñadores,

ilustradores y fotógrafos como: **Alex Steinweiss**, **Jim Flora**, **Reid Miles**, **David Stone Martin**, **Richard Avedon**, **Annie Leibovitz**, **Robert Freeman**, **Rick Griffin**, **Robert Crumb**, **Stanley Mouse**, **Mick Rock**, **Robert**, **Hipgnosis**, **Roger Dean**, **Richard Corben**, **Neon Park**, **Robert Mapplethorpe**, **Jean Paul Goude**, **Jamie Reid**, **Antón Corbijn**, **Peter Saville**, **Nick Night**, **Shepar Fairey**, **Banksy**...

ITINERARIO 2 (Salas 6, 7 y obras repartidas por las salas 1, 3, 4 y 5).

“Bailar de arquitectura”. Una mirada musical a la Colección del Museo Patio Herreriano.

Este itinerario intenta poner una banda sonora imaginaria a algunas obras de la **Colección Permanente del Museo Patio Herreriano** que de modo directo o colateral se relacionan con la música; estableciendo analogías musicales y visuales entre movimientos como la pintura informalista y la canción de autor, la abstracción geométrica y el jazz, la nueva figuración madrileña y la música de La Movida, los nuevos comportamientos artísticos y el rock experimental o el arte de los ochenta y el Punk y la Nueva Ola.

Sala 1 (Grupo 57, Grupo Parpalló, Grupo El Paso). Los más importantes artistas que practicaban por entonces la abstracción en España, **Saura**, **Millares**, **Tàpies**, **Guinovart**, **Equipo 57**, etc., colaboraron solidariamente y crearon y ofrecieron sus obras para ilustrar las carpetas de los discos de aquellos años. **Joan Miró** y **Tàpies** colaboraron con cantantes como Raimon o Maria del Mar Bonet. **Tàpies**, creó una magnífica cubierta para el





disco de Raimon: *Per destruir aquell quil'ha desert* (1970). En este caso no era la primera vez que **Tàpies** diseñaba una portada, en 1966, ya había aportado una de sus características piezas materias para el álbum *Cançons Tradicionals dels Països Catalans* y pintores como **Dalí**, **Saura** y **Ortega**, pusieron sus pinceles al servicio de los textos interpretados por Ibáñez.

Entre los autores de **El Paso** hubo también varias colaboraciones: **Antonio Saura** realiza en 1979 la portada del LP *Cantata para un país* de Juan Antonio Labordeta; **Juan Genovés**, con su discurso casi pop hizo una emotiva portada para el LP *Silencio* de Adolfo Cedrán y **Manolo Millares** creó una estupenda portada para el álbum *Misa Sabandeña*, grabada en 1970 por la agrupación canaria Los Sabandeños; **Millares** declaró haber asistido a misa por primera vez con motivo de la presentación del disco.

En la **sala 5**, arranque cronológico de la exposición, se incorporan cinco obras de la **Colección Arte Contemporáneo** que ponen de manifiesto la vinculación que siempre ha existido entre las artes visuales y musicales. Dichas obras son dos *Bodegones cubistas con guitarra* de **José Moreno Villa**; *Bodegón con violín y partitura* de **Ismael G. de la Serna**; y la obra *Couple de danseurs*, de **Joaquín Peinado**. Además se muestra *Càntic del Sol* (1975) con imágenes de **Joan Miró** para ilustrar el volumen *"Càntico al Sol"*: célebre poema de San Francisco de Asís traducido al catalán por Josep Carner y publicado, con las ilustraciones de **Miró**, por Gustavo Gili.

En la **sala 4** nuevamente obras de la **Colección Arte Contemporáneo** se incorporan al discurso expositivo, así la pieza de **Juan Antonio Aguirre** *La Televisión I*, dialoga con **Iván Zulueta** y **Manuel Barbadillo** y su *Tríptico transformable* contextualizan el periodo sicolodélico. Además la *Pieza escuchando la pared*, obra de **Juan Muñoz**, aparenta escuchar la obra que hay al otro lado de la pared *Espacio mínimo en Fa Menor* de **José Antonio Orts**. Las obras del **Elena del Rivero**, *Dancing with the minimalism I*, *Dancing with the minimalism 2*, y *Dancing with the minimalism 3*, y la obra de **Elena Asins**, *Serenade*, -realizada en Hamburgo y que lleva por título el de un programa de radio que la artista solía escuchar mientras trabajaba, aunque también su nombre podría evocar una pieza musical ya que la configuración de la obra guarda ciertas similitudes con una partitura-, refuerzan el concepto "Blanco sobre Blanco". La estrategia del monocromo, donde arte minimalista y conceptual se ponen de manifiesto. En este contexto, se incorpora por cortesía del artista **José Iges**, *Dylan in between*, realizada en el año 2001, una breve obra que nace según el autor de un malentendido: la de creer que "plage" era el nombre que se daba en francés a los espacios de separación entre los cortes de un disco de vinilo. Empleando el sonido residual que tales espacios albergaba, nos muestra durante 4'33" que el silencio absoluto no existe.

En la **sala 6** *El arte de los ochenta* dialoga con **Días de Vinilo**, vista en perspectiva, la onda expansiva del Punk

tuvo eco inmediato en La Movida madrileña (1979-1989) hasta el punto de que programas televisivos mezclaban arte y música donde deambulaban artistas, fotógrafos, performers, músicos y cineastas. La estrecha colaboración entre algunas de las bandas de rock más genuinas de aquel movimiento como Alaska y Los Pegamoides, Radio Futura, Zombies o Aviador Dro con pintores como **Pérez-Villalta** o **Herminio Molero**, fotógrafos como **García-Alix**, **Ouka Leele**, **Pablo Pérez-Mínguez** se ven en esta sala con obras de **Luis Gordillo**, **Chema Cobo**, **Carlos Alcolea**, **Herminio Molero** y **Carlos Franco**, entre otros.

De nuevo obras de la **Colección Arte Contemporáneo**, en este caso en la **sala 7**, bajo el epígrafe **El arte de los ochenta** dialogan con las portadas que artistas de reconocido prestigio diseñaron para grupos de música. Tal es el caso de **Pin-tor damunt del quadre** de **Miquel Barceló** junto a las portadas que el artista mallorquín diseñó para Furnish Time y Camarón.

El punto final de la muestra lo pone **Javier Aramburu**, diseñador, ilustrador y músico español nacido en San Sebastián que ha diseñado varias de las mejores portadas de la música pop española, desde que en 1989 realizara el diseño de varios singles para Aventuras de Kirlian. Sus trabajos más míticos son las portadas de **Super 8** de Los Planetas, **Soidemersol** de La Buena Vida o **Un Sopló en el corazón** de Family; grupo del que formó parte.



ÍNDICE

ALEX STEINWEISS Y LOS ORÍGENES DEL DISEÑO GRÁFICO MUSICAL [Sala 5] ▶p.8

APARICIÓN DEL DISCO DE VINILO DE LARGA DURACIÓN A 33 RPM (LP) [Sala 5] ▶p.8

PICASSO EN PORTADA [Sala 5] ▶p.9

INFLUENCIA DEL JAZZ EN LA EVOLUCIÓN DE LAS PORTADAS DE DISCOS [Sala 5] ▶p.11

EXPRESIONISMO ABSTRACTO Y JAZZ [Sala 5] ▶p.12

ORÍGENES PARALELOS DEL ROCK AND ROLL Y EL POP ART [Sala 5] ▶p.12

ELVIS 1956 - Arquetipos, homenajes y parodias [Sala 5] ▶p.13

ROCK, DELINCUENCIA y RACISMO [Sala 5] ▶p.14

PRIMEROS DISCOS DE ROCK EDITADOS EN ESPAÑA [Sala 5] ▶p.16

INICIOS DE LA ESTÉTICA POP Y DE LA ICONOGRAFÍA DEL ROCK EN EL DISEÑO GRÁFICO MUSICAL ESPAÑOL. (1954-1964) [Sala 5] ▶p.17

ARTE EN EL POP Y POP EN EL ARTE [Sala 4] ▶p.18

THE BEATLES 1963 – 1965 [Sala 4] ▶p.19

LOS FOTÓGRAFOS DEL “SWINGING LONDON” [Sala 4] ▶p.20

ANDY WARHOL Y LA MÚSICA [Sala 5] ▶p.21

ANDY WARHOL Y THE VELVET UNDERGROUND [Sala 4] ▶p.22

STICKY FINGERS & PRIMARY COLORS [Sala 4] ▶p.23

ROY LICHTENSTEIN STYLE [Sala 4] ▶p.24

SGT. PEPPER’S LONELY HEARTS CLUB BAND [Sala 4] ▶p.25

ANSIA DE COLOR. LA UTOPIA SICODELICA [Sala 4] ▶p.25

TÚ A LONDRES Y YO A SAN FRANCISCO [Sala 4] ▶p.27

FLORES ÁCIDAS EN LA CAMPIÑA INGLESA [Sala 4] ▶p.28

OJOS CALEIDOSCÓPICOS – LA LENTE SICODELICA [Sala 4] ▶p.29

LA ASIMILACIÓN DE LA SICODELIA EN ESPAÑA [Sala 4] ▶p.30

EL ROCK Y LOS NUEVOS COMPORTAMIENTOS ARTÍSTICOS [Sala 4] ▶p.31

“BLANCO SOBRE BLANCO” / LA ESTRATEGIA DEL MONOCROMO [Sala 4] ▶p.32

ROCK CONCEPTUAL Vs ARTE CONCEPTUAL: ACORDES Y DESACUERDOS [Sala 4] ▶p.34

“POMPA Y CIRCUNSTANCIA”. ENCUENTROS ENTRE ROCK PROGRESIVO Y ARTE CONCEPTUAL [Sala 3] ▶p.35

FOTOGRAFÍA, PERFORMANCE Y ESTÉTICA GLAM [Sala 3] ▶p.36

CÓMIC Y ROCK [Sala 3] ▶p.36

EL DISCRETO ENCANTO DE LA PROGRESÍA. INFORMALISMO Y CANCIÓN DE AUTOR [Sala 1] ▶p.38

BLACK POWER, ICONOGRAFÍAS DE LA MÚSICA AFROAMERICANA EN LOS AÑOS 70 [Sala 3] ▶p.40

HIP – HOP Vs GANGSTA RAP. DEL ORGULLO RACIAL A LAS APOLOGÍAS DE LA VIOLENCIA [Sala 3] ▶p.41

“REVUELTA EN EL ESTILO” DADAISMO, SITUACIONISMO Y PUNK [Sala 6] ▶p.42

LA “JET SET EXPERIMENTAL” LA ESCENA DE NUEVA YORK (1979 -1990) [Sala 6] ▶p.43

LAS ARTES VISUALES DURANTE LA MOVIDA MADRILEÑA [Sala 6] ▶p.46

AFTER-PUNK Y NEW WAVE EN INGLATERRA [Sala 3] ▶p.48

PINTURA DE LOS 80 EN LAS PORTADAS DE DISCOS [Sala 7] ▶p.49

SONIC YOUTH COMO COLECTIVO ARTÍSTICO [Sala 3] ▶p.50

ECLECTICISMO POSMODERNO [Sala 3] ▶p.51

JAVIER ARAMBURU, MIGUEL ÁNGEL MARTÍN Y OTROS NOMBRES DEL DISEÑO GRÁFICO “INDIE” ESPAÑOL DESDE LA DÉCADA DE LOS 90 [Sala 7] ▶p.52

SALA 5 **ALEX STEINWEISS Y LOS
 ORÍGENES DEL DISEÑO
 GRÁFICO MUSICAL**

En 1939, Alex Steinweiss, director artístico de Columbia Records tuvo la intuición de que los discos de 78 revoluciones, si se envolvían en una funda ilustrada, serían mucho más atractivos. El tocadiscos se había empezado a comercializar desde 1925, pero hasta entonces los discos se vendían protegidos por un espartano papel de estraza de color marrón o gris con un espacio en el centro que permitía leer en el interior el nombre del autor.

“Consideraba que aquello no era manera de envolver algo tan hermoso como la música. Yo me imaginaba carteles a todo color que se relacionaran con el espíritu de la música que llevaba el disco, en lugar de aquellas bolsas-lápida marrones de papel o cartón”.

El presidente de Columbia Ted Wallerstein, aceptó la propuesta y en pocas semanas los discos aumentaron las ventas del catálogo de la compañía en un 800%. De Alex Steinweiss son las primeras portadas de discos comercializadas a partir de 1940 con elegantes e innovadores diseños –vagamente inspirados en las primeras vanguardias europeas (especialmente en la Bauhaus y el art decó) y orientadas sobre todo al jazz orquestal y la música clásica. Para esta exposición se han seleccionado varias portadas de disco de la década de los 40, características del estilo de este autor entre las que destacan: ***Comes Jazz by Bud Freeman and his Famous Chicagoans - Set C-40*** (1940), de gráfica concisa, casi constructivista, ***George Gershwin. Rhapsody in Blue. Andre Kostelanetz and his Orchestra - Set x-196*** y ***John Kirby and his Orchestra - Set***

C- 45 (1940), que toman elementos propios del art decó y particularmente del estilo de Cassandre. En estas portadas recurrió a una simbología (luz nocturna, ambiente urbano de rascacielos, fondo azul y negro) que predominaría en las portadas de jazz de la época. A destacar la imagen casi surrealista de un músico cabalgando sobre un violín y la elegante y vistosa tipografía de letras amarillas.

Una prueba de la modernidad casi visionaria de Steinweiss es la cubierta para el ***Concierto de piano N° 5 de Beethoven*** (Filarmónica de Nueva York, con Rudolf Serkin como solista), lanzado en 1942 que se adelantó en casi treinta años a la copia que firmó el aclamado estudio Hipgnosis para el disco ***The Dark Side of the Moon*** (Pink Floyd, 1973), uno de los más vendidos de todos los tiempos.

**APARICIÓN DEL DISCO DE VINILO
 DE LARGA DURACIÓN
 A 33 RPM (LP)**

SALA 5

Será también el sello discográfico Columbia quien lance a partir de 1948 el disco de vinilo de larga duración (LP) un soporte que mejoró sensiblemente la calidad y capacidad de las grabaciones de laca y pizarra anteriores, gracias fundamentalmente a la técnica del microsuro. Le seguiría en 1954 la invención del popular single, coincidiendo con el nacimiento del rock and roll. El vinilo sepultó en el olvido a los viejos cilindros de cera y discos que habían colonizado el mercado desde los tiempos de Edison y Berliner.

Con la salida al mercado del Long Play (dicho nombre fue también una idea de Alex Steinweiss) el trabajo de los diseñadores gráficos para cubiertas de discos se volvió impres-

cindible. El formato de las nuevas portadas con una superficie estándar de 30 x 30 cm. se convirtió en un simbólico “lienzo en blanco a la espera de ser llenado de significados” y una oportunidad única para aplicar elementos de las vanguardias artísticas, destilados a través del diseño publicitario, donde destacaban audaces combinaciones de tipografía, fotografía e ilustración que desarrollaron un imaginario estético, inédito hasta entonces, en los ambientes musicales.

Los diseñadores consideraban el LP como una superficie más adecuada para plasmar el “concepto” estético de los grupos musicales y un campo virgen de experimentación artística en el que poco a poco se irá dotando de identidad propia a cada género musical a través del diseño gráfico. Al mismo tiempo, los músicos ven en esas portadas una oportunidad para potenciar su identidad y convertirse en personajes públicos.

Hasta la aparición del LP esto sólo había sucedido con las cubiertas de los discos de jazz tradicionalmente diseñados por artistas, al ser considerados muy minoritarios, ajenos a las listas de éxitos pop y con un mercado propio. De alguna manera las portadas ayudaron a acercar el arte más vanguardista a un público común, con ideas y nociones sobre música pero quizá sin ningún conocimiento de arte moderno.

Días de vinilo incluye algunos ejemplos de las primeras portadas de LP creadas entre 1949 y 1955 desde piezas del propio Steinweiss a autores ilustres como Andy Warhol, cuyo primer trabajo, antes de ser un artista famoso, fue la carátula de **Alexander Nevsky** de Prokofiev, realizada en 1949 para el sello Columbia,

a la que siguieron trabajos como **Rhapsody in Blue** de Gershwin para RCA y numerosas ilustraciones para música de ballet en las que se combinaban fotografías de estudio con dibujos de línea clara.

PICASSO EN PORTADA

Las pinturas de Picasso, lo mismo que las de artistas de vanguardia como Matisse, Leger, Dufy, Mondrian, Dalí, Miró o Delaunay se han reutilizado en decenas de portadas de discos, pues a lo largo de sus carrera hizo varios cuadros de temática musical, pero fueron contadas las ocasiones en que creó pinturas específicas para discos. Una interesante excepción es una caja con 6 LPs editados en serie limitada en 1959 por la compañía Bell Records bajo el título **The Royal Music of Europe** incluyendo obras de Bach, Beethoven, Haydn, Mozart, Händel, Vivaldi o Telemann interpretados por Claremont String Quartet y The Saldenberg Little Symphony dirigidos por Daniel Saldenberg. Cada uno de los seis LPs tenía una funda personalizada que reproducía con gran calidad un dibujo de Picasso (del mismo tamaño que la cubierta del disco) de modo excepcional, las cubiertas no incluían ningún crédito del contenido musical del disco ni en portada ni en contraportada para que fueran percibidas como si fueran litografías. Otra curiosa excepción es la portada del single **Anduriña**, para el dúo Juan y Junior en 1968, creada por petición expresa de Juan Pardo que visitó al artista en su estudio en París para convencerlo.

Algo similar puede decirse de Joan Miró, que, sin embargo, creó en la década de los 60 y 70 piezas específicas para ser reproducidas

SALA 5



en discos de cantautores españoles comprometidos contra el franquismo como Raimon y M^a del Mar Bonet; o de Salvador Dalí, que creó una pieza estupenda para el compositor de jazz orquestal Jackie Gleason en 1955 en el estilo de las pinturas que estaba realizando en ese momento en Nueva York.

Aparte de los bodegones con guitarras y violines de su etapa cubista, mil veces reproducidos en portadas de discos, -aquí evocados por continuadores de su estilo como Moreno Villana de las mejores obras de temática musical realizadas por Picasso es su doble versión del cuadro *Los tres músicos* (Museo de Filadelfia y MoMA de NY) en los que conjuga su afición

por la música popular, la poesía y la comedia del arte italiana. Los cuadros son sendos puzzles geométricos con las características deconstrucciones espaciales del cubismo sintético, donde la única nota de realismo son precisamente los instrumentos que portan los músicos. Picasso se autorretrata en el centro, disfrazado, tocando la guitarra (un violín en la versión del MoMA), flanqueado por Pierrot -el poeta Guillaume Apollinaire- que lleva un saxo- y su fiel amigo, el también poeta Max Jacob, travestido como un monje que sostiene una partitura. De modo muy oportuno este cuadro fue reutilizado en los años 70 como portada del LP *Return to Forever Live* de la

banda de jazz-rock Return to Forever, integrada por otros tres músicos revolucionarios en su campo: Chick Corea, Stanley Clarke y Joe Farrell.

SALA 5 INFLUENCIA DEL JAZZ EN LA EVOLUCIÓN DE LAS PORTADAS DE DISCOS

Aunque esta exposición se centra principalmente en las relaciones entre la música pop/rock y la influencia del arte contemporáneo en las portadas de discos, es justo reconocer que el jazz jugó un papel capital en la evolución del diseño gráfico musical y en la revalorización de la superficie de la portada del LP como campo de experimentación plástica. De hecho, la historia de las portadas de discos comienza en una fecha en la que el jazz era la música hegemónica en la sociedad norteamericana que bailaba al ritmo de las grandes orquestas de swing y ritmos como el boogie-woogie, evocados por artistas como Matisse, Stuart Davis o Mondrian en sus pinturas neoyorkinas.

El jazz marcará distancia con otros géneros musicales asociando su identidad visual con las corrientes artísticas de vanguardia; contratando a los ilustradores más innovadores; desde los diseños de las primeras portadas del pionero Alex Steinweiss en el sello Columbia –influenciadas por las primeras vanguardias europeas– a los alocados dibujos coloristas de Jim Flora de inspiración “azteca”, pasando por la elegancia gráfica de David Stone Martin (LP de Billie Holiday: *All or Nothing at all*) y Fujita (LPs de Jimmy Rushing) o los apreciados diseños de un ilustrador por entonces desconocido en el mundo artístico: Andy War-

hol, autor de decenas de portadas inolvidables para músicos como Count Basie, Sonny Rollins, Kenny Burrell o Johnny Griffin.

La aparición de sellos vinculados a las nuevas corrientes jazzísticas como el hard bop, el bebop y el free jazz, coincide con la incorporación de la fotografía a las portadas de discos y el abandono progresivo de la ilustración que se materializa en los emblemáticos diseños de los sellos Blue Note, Prestige, Verve o Impulse (ya en la década de los cincuenta y sesenta), claramente influenciados por la Bauhaus, el expresionismo abstracto y las modernas técnicas publicitarias de fotomontaje; donde destacaron diseñadores como Reid Miles, Burt Goldblatt o Robert Flynn y fotógrafos como Francis Wolff, William Claxton o Lee Friedlander, que contribuirán a potenciar la identidad de músicos como Dexter Gordon, John Coltrane o Miles Davis con imágenes en primer plano y planos de detalle del músico en pleno esfuerzo.

Destaca entre todos Reid Miles cuyos diseños rompieron los esquemas estéticos de la época. Tipografías poderosas que remiten a la Bauhaus y el constructivismo, tintados azules, rojos y amarillos... ordenados en franjas geométricas que recuerdan la pintura de Barnett Newman o Josef Albers... combinados con sugerentes fotografías en blanco y negro de los músicos actuando o con semblante pensativo, serán los signos de identidad que caracterizan el estilo de Blue Note e incluso me atrevería a decir que la concepción gráfica del jazz, como demuestra sus emblemáticas portadas para Sonny Rollins o Thelonious Monk (ésta última en colaboración con Warhol) mil veces imitadas por diseñadores de otros sellos.

SALA 5 EXPRESIONISMO ABSTRACTO Y JAZZ

“Jackson Pollock, pensaba que el jazz era la única cosa creativa que pasaba en este país (...)” declaraba Lee Krasner en una entrevista sobre los gustos musicales de su marido publicada en 1967 en la revista *Art in América*; “podía poner sus discos sin parar durante días y noches seguidos... la casa vibraba...” Entre el largo centenar de discos que Pollock tenía en su colección había grabaciones de Louis Armstrong, Jelly Roll Morton, Count Basie y Duke Ellington.

En 1948 –año de la presentación de los primeros drippings de Pollock en la Galería Betty Parsons- el saxofonista Coleman Hawkins, de quien el pintor tenía varios discos en su colección, grabó su primer solo absoluto de tres minutos y medio, en el que ya no hay una melodía identificable, aunque las notas se despliegan con una gran fluidez. Las relaciones entre la improvisación musical del bebop y la gestualidad rítmica de las action paintings de Pollock, nacían para algunos de forma natural. Se piensa que el monumental cuadro *Autumn Rhythm* de Pollock evocaría el tema *Autumn in New York*, grabado en 1934 por Vernon Duke. Pero la vinculación “conceptual” de Pollock con las corrientes más avanzadas de jazz se consolida cuando uno de sus últimos cuadros *White Heat* de 1954, se reproduce en la portada del disco-manifiesto de Ornette Coleman: *Free Jazz* (1960), por expresa petición del músico. “Hay una continuidad de expresión, algunos hilos de pensamiento en constante evolución que enlazan todas mis composiciones... Quizás es como en los cuadros de Jackson Pollock (...)” . El propio Coleman, ilustró

su LP *The Art of the Improvisers* (1970) con un cuadro abstracto pintado por él mismo. Con el auge del expresionismo abstracto el diseño gráfico de carátulas de discos dio lugar a inspirados encuentros entre pintura abstracta y jazz como la portada de Robert Irwing para Chet Baker (1954), Neil Fujita (*Time Out*, para Dave Brubeck Quartet, 1959 y *Minguh's Ah Um* de Charles Mingus, 1960); Franz Kline (*Countdown Time Outer Space*, 1962) o Sam Francis (*Time Changes*, 1963) para Dave Brubeck Quartet que alcanzaron gran popularidad; o ya en la década de los 60, las abstracciones geométricas cercanas al op art realizadas por el antiguo pintor de la Bauhaus, Josef Albers para una serie experimental del sello Command, que tuvieron una influencia decisiva en la estética psicodélica.

ORÍGENES PARALELOS DEL ROCK AND ROLL Y EL POP ART

Las genealogías del rock and roll y el pop art discurren sorprendentemente paralelas desde que en marzo de 1956 un joven de tan solo 21 años de Tupelo (Mississippi), llamado Elvis Presley, editase su primer álbum bajo el sello RCA y en poco tiempo el disco lograra situarse en lo alto de las listas. Pocos meses después, al otro lado del Atlántico el artista inglés Richard Hamilton, realiza un pequeño cuadro que tiene prácticamente las mismas dimensiones que la portada del disco de Elvis, la obra es un collage que lleva por título: *Just what is it that makes today's home so different, so appealing?* y tras ser exhibida en la exposición “This Is Tomorrow” en la Whitechapel de Londres se convertirá para muchos en la pieza fundacional del movimiento Pop Art.

SALA 5

En una carta escrita por el propio Hamilton al arquitecto Peter Smithson, definió el pop art como algo: “popular, efímero, fácil de olvidar, barato, producido en serie, joven, divertido, sexy, tramposo, lleno de glamour, un buen negocio...” estos epítetos y muchos más se podrían aplicar sin duda al primer LP de Elvis, cuya portada, desde un punto de vista del diseño gráfico musical resulta tan icónica y rompedora como el collage de Hamilton; a pesar de que, todavía hoy, no conocemos el nombre del responsable final del diseño de la misma. La poderosa imagen en blanco y negro de Elvis cantando con la mandíbula desencajada y guitarra en ristre y la llamativa tipografía de letras en color rosa chicle y verde manzana, situadas en el ángulo izquierdo era inusual en los diseños del momento y suponían una alternativa a las portadas de crooners como Tony Bennet o Bing Crosby o a las de ídolos para adolescentes como Frankie Avalon o Bobby Vee; que se centraban casi siempre en un primer plano del rostro del cantante.

Si la portada de Elvis fue un éxito es porque en ella se intuyen los aspectos más amenazadores del rock: el sexo y la violencia.

Elvis blandía la guitarra como si fuese un arma y tenía la cara contraída en una mueca de éxtasis (se le ven literalmente las amígdalas), en vez de estar relajado y sonriente como solían hacer los cantantes “formales”.

Esta portada abrió el camino a otros diseños igual de provocadores, especialmente el del primer LP de Little Richard: ***Here's Little Richard*** (1957) y el de ***Gene Vincent and the Blue Caps*** (1958) en el que la guitarra del cantante, explícitamente fálica, antecede su rostro en elocuente “éxtasis orgásmico”. Una

interesante alternativa “proto-pop” al modelo de portada que inaugura Elvis será la de ***Dance Album of Carl Perkins***, de Carl Perkins, editada por Sun Records en 1957, con un diseño que mezcla una poderosa ilustración en escorzo del cantante, sobre bandas de fondo rojo y azul y un fotomontaje con su rostro, que dan a este disco una apariencia próxima al pop art, antes de que este estilo se consolidase en los Estados Unidos.

ELVIS 1956 - Arquetipos, homenajes y parodias

Aunque Elvis no tocaba la guitarra como otros intérpretes afroamericanos como Bo Diddley o Chuck Berry, la imagen del cantante en el escenario con ese instrumento en sus manos tuvo un papel crucial en transformar la guitarra en el instrumento que capturaba mejor el espíritu de esta nueva música. La guitarra pasa entonces a ser el instrumento icónico del rock, pese a que por entonces -de Ray Charles a Fats Domino pasando por Jerry Lee Lewis- algunas de las mejores canciones de aquel nuevo estilo se interpretaban al piano.

El “Coronel Parker”, mánager de Elvis, aparece acreditado como director artístico en la contraportada de su primer LP con RCA, sin embargo, su papel simplemente se limitó a proporcionar la imagen al departamento artístico del sello discográfico, a cambio de una tarifa. La única persona acreditada en el disco es “Popsie”, el apodo de trabajo del fotógrafo William Randolph. Sin embargo, él solo fue el responsable de las fotos de la contraportada, pero no de la que ocupaba la parte frontal de la cubierta. La foto de portada -que también se utilizó en varios carteles de conciertos- fue

SALA 5

tomada en un concierto celebrado ocho meses antes, en el Show de Andy Griffith en el Fuerte-Armería Homer W. Hesterly de Tampa, el 31 de julio de 1955 por William “Red” Robertson, del estudio Robertson y Fred de Tampa por encargo del “Coronel”. La foto original era más grande y en la parte superior se podía ver a un grupo de jóvenes gritando en presencia de su ídolo, pero fue recortada para que Elvis ocupara toda la cubierta y apenas se deja ver a los músicos que le acompañan. El artwork final fue responsabilidad de un diseñador, por el momento anónimo, del sello RCA.

Por las mismas fechas en que Elvis realiza sus primeras grabaciones para RCA, documentadas por fotógrafos como Alfred Wertheimer, el norteamericano Ray Johnson pasa por ser el primer artista que realiza dos obras en las que se rinde homenaje al futuro rey del rock, sendos collages con fotografías de Elvis sacadas de revistas retocadas pictóricamente bajo el título: *Oedipus (Elvis # 1 y 2)*.

En la década de los 70 empezaron a surgir homenajes y parodias de esta portada. La más conocida es la de **London Calling** de The Clash (1980) diseñada por Ray Lowry a partir de una foto de Pennie Smith que rendía a su vez homenaje a The Who; pero hasta el momento se conocen más de 50 versiones diferentes desde: **Rain dogs** de Tom Waits (1985) hasta **Reintarnation** de K. D. Lang (2006), pasando por **F-Punk** de Big Audio Dynamite (1995). Siniestro Total la reinterpretó a través de The Clash, cambiando el bajo por la gaita gallega, en su single **Sexo chungo/Me pica un huevo** (1983) en un diseño pagado por RTVE, ya que las canciones se grabaron para el programa Caja de Ritmos.

ROCK, DELINCUENCIA Y RACISMO

SALA 5

Tanto la industria del cine como la de la música potenciaron desde los orígenes del rock la imagen del joven rebelde que flirteaba con la delincuencia. Películas como *Semilla de Maldad* (1955) y figuras como Marlon Brando en la película *El Salvaje* (1954) o James Dean en *Rebelde sin causa* (1955) o el propio Elvis en *King Creole* (1957) y *Jailhouse Rock* (1957), ayudaron a configurar ese estereotipo mil veces imitado. El propio Elvis se hizo retratar por Alfred Wertheimer subido en una moto emulando la pose de Brando.

Otro ejemplo lo encontramos en varias portadas de álbumes editados por el sello Jubilee entre 1958 y 1960. Lo sorprendente es que bajo las fotos de chicos blancos con aspecto de fieros rockers vestidos con cuero negro y cadenas y con títulos como “Rumble” que evocan las peleas callejeras, -se esconden melódicas canciones de doo-wop interpretadas por grupos afroamericanos como The Paragons o The Jopsters cuyos rostros jamás aparecían en las fotos del disco. Un claro ejemplo de racismo y “manipulación paradójica” de la asociación del rock con la delincuencia por parte de la industria musical norteamericana.

Esto se repitió en decenas de portadas de discos recopilatorios grabados bajo el título genérico de **Rock and Roll** entre 1957 y 1960, protagonizadas por jóvenes guapos y rubios pero interpretados en realidad por músicos negros. Incluso estrellas como Chuck Berry o Bo Diddley, para poder salir en portada, tenían que fotografiarse poco menos que como camareros u honrados padres de familia o sustituir su imagen por fresas como sucede en el



LP *One Dozen Berrys* (1958) o *Berry is on Top* (1959). El mismo Elvis se ve obligado a edulcorar su imagen a partir de su segundo LP. Desde entonces el músico blanco que mejor encarnó el lado peligroso del rock y cuya imagen se asociaba directamente a la delincuencia fue Gene Vincent, el primero en aparecer en escena vestido totalmente de cuero negro, como las temibles bandas de motoristas de la época acompañado a su vez de una banda: The Blue Caps, llamados así por las viseras azules que todos portaban imitando el aspecto de algunas bandas de delincuentes callejeros de la época. Su música, más chirriante y se-

xual aún que la de Elvis, fue arrinconada por la industria musical. A principios de los 60 la película musical underground *Skorpio Rising* de Kenneth Anger, fue capaz de imprimir un sorprendente giro de 180° a la iconografía de viseras, botas y tachuelas sobre cuero negro y guiños sado que proponen estas portadas, transformando la oscura historia de una banda de motoristas sexualmente ambiguos, en arquetípica iconografía gay que paradójicamente, será retomada por bandas pioneras del heavy metal como Judas Priest en la década de los setenta y del heavy glam como Motley Cruce en los 80.

SALA 5 **PRIMEROS DISCOS DE ROCK EDITADOS EN ESPAÑA**

Aunque parezca extraño, y en contra de lo que suele afirmarse una y otra vez, el régimen franquista no prohibió ni persiguió al rock'n'roll. Sí es cierto, en cambio, que la censura oficial retrasó el estreno de algunas películas o modificó las portadas de algunos discos, pero nunca existió una política expresa y sistemática de prohibición de esta música. Los primeros discos de Bill Haley & His Comets, Elvis Presley y otros solistas se publicaron con cierta regularidad (y con pocos meses de retraso respecto a las ediciones norteamericanas) aunque sin demasiado eco a nivel de público; al menos en un primer momento.

Las primeras grabaciones de Elvis Presley llegan a España en 1956, si bien en la primera de ellas bajo el título: **Llegó el Rock and Roll**, el Rey del rock comparte surcos con Pérez Prado (El rey del Mambo), Earta Kitt y Kay Starr. La canción que incluye este EP es "Heartbreak Hotel" su primer single para RCA. Ese mismo año se lanza una nueva edición española en la que Elvis comparte EP con Pérez Prado y se incorporan Richard Maltby y Chet Atkins. El título: **Rock and Roll**. La canción de Elvis es "I Forgot to Forget". En los dos casos los diseños de portada -bajo el sello RCA- son exclusivos de la edición española, destacando la colorida y dinámica ilustración de la segunda con una ilustración que anuncia la llegada del pop.

Los primeros EPs con Elvis como único interprete, se lanzan meses después -todavía en 1956- con portadas exclusivas diseñadas para España y con los títulos traducidos al castellano: **Elvis Presley y el Rock and roll** y **El**

ritmo de Elvis Presley. Los diseños parten de las fotos de William "Red" Robertson y Alfred Wertheimer, alteradas mediante grafismos cromáticos de gran belleza (especialmente la del primero que presenta la silueta del Rey del rock envuelta en llamas) que las han convertido en preciado objeto de coleccionismo.

El problema respecto al rock era fundamentalmente de información. Escaseaban las revistas juveniles de música y era una rareza escuchar a cantantes internacionales en la radio. A finales de los 50 y principio de los 60 aparecieron los primeros programas radiofónicos y revistas musicales como: *Discomanía* o *Discóbolo* que poco a poco irán paliando esta situación.

Paradójicamente, el primer rock español estuvo más condicionado por lo que venía de Francia e Italia, que por la tantas veces citada presencia de las bases americanas. Aparte del francés Johnny Hallyday, cuyos discos llegaban a España antes que los de los rockeros anglosajones, los flirteos rocanroleros de gente como Pepino Di Capri, Adriano Celentano o el mismísimo Renato Carosone fueron seminales para el alumbramiento del primer rock español. También debe ser tenida en cuenta la "conexión latinoamericana" a través de bandas como los cubanos Los Llopis o los mexicanos Teen Tops, grupos que tuvieron, en su momento, un gran éxito en España y que editaron varios discos entre 1959 y 1962.

En 1959 aparecen los primeros discos españoles que incluyen canciones que pueden ser definidas como rock. Son las primeras grabaciones del Dúo Dinámico (con temas como **Cowboy** y **Baby Rock**), Los Pájaros Locos y un EP con cuatro canciones (**Ready Teddy**, **La**

Bamba, Woo-Hoo y Me enamoré de un ángel) firmado por los madrileños Los Estudiantes. Entre 1960 y 1964 surgen infinidad de nuevas bandas y solistas a lo largo y ancho de la geografía nacional: Los Milos, Los Pantalones Azules, Mike Ríos, Los Pekenikes, Los Sonor, Los Rocking Boys, Micky y Los Tonys o Los Relámpagos cuya música ya bebe de las fuentes anglosajonas.

SALAS INICIOS DE LA ESTÉTICA POP Y DE LA ICONOGRAFÍA DEL ROCK EN EL DISEÑO GRÁFICO MUSICAL ESPAÑOL (1954-1964)

En 1954, discos Columbia fabricó en España los primeros discos microsurco de vinilo; en poco tiempo, el disco de cuatro canciones o “extended play” revolucionó el mercado de la música moderna y la concepción del diseño de sus cubiertas, siendo en este caso más influyente el pequeño formato que el de los LP a 33 revoluciones. Diseñadores, tipógrafos, dibujantes, ilustradores y fotógrafos elaboraron novedosas propuestas para comercializar la música de aquellos años, sin establecer distinciones formales entre música ligera, música clásica, copla o rock and roll. De manera que –al igual que sucedía con los gustos de los españoles– los diseñadores y fotógrafos tan pronto se empleaban a fondo en la creación de espectaculares ilustraciones y coloristas fotocromos de cantantes de copla y flamenco como Lola Flores o cantantes de orquesta como Abbe Lane, que se inclinaban por diseños más innovadores y juveniles que anuncian la irrupción de la estética pop. El resultado fue en todos los casos una mejora de la calidad de las impresiones y el color, alternán-

dose los retratos dibujados o fotográficos con nuevas tipografías, collages y fotomontajes. Aunque la mayoría de las portadas son anónimas, el trabajo de investigación llevado a cabo por Lluís Fernández ha servido para reivindicar la aportación de ilustradores diseñadores o fotógrafos apenas conocidos, salvo por los departamentos de arte de los sellos discográficos para los que trabajaban, ya que en la mayoría de los casos ni siquiera aparecían acreditados en la contraportada de los discos.

Entre los mejores portadistas figura el ilustrador de Jerez de la Frontera José Bort, uno de los más populares diseñadores en el tránsito de los 50 a los sesenta, el cual puede ser considerado con justicia -junto a S. Cañizares y Jordi Fornas en el sello Edigsa- el introductor de la estética del Pop Art en la música española. Sus portadas para los Teen Tops, los Blue Diamonds, los Cinco Latinos o Billy Cafaro en sellos como Philips y Fontana con ilustraciones humorísticas de aparente ingenuidad y cierta influencia de las vanguardias son, todavía hoy, imitadas por diseñadores de la estética “Indie”.

En un mismo sentido, los creativos que trabajaban anónimamente para el sello Discophon sobresalieron por las portadas para pioneros del rock en España como Los Milos, Los pantalones Azules, y Los Marcells. Coloristas estampas pre-warholianas dignas de figurar entre lo mejor del pop español. En La voz de su amo firman el dibujante español J. Espinosa, el italiano Fulvio Bianconi y los franceses Le Ronloi y Picart Le doux. Ponce de León dibujó la mayoría de la RCA española; S. Cañizares fue portadista de la casa Zafiro y Olmos ilustró las de Telefunken. La serie de portadas de

Paul Anka de León en Hispavox tuvo una gran influencia en la música pop.

Entre los fotógrafos acreditados destacan Baró, Alfredo y Figueres que retrataron a la variada nómina de artistas que editaban en La voz de su amo e hicieron de Gelu o el Dúo Dinámico ídolos juveniles de la canción ligera, al igual que Ibáñez para Belter que convirtió a Conchita Velasco en la imagen de la chica yeyé o a principios de los 60.

SALA 4 ARTE EN EL POP Y POP EN EL ARTE

Los años 60 y 70 alumbran la primera generación de artistas plásticos que se han educado desde jóvenes escuchando rock and roll. No será por ello extraño que el imaginario visual de esta música vaya incorporándose poco a poco a la pintura y la escultura, muy especialmente en los artistas adscritos al pop art. Paradójicamente el pop americano tardó más tiempo que el británico en adoptar elementos iconográficos del rock (donde artistas como Peter Blake, Derek Boshier o Richard Hamilton ya los utilizaban desde 1958/59).

Los primeros cuadros en los que Andy Warhol retrata a Elvis Presley, datan de 1962 (*Red Elvis*). Otros artistas pop norteamericanos como Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg o Robert Rauschenberg, no tocan el tema en sus pinturas hasta mediados de los años 60. Sin embargo, el estilo de los artistas pop será imitado en decenas de portadas de discos por diseñadores como Neon Park (The Mothers of Invention) o Peter Corrison (*Some Girls*, The Rolling Stones) y al mismo tiempo, los jóvenes artistas pop americanos y británicos empezarán a diseñar portadas de discos o a ceder

sus cuadros para que fueran reproducidos en ellas. Los dos casos más conocidos son los de Andy Warhol con The Velvet Underground y Peter Blake y Richard Hamilton con The Beatles, pero artistas como Lichtenstein, Rauschenberg, Peter Phillips, Mel Ramos, Paolozzi, Alen Jones, Richard Lindner o Tom Phillips, realizaron decenas de portadas de discos imprimiéndoles su particular estilo. Aunque en ocasiones las portadas también eran campo de pruebas donde experimentar con técnicas y estilos que, posteriormente se llevaban a obras de mayor formato.

El retrato de Johnny Griffin con camisa floreada pintado por Warhol en los 50 para la portada de su LP antecede a la serie *Flowers* de los años 60 y los cuadros con la imagen múltiple de Elvis de la serie *Silver Elvis* (1963) están muy probablemente, inspirados por los trabajos de uno de los mejores diseñadores de la década de los 50, Ronald Clyne, autor de la extraordinaria portada del LP del bluesman Sam Lightnin Hopkins, editada en 1959 por la compañía Folkways, que presenta un retrato de cuerpo entero del músico repetido cuatro veces sobre gradaciones tonales del rojo al naranja y del amarillo al blanco que Warhol imitará cuatro años más tarde en sus series sobre Elvis.

Mientras tanto, en Londres, Peter Blake se autorretrata en 1961 portando en la mano una fotonovela de Elvis con la cazadora llena de chapas de artistas de rock y rhythm and blues y entre esa fecha y 1970 realiza cuadros con retratos de músicos como Bo Diddley o LaVern Baker, inspirados en los primeros discos de estos artistas editados en Inglaterra.

**SALA 4 THE BEATLES 1963 – 1965**

En Hamburgo la amistad de The Beatles con los fotógrafos Astrid Kirchherr, Jürgen Vollmer y el artista/músico Klaus Voormann –que posteriormente diseñó la portada psicodélica de *Revolver* (1966)- dio como resultado algunas de las imágenes arquetípicas de la banda. De hecho el corte de pelo con los famosos flequillos y la indumentaria negra será idea de Astrid Kirchherr y tomará carta de naturaleza en la cubierta del segundo LP de The Beatles. La foto de portada de *With The Beatles* (1963) realizada por Robert Freeman introdujo elementos diferenciadores con respecto a lo visto hasta el momento. De la sencilla fotografía de grupo en plano medio y la sucinta información

tipográfica de rigor que vemos en muchas portadas de la época, se había pasado a un concepto más elaborado y sugerente, alejado de la jovialidad imperante en su portada anterior. Ahora se trata de una instantánea en blanco y negro, en la que las cabezas de los Fab Four aparecían en pose circunspecta, con los rostros delimitados por los flequillos y jerseys de cuello alto y las sombras devorando la mitad de sus caras. Parecían más un grupo de bohemios existencialistas, o estudiantes de arte, que una banda de pop intrascendente. Será imitada decenas de veces (Queen, Simon y Garfunkel o Los Brincos por ejemplo) y Freeman adquirirá fama internacional a partir de este momento. Además realizará consecutiva-

mente las fotografías de las portadas de los siguientes LPs de The Beatles: ***A Hard Day's Night*** (1964), ***Beatles For Sale*** (1964), ***Help*** (1965) y ***Rubber Soul*** (1965), donde la imagen en contrapicado en la que se introducen las letras globulares anuncia el comienzo de la psicodelia.

Otra de las portadas más imitadas de The Beatles es la de ***A Hard Day's Night*** (1964) -en España Los Sirex, sin ir más lejos-, con su colección de muecas y poses juguetonas directamente inspiradas en las imágenes de un fotomatón, pretendían reflejar la diversidad de caracteres psicológicos que se daban en la banda: Lennon el irónico y burlón, McCartney el coqueto, Harrison el serio, Ringo inexpresivo... Los contactos fotográficos desechados reflejan una gama de comportamientos aún más variados que se hacían extensibles a las colecciones de cromos, fotonovelas, pósters y todo tipo de objetos asociados al éxito masivo del grupo. ¡Beatlemania en estado puro!

SALA 4 LOS FOTÓGRAFOS DEL "SWINGING LONDON"

Al hablar del Pop Art británico de los años 60 y su relación con la escena musical coetánea es inevitable referirse a algunos fotógrafos que contribuyeron a dotar de identidad a esta época casi en el mismo grado que los artistas plásticos o los propios músicos. Entre los más reconocidos podemos citar en Inglaterra, el trabajo de Robert Freeman, que adquirió notoriedad por las seis portadas realizadas para The Beatles.

El contrapunto a los elegantes y casi siempre optimistas retratos de Freeman lo ponen los trabajos realizados por los mismo años por

Gered Mankowitz para The Rolling Stones, concebidos para potenciar los componentes sombríos y de peligrosidad social que formaban parte de la identidad de esta banda. Basta comparar las fotos de los Fab Four con los rostros de miradas desencajadas y rictus angulosos de ***Big Hits (High Tide and the green grass)*** o la famosa imagen en blanco y negro de la banda en un angosto callejón de ***Out of Our Heads*** (1965) o el retrato tomado en un parque de Primrose Hill bajo un extraño efecto de luz que da a entender que regresan a casa al amanecer bajo la influencia de las drogas, para el LP ***Between The Buttons*** (1966). Pero el fotógrafo que más contribuyó a crear la estética del Swinging London, junto a Terence Donovan y Brian Duffy es David Bailey. Estos tres fotógrafos bautizados por Norman Parkinson como "The Black Trinity", alcanzaron la condición de celebridades al codearse de modo permanente con la aristocracia del cine, la moda y la música del momento. Se ha dicho que el protagonista de la película ***Blow Up*** (1966) de Antonioni estaba inspirado en Bailey.

Su aportación al mito del Swinging London se reflejó acertadamente en su proyecto ***Box of Pin-Ups*** (1964); una caja con retratos de 36 celebridades del mundo de la cultura como Terence Stamp, Los Beatles, Mick Jagger, Jean Shrimpton, PJ Proby, Rudolf Nureyev o Andy Warhol. Junto a Mankowitz (con el que formó equipo aportando fotos para portadas y contraportadas de varias carpetas de álbumes de música pop) ayudó a construir la imagen peligrosa de los Stones o la de la ambigüedad sexual de Mick Jagger a través de fotos de cubierta emblemáticas como ***12x5*** (1964),



NO.2 (1965), **Aftermath** (1965), **Jumpin' Jack Flash** (1968) o **Goats Head Soup** (1972). Una mención aparte merece el doble juego de retratos de cada uno de los cuatro miembros de The Beatles realizados por Richard Avedon en 1967. Primeros planos del rostro sometidos a un proceso de solarización que capturaba a la perfección la sensación de “personajes bajo el efecto del ácido”—especialmente en el retrato de Lennon—sin por ello perder la definición psicológica de cada uno de los retratados. Se publicaron por primera vez en la edición del 9 de enero 1968 en la revista *Look* de los Estados Unidos, y posteriormente fueron uno de los pósters más vendidos de los años 60.

ANDY WARHOL Y LA MÚSICA

Andy Warhol diseñó a lo largo de su vida más de 50 portadas de discos, aunque inicialmente su trabajo se desarrolló en el campo de la música clásica y el jazz. Tras graduarse en la escuela de arte del Carnegie Institute of Technology en Pittsburgh, llegó a Nueva York en 1949, justo cuando las discográficas sacaban al mercado el formato LP. Las primeras portadas que realiza son dos trabajos para Columbia Records: una para Alexander Nevsky de Prokofiev; con un dibujo lineal de guerreros sobre una mancha trapezoidal en tinta plana verde sobre fondo blanco y otra para un disco patrocinado por el MOMA: **A Program**

SALA 5

of Mexican Music, de Carlos Chávez, de diseño similar que recuerdan vagamente algunas composiciones de pintores como Malevich o Lissitzky y también conectan formalmente con la abstracción postpictórica por entonces en boga. Warhol recupera el concepto con pequeñas variaciones en la última portada de disco diseñada en 1987, pocos meses antes de morir: un disco recopilatorio impulsado por la MTV y editado por RCA en el que se reúnen canciones de bandas muy exitosas de los 80 como Eurythmics, The Bangles, Bananarama, Heart, etc.

Warhol también realizó entre 1949 y 1956 varias portadas para discos de música clásica para el sello RCA como *Rhapsody in Blue de Gershwin* (1950), *William Tell Overture de Rossini, dirigida por Toscanini* (1955), *Daphnis y Chloe de Ravel* (1955) y *El Lago de los cisnes de Tchaikowski* (1955) en las que combina sus dibujos con fotografías tremendamente kitsch sacadas directamente de las representaciones de ballet; o los *Nocturnos de Chopin interpretados por Jam Smetelin* (1956).

Pero donde desplegará su talento como ilustrador, anticipando soluciones que luego aplica en su pintura es en las portadas de discos de jazz que realiza desde mediados de los 50 para sellos como Verve, Atlantic o Blue Note colaborando con Reid Miles en un LP de Thelonious Monk. En 1955 Warhol diseñó la portada del LP de Count Basie y en 1956 otra para el primer disco del guitarrista Kenny Burrell basándose en una fotografía reproducida en el interior, como haría posteriormente en sus retratos serigrafiados. Al año siguiente, realizó la del álbum *Congregation*, del saxofonista Johnny Griffin, partiendo igualmente

de una foto y dibujando en la camisa del artista unas flores de vivos tonos verdosos que claramente vaticinaban la serie *Flowers*, que desarrollará con diferentes variantes en los años 60.

ANDY WARHOL Y THE VELVET UNDERGROUND

SALA 4

Los dos años de relación entre Andy Warhol y The Velvet Underground determinaron de forma significativa la relación entre el arte de vanguardia y la música rock. A mediados de los años sesenta, el estudio de artistas conocido como The Factory se convirtió en la segunda casa de la banda de Lou Reed y John Cale desde el momento en que Warhol se convirtió en su representante. Según parece, fue el asistente personal de Warhol, Gerard Malanga, quien pondría en contacto al artista con la banda cuya música ya presentaba por entonces una audaz combinación de instrumentación experimental, ruido cacofónico y letras sobre los aspectos más sórdidos de los bajos fondos de Nueva York.

A menudo se ha polemizado sobre el verdadero papel que un “no músico” como Andy Warhol jugó en el trabajo de The Velvet Underground. No sólo por la utilización de la banda en sus happenings audiovisuales bajo el título *Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable* (1966-67) sino por el hecho de que produjera la grabación de su primer disco y creara la mítica portada del álbum, considerado por muchos una de las grabaciones de rock más influyentes de todos los tiempos. Llama particularmente la atención que la banda aceptara que su nombre no saliera en la cubierta del disco, habitualmente conocido como *Banana*

Album por la inconfundible portada en la que no había referencia alguna a The Velvet Underground sino una banana “pelable” firmada por el propio Warhol. Esto fue algo absolutamente inusual en el diseño gráfico comercial de la época y provocó que el disco fuese percibido más como otro de los extravagantes proyectos de Warhol que como la grabación de una banda de rock. Todo ello resultó seguramente determinante para el fracaso comercial del disco, pero además demostraría que, al menos en su primera versión, The Velvet Underground fue más un proyecto artístico de Warhol, que la banda de Lou Reed y John Cale. Warhol fue también responsable de la introducción en el cuarteto de Nico, misteriosa modelo y actriz alemana de voz profunda cuya aceptación por parte del grupo fue reticente. Nico cantó tres de las mejores canciones del álbum: “All Tomorrow’s Parties”, “I’ll Be Your Mirror” y “Femme Fatale” por imposición de Warhol. Pero este artista no era ajeno a la escena musical avant garde de Nueva York. Con anterioridad ya había trabajado con La Monte Young que a su vez habían trabajado con John Cale antes de entrar en The Velvet. Además hoy sabemos que en 1963 Warhol ya estuvo a punto de montar una banda de rock experimental con Claes Oldenburg en la que también estarían Lucas Samaras, Walter De Maria, LaMonte Young y Jasper Johns.

SALA 4 STICKY FINGERS & PRIMARY COLORS

En 1971 Warhol diseñaría para los Rolling Stones la portada de **Sticky Fingers**, notoria y controvertida como la de la Velvet -incluso más, dado que en España la imagen de la

entrepiera con la cremallera (bajo la que se muestra la generosa anatomía de Joe D’Alessandro, actor habitual de Warhol) fue sustituida por unos dedos pringosos saliendo de una lata de conserva (obra de Phil Jude) que resulta más obscena aún que la de Warhol-. Los míticos labios del encarte interior fueron un diseño de John Pasche a partir de una idea de Jagger.

Las portadas de discos y los nuevos cuadros con “celebrities” del pop que Warhol reanuda a partir de los años setenta son claro reflejo de su reinterpretación de la tendencia Glam (depurada a través del Pop Art). Así, en 1975 realiza una exposición en la galería Leo Castelli de Nueva York, en la que presenta 10 retratos de Mick Jagger creados a partir de polaroids tomadas por el artista y luego serigrafadas y retocadas con acrílico, en los que el rostro del cantante se “feminiza” mediante colores vivos que llegan a dar la sensación de que lleva un maquillaje extremo (no es casual que al mismo tiempo que los retratos de Jagger, Warhol estuviera haciendo una serie con drag queens –evocadas luego por Peter Corriston en la portada del LP **Some Girls-**). La serie tuvo tanto éxito que en 1977 los Stones le encargaron la portada de su disco **Love You Live**, con retratos de la banda –dándose mordiscos- realizados con una técnica similar. En realidad Warhol ya había experimentado con este tipo de portada con el LP de la diva Ultraviolet (1973) y sobre todo con los dos retratos de Paul Anka para la carpeta de su álbum **The Painter** (1976).

En la década de los 80, bajo la influencia glamurosa y colorista de la cadena MTV y su propia revista, *Interview*, por cuya portada pasan

todos los divos y divas musicales del momento, Warhol siguió creando retratos de “celebrities” y diseñando portadas de discos con un estilo similar para artistas de todos los géneros, prácticamente hasta su muerte, de Liza Minelli: **Live at Carnegie Hall** (1981) a Debbie Harry: **Rockbird** (1986) –de quien hizo cinco versiones diferentes para el mismo disco-, pasando por Diana Ross: **Silk Electric** (1982), Billy Squier: **Emotions in Motion** (1982), el soundtrack de la película *Querelle* de Fassbinder (1982), Miguel Bosé: **Made in Spain** (1983), Rats & Star: **Soul Vacation** (1983), Aretha Franklin: **Aretha** (1986) o John Lennon: **Menlove Ave** (1986).

Las portadas de la revista *Interview* de la que era director, con retratos de músicos como Michael Jackson o Cindy Lauper, realizadas en colaboración con fotógrafos como Cris Alexander o Matthew Rolston y pintores como Richard Bernstein, son otra de las contribuciones de Warhol al mundo editorial en las que la música y el arte se dan la mano.

SALA 4 ROY LICHTENSTEIN STYLE

Otro artista imprescindible para comprender la evolución del pop art norteamericano es Roy Lichtenstein, aunque no haya realizado muchos cuadros de temática musical, si bien su litografía *The Melody Haunts My Reverie* de 1965 que muestra una joven rubia empuñando un micro y entonando la letra de una famosa canción del mismo título y sus carteles para el Festival de Jazz de Aspen entrarían en esta categoría. Sin embargo, Lichtenstein ha sido requerido en varias ocasiones para que ceda sus pinturas para portadas de discos pues su estilo, derivado del cómic, -y mil ve-

ces imitado- se presta estupendamente al diseño gráfico musical. Su primer contribución fue la portada para el single y LP **I Cry For You** de Bobby “O” (1983), composición similar a la del cuadro antes citado con fémora de rostro lloroso de perfil recortada sobre fondo amarillo; y el single de “7” para Perils of Plastic con la canción **Ring a Ding Ding** (1986); una composición muy cinematográfica que muestra el primer plano de un puñetazo sobre un rostro parcialmente oculto al que se sobrepone en letras rojas la palabra POP. De esta portada se hizo una edición limitada en picture disc que mejora la original de cartón. Al igual que sucede con Warhol, los álbumes con portadas realizadas en “Roy Lichtenstein Style” han sido decenas desde los años 60. Algunas son homenajes, otras malas copias y otras burdas apropiaciones, que en algunos casos se han visto envueltas en problemas legales por la cuestión de derechos de imagen, pues en algunas antologías vienen acreditadas como obras de Lichtenstein sin que él lo sepa. Entre todas ellas destacan tres: **It’s All Right** del combo de jazz Winton Kelly’s trio (1964) diseñada por Michael J. Malatak con una ilustración de Russ Gale, **Comic Strip Favorites** para Ray Martin and His Orchestra, editado en 1966; con el típico rostro de joven rubia sobre cuya cabeza se sitúa el “bocadillo” con el título del disco y, la más irreverente –a mi modo de ver una de las mejores portadas de la historia por la perfecta adecuación entre forma y contenido- **Weasels Ripped My Flesh** de The Mothers of Invention (1970), realizada por el sensacional ilustrador Neon Park. Se trata de una insolente imagen, inspirada en anuncio publicitario de máquinas de afeitar y

un reportaje sobre un tipo que se sumergía en su piscina rodeado de comadrejas, que captura a la perfección el perfil hiriente y la actitud iconoclasta de los discos de Frank Zappa.

SALA 4 SGT. PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND

A lo largo de su carrera como grupo The Beatles desarrollaron fuertes asociaciones con las artes visuales. Pero a pesar del tópico, quien introdujo en los círculos vanguardistas de Londres a The Beatles no fue Lennon sino McCartney. Su amigo el marchante de arte Robert Fraser le presentó a los artistas Peter Blake y Richard Hamilton, que más adelante crearon el artwork de los discos del ***Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*** (1967) y el ***White Album -The Beatles-*** (1968), respectivamente. En su momento se consideró toda una novedad que un artista reconocido como Peter Blake trabajara para un grupo pop de primera línea. Lo curioso es que el pintor británico no era admirador de los Beatles: prefería el rhythm and blues de artistas como LaVern Baker o Bo Diddley y voces genuinamente estadounidenses como los Beach Boys o los Everly Brothers de quienes había realizado varias pinturas entre 1961 y 1965. Tras The Beatles ha terminado diseñando fundas de álbum para bandas como Pentangle, The Who, Ian Dury, Eric Clapton, Paul Weller o más recientemente Oasis, pero hasta ese momento nunca había hecho portadas profesionalmente y se sentía ajeno a la psicodelia. Parece pues, que inicialmente fueron Fraser y McCartney quienes concibieron la idea de la portada de ***Sgt. Pepper's*** como un santoral de figuras definitorias del siglo XX. Los Beatles

buscaban hacerse un nicho en la historia; y se reconocen dentro de una genealogía que incluye actores, escritores, políticos, deportistas, cómicos, e incluso trascienden la categoría de ídolos juveniles a través de sus figuras de cera del museo de Madame Tussaud. Significativamente, los únicos cantantes seleccionados eran Bob Dylan y Dion. John Lennon solicitó imágenes de Hitler, Jesucristo y Gandhi... vetadas por la discográfica; si se le admitió Karl Marx, el satanista Aleister Crowley y varios escritores como Wilde y Poe. McCartney aportó a Stockhausen, Fred Astaire y William Burroughs y tampoco faltaban las pin ups de Vargas. Son, exactamente 73 personajes junto a otros 14 artefactos diversos que de modo directo o indirecto se relacionan con las letras de las canciones, incluidas por primera vez en la funda del disco. Los Beatles se disfrazaron como una banda del Ejército de Salvación, con fantasiosos uniformes confeccionados por Manuel Cuevas, sastre de Nashville. El conjunto fue fotografiado por Michael Cooper, que meses después desarrollaría una portada muy parecida para ***Their Satanic Majesties Re-quests*** de The Rolling Stones, incluyendo un holograma. El éxito universal de ***Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band***, ha hecho que -junto a la del primer LP de Elvis- probablemente sea la portada de disco parodiada más veces en la historia.

ANSIA DE COLOR. LA UTOPIA SICODELICA

Se utiliza la etiqueta de arte sicodélico para referirse a creaciones audiovisuales influenciadas por las experiencias con LSD y otras sustancias alucinógenas (peyote, psilocibina,



mescalina, etc.), en las que la música se convirtió en el más efectivo estimulante y potenciador de dichos efectos. Llegaron a editarse discos de gurús como Timothy Leary o Ken Kesey en los que se daban cursos acelerados de introducción al consumo de ácidos.

En algunos puntos, los límites de la psicodelia con el pop art son difusos, lo mismo sucede cuando nos ponemos a buscar las fuentes de la estética e iconografía sicodélica en el surrealismo, el arte óptico (op art) y el art nouveau que surtirán de imágenes, tipografías y estilo gráfico al arte producido entre 1965-1970.

El rasgo básico del arte sicodélico sería la facultad de reproducir o recrear la experiencia

inducida por el consumo de las sustancias alucinógenas antes mencionadas. Hablamos de una estética fronteriza, desbordante y colorista que sería el equivalente a los efectos caleidoscópicos que había descrito Albert Hoffmann años atrás. Sensaciones equivalentes a la sinestesia: alteraciones de los sentidos en los que “el oído ve” y “la vista escucha”; colores vivos, sonidos extraños, imágenes eidéticas (las que se perciben con los ojos cerrados) y mundos de fantasía... que supuestamente abren “las puertas de la percepción”.

La evolución de bandas como The Beatles, The Rolling Stones, Pink Floyd, The Byrds, Jefferson Airplane, Grateful Dead o The Velvet Underground (pese a que algunas no tardaron



en desvincularse de esta tendencia) no se podría explicar sin la existencia de esta poderosa subcultura que en muy poco tiempo fue capaz de desarrollar unas señas de identidad propia. Los dos principales instrumentos utilizados para recrear los efectos sensoriales de la ingesta de drogas (aparte de los lightshows de los conciertos, recreados de hecho en algunas carátulas) fueron las portadas de los discos y los pósteres anunciadores de conciertos y eventos. Pero en ningún caso debe olvidarse que lo que consideramos “arte psicodélico”, -sobre todo en su manifestación plástica estática y bidimensional-, es apenas un reflejo pasivo de la “experiencia psicodélica”, pues sólo inmerso en el éxtasis químico el obser-

vador podría llegar a degustar las sensaciones que describía Hoffman.

TÚ A LONDRES Y YO A SAN FRANCISCO

Los carteles fueron imprescindibles en la difusión de esta nueva iconografía y sus más reconocidos creadores surgieron inicialmente en las dos ciudades psicodélicas por excelencia: San Francisco y Londres.

En la primera brillan con luz propia Rick Griffin, Victor Moscoso, Alton Kelley, Wes Wilson, Stanley “Mouse” Miller, Bonnie Mac Lean y Lee Conklin. Sus principales clientes eran las salas de conciertos de la ciudad, fundamentalmente el Avalon Ballroom, Matrix Club y

el Fillmore Auditorium; auténticos “templos psicodélicos” por los que pasaron las mejores bandas del momento. En los pósters de estos ilustradores (y en las carátulas de los discos que diseñaron) se combinan composiciones abigarradamente biomórficas en unos casos fusionadas con figuras femeninas... y extremadamente geométricas en otros, plenas de saturación cromática junto a tipografías distorsionadas y vibrantes, casi ilegibles pero de gran efectividad en la distancia.

Rick Griffin participó en varios happenings y “Acid Tests” con Ken Kesey y diseñará carteles de conciertos y algunas de las portadas de discos más arquetípicas de aquel periodo como la del primer disco de Quicksilver **Messenger Service** (1968) donde sobre el fondo negro emergen en un contraste inusual las mayúsculas perfiladas en rojo y plata con el nombre del grupo, o **Aoxomoxoa** (1969) de Grateful Dead; la ilustración surge de la fusión de cuatro dibujos, alternando las imágenes en blanco y negro con otros de saturado cromatismo en donde se mezclan elementos de diferentes culturas como si estuviéramos ante un altar de ofrendas (o como un mandala).

Víctor Moscoso fue tal vez, el más vanguardista, había sido discípulo del ex-profesor de la Bauhaus Josef Albers. Sus diseños llevan hasta grados extremos la excitación óptica a través del color y mediante la yuxtaposición de tramas de líneas paralelas de colores contrastantes; como una aplicación práctica de las teorías de su maestro sobre la interacción de los colores. Trabajos cargados de “electricidad visual”, que procuran una vibración similar a los experimentos del op art de Victor Vasarely o Bridget Riley (que también hizo

portadas de discos para bandas como Faust). Entre sus portadas de discos más conocidas destaca **Children Of The Future** para Steve Miller Band (1968).

FLORES ÁCIDAS EN LA CAMPIÑA INGLESA

SALA 4

Entre los nombres propios de la ilustración psicodélica inglesa cabe destacar dos colectivos: The Fool y Harphash and the Coloured Coat a los que se suman dos ilustradores con personalidad propia: Martin Sharp y Alan Aldridge.

Sharp fundó la revista contracultural **OZ** que junto a **IT**, se convertirá en uno de los medios más influyentes del underground británico. Suyas serán las portadas de los discos **Disraeli Gears** (1967) y **Wheels Of Fire** (1968) de Cream en los que la iconografía flower-power se mezcla con los collages fotográficos de Robert Whitaker, encontrándose entre las obras más definitorias del estilo. Suyos son también dos de los posters más vendidos en aquellos años: **Explosion Jimi Hendrix** (1967) y **Mr. Tambourine Man** (1967) en este caso con Dylan de protagonista, que fue una de las portadas más impactantes de la revista **OZ**.

Los diseños de Harphash and The Coloured Coat compartían elementos compositivos, cromáticos y tipográficos con sus homólogos californianos: formas sinuosas de influencia art nouveau, elementos eróticos, motivos de ciencia ficción y un cierto regusto por la narrativa gótica. Destaca el póster y portada del álbum **Supernatural Fairy Tales** (1967) para el grupo Art (Pre-Spooky Tooth), una de las más bellas de 1967. El propio colectivo sacó un álbum que mezcla folk y sicodelia bajo el

título: *The Human Host and the Heavy Metal Kids* (1967).

Pero tal vez el diseñador más personal fue Alan Aldridge, ilustrador vinculado inicialmente a la editorial de libros de bolsillo Penguin Books, alcanzó notoriedad por la portada de The Who, *A Quick One* (1966) y sobre todo por el diseño gráfico del libro *The Beatles Illustrated Lyrics* (1969) y la barroquísima portada del LP *Captain Fantastic and the Brown Dirt Cowboy* para Elton John, con estética próxima al cómic.

El colectivo holandés The Fool (contratados inicialmente para realizar la portada de *Sgt. Pepper's*) mezcla efectos ópticos, imaginaria pop art y elementos decorativos del art nouveau. Suya es la decoración de la fachada de la Beatles's Apple Boutique y las portadas del LP de debut de The Move (1967), *Evolution* de The Hollies (1967) y *5000 Spirits* de The Incredible String Band (1967) tal vez su mejor y más influyente trabajo.

SALA 4 OJOS CALEIDOSCÓPICOS - LA LENTE SICODÉLICA

Paralelamente al trabajo de los ilustradores otra de las formas más utilizadas para evocar las experiencias caleidoscópicas provocadas por la ingesta de drogas fue la utilización de trucos fotográficos, tanto de laboratorio (mediante procesos de solarización, negativos forzados, película infrarroja, etc.) como a través del empleo de lentes distorsivas (gran angular – ojo de pez) o filtros sobre los objetivos para lograr efectos multiplicadores, veladuras flu o apariencia de granulada.

Uno de los más sencillos recursos de los que se hizo uso y abuso en la primera fase de la si-

codelia fue el objetivo de “ojo de pez” bajo el que se facturaron en el bienio 65-66 decenas de portadas de discos destacamos en otras: *Bringing It All Back Home* (1965) de Dylan, realizada por Daniel Kramer, The Byrds: *Mr. Tambourine Man* (1965) de Barry Feinstein-The Rolling Stones: *Big Hits, (High Tide & Green Grass)* (1966) de Gered Mankowitz, Jimi Hendrix Experience: *Are You Experienced?* de Karl Ferris o *Safe as Milk* de Captain Beefheart (1967).

También se buscan sutiles variaciones en la percepción bien por medio del desenfoque o la distorsión del retrato del propio artista, como se aprecia en la foto de Jerry Schatzberg para *Blonde on Blonde* (1966) o la de Frank Bez para *Younger than Yesterday* de The Byrds (1967).

En las portadas del primer LP de Pink Floyd: *The Piper at the Gates of Dawn* (1967) el fotógrafo hindú, Vic Singh logró un efecto caleidoscópico de gran efectividad visual mediante un filtro multiprisma, similar al que vemos por la misma fecha en la portada del disco *Evolution* de The Hollies (1967) diseñada por el colectivo The Fool con foto de Karl Ferris.

Otra opción de gran impacto es la utilización de filtros monocromáticos cuyo tono se satura en el laboratorio dando una gran sensación de irrealidad como se aprecia en la foto de Ray Leong para el álbum *Freak Out* de The Mothers of Invention (1966); *Ssssh* de Ten Years After (1969) de John Fowle o los efectos de solarización como el que se ve en el primer LP de Vanilla Fudge (1967) con diseño de Haig Adishian, sobre una foto de Bruce Laurence o en *After the Gold Rush* de Neil Young (1970) con foto de Joel Bernstein. Llegando al pa-

roxismo en las fotos con efectos de holograma o de 3D de Michael Cooper en *Their Satanic Majesties Request* de The Rolling Stones (1967), que intentó llevar un paso más allá el barroquismo desplegado meses antes las fotos preparatorias para el LP *Sgt. Pepper's* de The Beatles.

SALA 4 LA ASIMILACIÓN DE LA SICODELIA EN ESPAÑA

Del mismo modo que encontramos pintores españoles que desde mediados de los sesenta flirtean con tendencias como el op art y el pop como Juan Antonio Aguirre, Manuel Barbadiño o el Equipo Crónica; a partir de 1966 las carátulas de discos españolas comenzaron a incorporar elementos psicodélicos: colores vivos, tipografías globulares con influencia art nouveau, trucos fotográficos, collages y guiños al cómic. Sellos discográficos como Novola, Vergara, Belter, la EMI española (o revistas musicales como *Fonorama*), incorporaron las señas de identidad de la nueva tendencia en portadas a la altura de cualquier artista internacional para grupos como Los Relámpagos, Los Brincos, Los Bravos, Los Salvajes, Los Canarios... e incluso para cantantes melódicos y de música ligera como Karina, Massiel, Los Mismos...

Entre los fotógrafos que se acercaron a la sicodelia y el pop encontramos a Alberto Schommer, responsable de los diseños de varias portadas para Los Canarios como *Get On You Knees* (1968) o los Pop Tops (Los singles *Cry* de 1967 con magnífica ilustración que se apropia del cuadro de Lichtenstein para adaptar su formato al nombre de la banda y *Pepa y Dzim-Dzim-Dzas* de 1968 con los body pain-

tings, realizados por el pintor y arquitecto Alberto Muñiz, que también es responsable del estupendo collage que ilustra la carpeta del LP *Enigmático Mike* de Mike Kennedy (1969) ex vocalista de Los Bravos.

Dos figuras del underground hispano que brillan con luz propia y cuya importancia artística desborda ampliamente los límites del diseño gráfico son el también cantante, pintor y poeta Pau Riba y el cineasta, pintor, diseñador y realizador de televisión Iván Zulueta. Riba, *enfant terrible* de la música catalana se responsabilizará de las creaciones gráficas de sus propios discos; *Dioptría* (1969) y *Jo, la Donya i el Gripau* (1971), el primero en colaboración con el pionero del "cómic underground" español Nazario.

Además colaborará con cantantes vinculadas a la Nova Cançó como Guilermína Motta y fue responsable del proyecto editorial *Graficolarancia* en el que (emulando a Alan Aldridge con el libro sobre The Beatles) pidió a decenas de pintores nacionales e internacionales que ilustraran sus canciones.

Por lo que se refiere al multifacético Iván Zulueta nos encontramos ante una de las figuras capitales de la cultura pop española. Suya es la mejor película musical española de la década de los 60: *Un, dos, tres, al escondite inglés* (1969) para la que además creó su póster. Sus aportaciones al medio televisivo a través del programa de TVE, *Último grito* (1968-1970) supusieron para la música hispana un revulsivo equivalente al de los programas *Ready, Steady, Go!* y *Top of the Pops* en la televisión británica.

Pero además, entre 1968 y 1980 Zulueta realizó varias portadas de discos destacando

entre aquellas próximas a la estética pop-sid-codélica, la del single *Amiga mía* (1967) y la del LP *Contrabando* (1968) para Los Brincos. La primera está ilustrada con vibrantes colores primarios de tintas planas que recuerdan el estilo del ilustrador Peter Max o la portada del LP *Forever Changes* de Love (Realizada por Bob Pepper en 1967). Para el LP *Contrabando* (1968) diseñó una ecléctica ilustración llena de referencias cinematográficas y un foto-collage de gran colorido que, recuerda tanto la composición creada dos años antes en blanco y negro por el alemán Klaus Voorman para la portada del LP *Revolver* de The Beatles (1966) como algunas ilustraciones de Alan Aldridge.

Para el dúo Vainica Doble, Zulueta diseñó tres magníficas portadas en clave folk-pop: *Vainica Doble* (1971); *A contracorriente* (1976) y *El eslabón perdido* (1980). También realizó portadas para los donostiaras Brakamán y para el LP *Muñeca hinchable* de La Orquesta Mondragón (1979).

De entre la vasta producción del Equipo Crónica que funcionó entre 1965-1981, cabe mencionar como excepcionales los diseños de carátulas de singles creadas expresamente para grabaciones de Raimon y Ovidi Montllor en las que están concentrados todos los signos distintivos del repertorio iconográfico de este colectivo: citas a la pintura barroca española y a Goya, elementos del cómic y referencias a la realidad política y social del momento. Cinco pequeñas obras maestras que encajan con la filosofía de las tiras múltiples y baratas del pop, tal y como sucedía con algunas de las serigrafías críticas con el franquismo que estos artistas editaron como póster.

EL ROCKY LOS NUEVOS COMPORTAMIENTOS ARTÍSTICOS

En 1962 Philip Corner, uno de los artistas más destacados del movimiento fluxus, causó una gran conmoción en los medios de la música culta cuando en el curso de una velada celebrada en el Festival de Wiesbaden, se subió encima de un piano de cola y empezó a patearlo mientras sus compañeros lo agredían con sierras y martillos... La acción fue una auténtica "Sinfonía de destrucción" que se convirtió en una de las señas de identidad de aquel irreverente colectivo de artistas que consideraba destrozarse instrumentos algo radical en el ámbito del arte culto... si no fuera porque cinco años antes se les había adelantado otro músico con menos ínfulas intelectuales. En 1957 durante una actuación en el Brooklyn Paramount Theatre de Nueva York, Jerry Lee Lewis, como protesta por haber sido obligado a actuar como telonero de Chuck Berry, subió al escenario con una botella de Coca-cola llena de gasolina con la que prendió fuego al piano, mientras interpretaba "Great Balls of Fire". Tras el éxito de dicha "acción" en muchas actuaciones Jerry Lee terminaba invariablemente, destruyendo el piano o literalmente, pegando saltos encima del instrumento (ver vitrina dedicada al rock de los 50). La mitología del rock también recuerda que en 1964 Pete Townshend (de la banda The Who) durante una accidentada actuación en la Railway Station de Londres terminó rompiendo su guitarra en pedazos... El público pasó de la estupefacción a la locura y se corrió rápidamente la voz, por lo que cada vez que esta banda ofrecía un concierto, los fans

SALA 4

demandaban más destrucción... Pete Townshend defendería entonces que destrozaba su guitarra influido por el arte auto-destrutivo de Gustav Metzger de quien había recibido clases en el Ealing Art College, pero lo cierto es que su acción ya había sido precedida por otros artistas vinculados a fluxus como Robin Page y Nam June Paik, cuyas performances *One for Violin Solo* y *Violin to be Dragged on the Street* (1961-1975) -citadas por Christian Marclay en su performance *Guitar Drag* (2000)- también culminaban con la destrucción del instrumento.

La influencia de fluxus y el DIAS (Destruction in Art Symposium) en las tendencias menos acomodadas de rock se ha perpetuado en la década de los 70 y los 80 en movimientos que van del punk, la no wave y el post-punk a la música industrial de bandas como Einstürzende Neubaten en las que destaca el uso de “instrumentos” no convencionales como taladros, sierras eléctricas, hormigoneras, martillos... que contribuyen a crear una base rítmica apocalíptica que a su vez enlazarían con acciones similares en forma y concepto del artista germano Wolf Vostell, el cual llegó a grabar en disco la destrucción de un piano con una sierra eléctrica, acción emulada –y grabada- no mucho después, -pero en este caso con una guitarra eléctrica como víctima- por la banda punk norteamericana The Plasmatics.

También es fácil detectar la impronta de fluxus en el trabajo de artistas postconceptuales de la década de los 80 que colaboran asiduamente con bandas de rock o incluso graban discos como Tony Oursler, Rodney Graham, Tony Conrad, Concha Jerez, José Iges o muy

especialmente, Christian Marclay. Su ya mítica *Phonoguitar* (1982), parece un primo mutante y “rockerizado” del *Viophonograph* (1976) de Laurie Anderson –otra artista que recicla elementos fluxus- y el *TV Cello* de Charlotte Moorman (1969) una de las principales catalizadoras de la vanguardia musical norteamericana a través de sus polémicas colaboraciones con Nam June Paik y la dirección del New York Avant Garde Festival desde la década de los 60.

A todo esto se suma el importante volumen de grabaciones editadas en disco por artistas vinculados directa o indirectamente a fluxus como Yoko Ono (con y sin John Lennon) Philip Corner, Joseph Beuys, Nam June Paik, George Maciunas, Art & Language, Juan Hidalgo, o la ya citada Moorman, en cuyos trabajos los límites entre happening, performance, ruidismo, minimalismo y arte conceptual se difuminan y en ocasiones confluyen -o se retroalimentan- con los imaginarios del rock.

“BLANCO SOBRE BLANCO”/ LA ESTRATEGIA DEL MONOCROMO

Para romper con el barroquismo sicodélico de *Sgt. Pepper's* Richard Hamilton ideó para el LP *The Beatles* (1968) una portada que le hacía un guiño al arte minimalista y al conceptual que por aquellos años surgían como alternativa al pop. A la hipertrofia acumulativa de Peter Blake, Hamilton responde con la desnudez austera y la ironía distante. Algo tan simple y puro como cartón blanco immaculado con el nombre de la banda en relieve, casi camuflado, junto a la apariencia descuidada de la numeración de serie, lo cual, paradóji-

SALA 4



camente hacía cada portada diferente. Es decir: ambigüedad y secreto para promocionar a la banda más famosa del mundo, y sensación de “producción en serie” para la consecución de unos fines artísticos (una serie “limitada” a cinco millones de discos, que fue la tirada inicial). “Blanco sobre blanco” –quizás blanco Malevitch-; “un lienzo desnudo a la espera de ser llenado de significados...”. Para compensar la austeridad de la carpeta, en el encarte interior se incluyeron cuatro fotos de los fab four y un collage fotográfico con imágenes privadas, dibujos y pequeñas “bromas privadas” aportadas por cada uno de los miembros de la banda. Pese a la audacia de la portada y de que era uno de los discos musicalmente

más arriesgados de The Beatles, las ventas no se resintieron y pronto le salieron imitaciones, la primera –de nuevo- de The Rolling Stones, que al ver censurada su propuesta inicial de un retrete lleno de grafitis como portada para su LP *Beggar's Banquet* (foto de Tom Wilkes) decidieron presentar el disco como si fuera una tarjeta de invitación blanca, con el nombre de la banda y el título inscritos de manera sucinta. La segunda, del seno de los propios Beatles, pues lo mismo puede decirse de *Live Peace in Toronto 1969* de Plastic Ono Band (1970), diseñada por Yoko Ono: fondo azul, imitando los cuadros monocromos de Yves Klein, pero añadiendo una poética nube blanca en la esquina.

La “estrategia del monocromo” ha aparecido en portadas de discos de todos los géneros: Yes: *Close to the Edge*, 1972, (Roger Dean), Talking Heads: *Fear of Music*, 1973, (Jerry Harrison), New Order: *Blue Monday*, 1983 (Peter Saville)... a los que se suman decenas de discos experimentales en cuyo diseño hay implicados artistas cercanos al minimalismo y el arte conceptual como Robert Barry, Philip Corner, Sol Lewitt, Ed Ruscha o Juan Hidalgo.

SALA 4 **ROCK CONCEPTUAL Vs ARTE CONCEPTUAL: ACORDES Y DESACUERDOS**

Durante los años setenta la desactivación de los movimientos contraculturales por la “industria del rock” y la configuración en torno a la misma de todo un star system tan excesivo como decadente –que se puede comprobar en las imágenes ya míticas de fotógrafos como Mick Rock, Bob Gruen o Gered Mankovitz en las portadas de discos glam- llevó a muchos creadores, vinculados en su mayoría a movimientos como fluxus y el arte conceptual a posicionarse con una mirada distante -cuando no extremadamente crítica- frente a los estereotipos del rock, aún cuando esta era una música que amaban y seguía influyendo su trabajo, como sucede con Dan Graham, Vito Acconci, John Baldessari, Philip Corner, Yoko Ono, Nam June Paik, Joseph Beuys, George Maciunas, Rodney Graham, Art & Language o Christian Marclay pero también de bandas de rock política y artísticamente concienciadas como Faust o Red Crayola en cuyas filas había artistas conceptuales.

Pero ¿existe el rock conceptual? Para muchos de estos artistas el rock es una suerte de

“guilty pleasure” pues tan pronto detectamos en su discurso componentes de fascinación como de decepción. Si los calificamos como “conceptuales” es porque sus “discursos” se priorizan sobre los objetos artísticos y/o musicales y porque cada una de estas piezas, al margen de proporcionarnos placer visual o auditivo, (o incluso la secreta satisfacción por la posesión de un fetiche que casi nadie más posee), funciona como un poderoso dispositivo de reflexión sobre los procesos de producción, circulación y recepción de la música pop, como se aprecia en el extraordinario diseño realizado por Hipgnosis para la portada del LP *Go 2* de la banda británica XTC (1978) en donde se calcan las estrategias tautológicas de artistas como Kosuth o Sol Lewitt. Pero, bajo estas premisas, ¿existe en la esfera del rock algo a lo que podamos llamar con propiedad: “rock conceptual”? Elaboramos conceptos cuando pretendemos poner en palabras aquello que en la experiencia artística resulta inaprensibles, y si bien las artes visuales pueden ser reducidas a su sustrato verbal, eso es más complicado para la música y otras artes performativas en tanto que en las primeras hay relaciones entre significantes y significados más o menos claras; la música, en cambio -y tanto más aquellos larguésimos desarrollos instrumentales del rock progresivo- introduce una oscuridad insalvable por cuanto es un significante al que no siempre se le puede atribuir un significado, o mejor aún, es un significante al que se le puede introducir cualquier significado. “De la música como sonido articulado puede decirse casi cualquier cosa, lo cual, en estricto, quiere decir que de ella no puede decirse nada”.

Por otra parte, la avidez de las discográficas y el deseo insaciable de los fans hace francamente difícil deshacerse del “fetichismo de la mercancía”. Mientras que el arte conceptual intentaba abolir la dictadura del objeto artístico priorizando “la idea como idea” en el ámbito musical no sólo nos vendían la música, sino toda una panoplia de objetos asociados a esa música que “rellenaban el concepto”.

SALA 3 “POMPA Y CIRCUNSTANCIA”. ENCUENTROS ENTRE ROCK PROGRESIVO Y ARTE CONCEPTUAL

En el campo semántico del rock se ha convertido en un cliché calificar como “álbum conceptual” a aquel disco unificado por un tema común, o una ruta narrativa que puede ir desde muchas canciones hiladas por ese tema (o concepto) hasta una sola pieza larga ininterrumpida y que desborda el formato de canción para acercarse a formatos más largos como una sinfonía o una ópera. En este contexto, supuestamente, las canciones no tienen mucho sentido si se escuchan por separado sino como parte de un todo como tal y como sucede en LPs como *S.F. Sorrow* de The Pretty Things (1968), *Tommy* de The Who (1968), *Berlin* de Lou Reed (1973), *The Lamb Lies Down on Broadway* de Genesis (1974) o la reflexión sobre la incomunicación del artista de *The Wall* de Pink Floyd (1979), para muchos, último álbum conceptual genuino.

También se considera álbum conceptual a un disco con un “clima” o “humor” determinado, haciendo que una definición precisa del término se hiciera cada vez más problemática en casos equivalentes al de *Sgt. Pepper's*

Lonely Hearts Club Band (1967) o *The Dark Side of the Moon* (1973), que para muchos se convirtieron en paradigmas de lo que debía ser un álbum conceptual, sin llegar a serlo del todo, pues aunque las canciones pueden tener un cierto sentido de cohesión, no siempre hay una unidad en las letras o en la estructura narrativa y musical del mismo.

El “problema” es precisamente que la “debilidad conceptual” de muchos álbumes producidos en este periodo (tanto si contaban sonrojantes historias de “dragones y mazmorras” vagamente inspiradas en Tolkien como si manejaban conceptos existencialistas más abstrusos) se intentó suplir a menudo con pericia instrumental (interminables progresiones de cada solista que llevaron a hablar también de “rock progresivo”) o con la premisa: “si no tengo una buena idea, o no termino de saber explicarla con la música y el texto de las canciones, ¿por qué no hacerlo con las imágenes asociadas a esas canciones?”. Esto se tradujo en un desarrollo sin precedentes del artwork de los álbumes y el merchandising asociado a la banda: cubiertas desplegadas, dobles, triples... troquelados, pegatinas, fotos, postales, pósters, recortables... realizados por los más significativos ilustradores, fotógrafos, diseñadores y creativos publicitarios del momento –a pesar de que en casos como el de Roger Dean confesaban no escuchar casi nunca las canciones antes de hacer las portadas– pero que en ocasiones se materializaron gracias a presupuestos tan elevados como los de las propias grabaciones. El resultado fue que, en grupos como Yes, Pink Floyd, Génesis o Emerson, Lake and Palmer, eran los impactantes diseños de Roger Dean, Hipgnosis, Paul Whi-

tehead o HR Giger respectivamente los que dotaban de “unidad conceptual” a cada LP (o en ocasiones a discografías completas, caso de Roger Dean con Yes o Hipgnosis con Pink Floyd). El responsable del artwork del disco se convertía en un miembro más de la banda (cuya foto raramente aparecía en la portada ni encartas interiores, pues no se vendían rostros bonitos como hacía el glam, sino “conceptos” materializados en música e imágenes).

SALA 3 FOTOGRAFÍA, PERFORMANCE Y ESTÉTICA GLAM

Los movimientos artísticos que reivindicaban cuestiones de género a través de la performance y la fotografía escenificada a principios de los setenta son rigurosamente contemporáneos del movimiento musical glam rock. Frente a la música pretenciosa y excesivamente intelectualizada del coetáneo rock progresivo el glam “brilla” por el humor y el exceso kitsch de sus símbolos, como reflejan los pósters y portadas de discos de la época. La ambigüedad sexual y el gusto por el travestismo en el rock aparecen desde sus orígenes en los años 50 con artistas como Little Richard o Esquerita, pero no será hasta los años 70 cuando el Glam se convierta en un género con identidad propia, sobre todo en Gran Bretaña.

Las canciones glam contienen ritmos pegadizos y melodías pop a las que se añadía un fondo sonoro de rock primitivo y sucio y letras llenas de sexo y dobles significados. Pero lo más destacado era su estética, que jugaba con la identidad y el género, usando peinados y trajes andróginos y maquillajes imposibles. Su influencia en las artes de la época fue sig-

nificativa, de hecho, en 1974 se celebró en Viena la exposición *Transformer. Aspekte der travestie*, que, robando el título de un célebre disco de Lou Reed publicado el año anterior, mezcló en el espacio museístico obras de artistas como Jurgen Klauke, Urs Luthi o Andy Warhol con imágenes de músicos travestidos como New York Dolls, David Bowie o Brian Eno. En aquel contexto, el maquillaje, la licra, las pelucas y la laca de uñas se convirtieron en un acto de afirmación y celebración que, al mismo tiempo que cuestionaba las identidades sexuales, rompía los tabúes dominantes. Las imágenes tomadas por fotógrafos como Mick Rock, Bob Gruen o Brian Duffy a principios de los setenta de iconos glam, como David Bowie, Alice Cooper The New York Dolls, Lou Reed o T. Rex sirve para aproximarse a los aspectos más destacados de este movimiento en el que también había varias estrellas del rock con formación en Bellas Artes como Brian Eno, que fue alumno del pintor Tom Phillips en la Ipswich Art School, Brian Ferry, alumno de Richard Hamilton en Newcastle –y responsable del diseño de las primeras portadas de los discos de Roxy Music- o el propio Bowie que a su vez había estudiado danza y teatro con Lindsay Kemp, lo que explica que en ocasiones sus conciertos, al igual que los de Alice Cooper e Iggy Pop, alcanzaran componentes performativos tan próximos al teatro de vanguardia como al body art.

CÓMIC Y ROCK

Alcanzó su cénit en los años 70, pero el mundo de los cómics y el del rock han estado siempre estrechamente unidos. Desde los años 50,

SALA 3



en los que algunos cómic-books ya se hacían eco de ídolos como Elvis o de las bandas juveniles de aquel entonces, hasta nuestros días con ilustradores como Peter Bagge, Daniel Clowes o el español Miguel A. Martín pasando por clásicos como Richard Corben, Neon Park, Guido Crepax, Guy Peellaert o Hergé. Historietas narradas, aventuras musicales de grandes ilustradores o portadas de iconos del rock, son algunas de las relaciones que el disco y el cómic han mantenido desde hace décadas. Robert Crumb, considerado por muchos el padre del cómic underground, es uno de los ilustradores más influyentes tras el éxito que alcanzó su portada para el Lp ***Cheap Trills*** de Big Brother and the Holding Company. Este

autor se lanzó a vivir una aventura musical en los setenta con su banda Robert Crumb and His Cheap Suit Serenaders que le llevaría no sólo a tocar, sino a ilustrar sus propios discos y a diseñar portadas para los sellos Yazoo y Blue Gloose. Su influencia en autores españoles como Nazario (autor de la controvertida imagen que utilizó -sin permiso- Lou Reed para su disco ***Live Take no Prisoners*** en 1978), es más que notable. Si hay una banda que ha sabido rentabilizar como nadie todo lo referente al cómic, son KISS, que aparte de recibir en las portadas el tratamiento de superhéroes llegaron a tener su propio cómic-book. Fue en 1977 y tras un concierto en el Madison Square Garden de

N.Y., cuando Stan Lee se pone en contacto con el cuarteto para negociar la edición del primer número de KISS Comics. Como no podía ser de otra manera, la salida del ejemplar estuvo plagada de “gimmicks” muy propios de la banda. Como muestra un botón: en la portada se puede leer “Printed in real KISS blood”. Se llegaron a hacer sesiones de fotos con doctores extrayendo la sangre de los miembros del grupo que, presumiblemente, se utilizó para dibujar el cómic.

En los últimos años del franquismo, frente a la mayor tradición editora de Barcelona, Madrid emergía como nuevo centro de la prensa marginal española de la mano de un grupo de artistas que intentaban publicar sus primeros cómics. Eran tiempos difíciles, debido a la represión censora de las autoridades. Entre todos ellos sobresalía Ceesepe, que empezó a publicar en *Star*, una de las revistas más activas en el maridaje entre cómic y música. Tras la muerte de Franco, muchos marginados salieron de sus refugios y el cómic alcanzó una cierta normalización que consiguió su mayor grado de influencia en las portadas de discos durante La Movida Madrileña con dibujantes como Gallardo, Mediavilla o Mariscal.

SALA 1 EL DISCRETO ENCANTO DE LA PROGRESÍA. INFORMALISMO Y CANCIÓN DE AUTOR

En los años 60-70 la cultura se convirtió en una de las herramientas de acción pacífica de oposición al franquismo pues, pese al “apertura”, el régimen seguía manteniendo una actitud represiva con las libertades y a veces se nos olvida que en España muchos conocieron a Dylan a principios de los 70 gracias a las

“adaptaciones para misa” de sus canciones que se hacían en las parroquias “progres”. Tal vez esta situación explique, que ese sector de artistas y críticos que detestaban el conceptual (pero no tenían problemas en que el franquismo utilizara la pintura informalista como símbolo de apertura en las Bienales Internacionales) mantuviera excelentes relaciones con el otro núcleo de músicos que utilizaban la canción como arma política: los cantautores. En una época en la que la censura acallaba toda voz disidente, represaliando a la oposición y acallando a la prensa, los cantautores “aunque con dificultades, conseguían hacer oír su voz” y asumieron sin complejos su papel de portavoces políticos.

Los más importantes artistas que practicaban por entonces la abstracción en España (la plana mayor de El Paso (Saura, Millares), Dau Al Set (Tàpies, Guinovart) o Equipo 57 (Ibarrrola) colaboraron solidariamente y crearon y ofrecieron sus obras para ilustrar las carpetas de los discos de los barbados cantautores de aquellos años. La relación entre arte y canción de autor se hizo especialmente latente en Cataluña; en concreto, fue muy importante la colaboración que se produjo entre Joan Miró y Tàpies con cantantes como Raimon o María del Mar Bonet. Tàpies, creó una magnífica cubierta para el disco de Raimon: *Per destruir aquell qui l'ha desert* (1970). En aquel LP, a la voz del cantante, se unieron los versos de los primeros poetas medievales que se expresaron en lengua catalana –también muy del gusto del pintor– como Ausias March, Anselm Turmeda, o Salvador Espriu. En este caso no era la primera vez que Tàpies diseñaba una portada, en 1966, ya había aportado una de



sus características piezas matéricas para el álbum ***Cançons Tradicionals dels Països Catalans***, una grabación de marcado carácter nacionalista, de la cantante folk Montserrat Martorell. Guinovart ilustró varios discos para Ovidi Montllor y en 1975 hizo una magnífica cubierta para un disco de resonancias expresionistas titulado: ***La raíz del grito*** en el que el “cantaor” flamenco Diego Clavel interpretó poemas de Caballero Bonald. Una iniciativa pionera es la que llevó en los años sesenta a colaborar a los principales artistas españoles con el cantautor Paco Ibáñez, por entonces exiliado en París. El sello discográfico Polydor puso en marcha la serie: ***Les uns par les***

autres (La poesie espagnole de nos jours et de toujours) y pintores como Dalí, Saura y Ortega, pusieron sus pinceles al servicio de los textos interpretados por Ibáñez. Entre los autores de El Paso hubo también varias colaboraciones; Antonio Saura realiza en 1979 la portada del LP ***Cantata para un país*** de Juan Antonio Labordeta, Juan Genovés, con su discurso casi pop hizo una emotiva portada para el LP ***Silencio*** de Adolfo Cedrán y Manolo Millares creó una estupenda portada para el álbum ***Misa Sabandeña***, grabada en 1970 por la agrupación canaria Los Sabandeños. Millares declaró haber asistido a misa por primera vez con motivo de la presentación del disco.

SALA 3 **BLACK POWER,
 ICONOGRAFÍAS DE LA MÚSICA
 AFROAMERICANA
 EN LOS AÑOS 70**

En los años cincuenta y sesenta la música negra tuvo que soportar no pocos casos de racismo en las portadas de discos que unas veces ocultaban y en otras “blaqueaban” de modo vergonzante la identidad de los músicos de rhythm and blues y soul.

Las cosas cambian a finales de los años sesenta casi al mismo tiempo que toman la calle las reivindicaciones de los derechos civiles de la población afroamericana. El diseño gráfico musical de los discos de soul y jazz psicodélico y disco-dunk de los setenta está lleno de exuberantes referencias al “orgullo de raza” en las que al mismo tiempo se desliza una mirada crítica sobre la política gubernamental, visible por ejemplo en las estrellas de la bandera americana que se borran en la portada del LP *There's a Riot Goin On* de Sly and the Family Stone (1970), diseñada por John Berg o en la del fundamental *What's Going on* (1971), de Marvin Gaye, obra de soul dolido y humanista, influido por el drama de Vietnam, que adquiere un nuevo significado cuando se escucha carátula en mano con un Gaye de mirada perdida bajo una lluvia tenue que refleja a la vez fortaleza y melancolía, fotografiado por James Hendin.

Pero las portadas de discos de música negra de los setenta destacan sobre todo por sus diseños barrocos y de gran colorismo y sus encuadres fotográficos en picado y contrapicado que exaltan las cualidades anatómicas –a la par que rítmicas– de los músicos de raza negra, tal es el caso de la foto desplegable

de la Isaac Hayes en la carpeta interior de su álbum *The Isaac Hayes Movement* (1970) tomada por Joel Brodsky, o la carismática imagen con los pantalones de campana amarillos de Curtis Mayfield en su LP *Curtis* (también de 1970), obra de Bob Cato.

Hay que destacar propuestas como las del pintor afroamericano Pedro Bell con sus extravagantes portadas para Funkadelic, pobladas de exotismo kitsch panafricano y abundantes elementos sexistas que adquieren un ambiguo tono de reafirmación identitaria (que aludiría a una suerte de supremacía erótica negra) en portadas como la del LP *The Electric Spanking Of War Babies*; pasando por el kitsch cósmico del equipo Gribbitt! para artistas como Parliament o Rick James. La cultura suburbana queda reflejada en álbumes de Curtis Mayfield como *Super Fly* con portada diseñada por Glen Christensen o las portadas-cómic de algunos discos de James Brown como *Hell* (1974) con excelente artwork de Joe Belt. La blaxploitation, género cinematográfico de suburbios y detectives (con referentes como *Shaft*), fue quizá la respuesta de la cultura y la música negra al pop desde el funk psicodélico. Su estética se desenvolvía en un contexto suburbial militante y callejero, alejado del mundo blanco.

El erotismo, tan común en la música negra setentera quedó expresado a discreción por fotógrafos como Joel Brodsky en los discos de Ohio Players y todavía se mantiene de modo provocador en algunas portadas de Prince en los 80 como *Dirty Mind*, con fotografía de Allen Beaulieu; si bien esta tendencia se dulcifica y refina en los 80 con la imagen para todos los públicos de Michael Jackson.

**SALA 3 HIP - HOP Vs GANGSTA RAP.
DEL ORGULLO RACIAL A LAS
APOLOGÍAS DE LA VIOLENCIA**

“Elvis Presley fue un héroe para la mayoría, pero nunca significó una mierda para mí / El gilipollas era un completo racista / Simple y llanamente”

Esta estrofa cantada por Public Enemy en la canción “Fight the power” (1989) del álbum del mismo título, expresada de modo parecido en películas coetáneas como *Do the Right Thing* de directores afroamericanos de perfil combativo como Spike Lee, refleja a la perfección el componente reivindicativo y beligerante que adquiere la música negra a finales de la década de los ochenta y principios de los 90 con las bandas más representativas del género musical que cambió las reglas de la música negra: el hip hop, un género musical híbrido tanto en lo musical como en lo estético pues en sus inicios –que se remontan a la década de los 70- se dan cita géneros musicales como el funk, rap, el soul, el rock y la electrónica; técnicas como el scratching, el mixing, el sampling, el cutting, el looping, el layering y el beat box; bailes como el breakdancing, el hustle, uprocking, lindy hop, popping, locking y la pintura (aerosol, bombing, political graffiti, etc).

El hip hop como música surgió en las fiestas callejeras o “block parties” que se volvieron frecuentes en los barrios del Bronx, debido a lo poco accesibles que resultaban para su gente los clubes y discotecas que había en zonas pudientes de la Gran Manzana, como The Loft y Studio 54. Las fiestas callejeras se acompañaban de funk y soul, hasta que los primeros DJ’s empezaron a aislar la percusión

y extenderla, puesto que la canción se volvía másailable. Esta técnica ya era común en Jamaica (en la música dub). Esta adaptación de beats más tarde fue acompañada con otra nueva técnica fresca llamada rapping (una técnica de canto rítmica y basada en la improvisación) que popularizaron inicialmente músicos como Sugarhill Gang y Afrika Bambaataa, pero que toma su verdadera carta de identidad con músicos y bandas más concienciadas políticamente como Run DMC, Public Enemy o Ice T.

Como el punk o el rock en sus inicios, se acusa al rap de incitar a los jóvenes a la violencia, la desobediencia y la rebeldía. En este contexto, a finales de los 80 nace como subgénero con entidad propia, el gangsta rap, que tanto en sus letras como en las portadas de los discos hace continuas incitaciones a la rebelión contra las políticas represoras del gobierno americano (en 1988 N.W.A. provoca una conmoción nacional con “Fuck The police” una canción que al igual que los LP *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back* (1988) y *Fear of a Black Planet* (1990) de Public Enemy anticipan los disturbios raciales de Los Ángeles) apologías de la delincuencia (tráfico de estupefacientes y proxenetismo) y de la violencia (especialmente de la tenencia de armas de fuego y la muerte en confrontaciones callejeras), la identidad de barrio (el gueto negro) y la identidad grupal (los gangs) e hiperbólicas exaltaciones de la sexualidad y la riqueza en las que la ropa deportiva de las grandes marcas –o la ropa paramilitar en el caso de Public Enemy- se codea con ostentosos relojes, pistolas personalizadas; cadenas y pulseras doradas.

En este ámbito han destacado fotógrafos y diseñadores provenientes del mundo del grafiti y el skateboard como Eric Haze, Glen E. Friedman autores de portadas para discos editados por sellos emblemáticos del género como Def Jam Recordings y bandas como Run DMC, Public Enemy, Beastie Boys o Ice T o Kevin Hossman responsable de las emblemáticas *Death Certificate* y *AmeriKKKa's Most Wanted* para Ice Cube.

**SALA 6 "REVUELTA EN EL ESTILO"
 DADAISMO, SITUACIONISMO
 Y PUNK**

Del mismo modo que se pueden establecer relaciones políticas y conceptuales entre las violentas veladas dadaístas del Cabaret Voltaire, las performances destructivas de fluxus, el body art y los primeros conciertos punk que se celebraron en Londres en 1976/77; es fácil percibir que la filosofía situacionista de Mayo del 68 retomaba postulados de provocación visual y radicalidad política que fueron trasladados al movimiento punk inglés de la mano de Malcolm McLaren, Vivienne Westwood, Jamie Reid, John Savage, Malcolm Garret o Linder Sterling, responsables de la imagen, portadas de discos, camisetas y pósters de bandas como Sex Pistols o The Buzzcocks.

McLaren (manager de los Pistols) y Reid, que habían pertenecido a la facción inglesa de la Internacional Situacionista a principios de los años 70, encontraron en la música y su traslación visual una nueva fórmula para formalizar el estallido de violencia y anarquía que se vivía en Londres hacia 1976/77. Jamie Reid, como director artístico de toda la gráfica vinculada al grupo británico, fue el creador de un anár-

quico lenguaje visual que acabó caracterizando al punk que también guarda sorprendentes puntos de conexión con los posters situacionistas de Mayo del 68 y los fotomontajes dadaístas de Heartfield, Haussman o Hanna Hoch. Sus collages con fotocopias y palabras recortadas de periódicos (letras de secuestro) conectan igualmente, con los textos de Tristan Tzara con "Instrucciones para hacer un poema dadaísta", y se convirtieron en un cliché repetido en decenas de portadas de bandas como Sham 69, The Adverts, Angelic Upstarts o los propios Sex Pistols.

Durante los actos del Jubileo de 1977, Jamie Reid le puso un imperdible al labio de la reina Isabel en la portada de uno de los primeros singles de los Sex Pistols tomando como modelo algunos collages dadaístas y un cartel de mayo del 68 que mostraba un estudiante con la cabeza vendada y sus labios sellados con un imperdible. Meses después diseñó la cubierta del primer LP del grupo, titulado: *Nevermind the Bollocks, Here's the Sex Pistols* (1977), que era una imitación deliberada de los anuncios comerciales de jabón en polvo, la portada fue censurada por la corte de Nottingham lo que no evitó que el disco llegase a lo alto de las listas.

En la década de los 80, durante los gobiernos ultraconservadores de Margaret Thatcher, el colectivo de músicos, artistas y activistas Crass actualizó la "estética de la confrontación" y el sarcasmo visual de los fotomontajes de Reid en decenas de portadas para la banda del mismo nombre. Esta estética luego se ha perpetuado –mezclada con elementos propios del cómic underground y el activismo callejero– en las portadas de discos de bandas de

punk y hardcore norteamericano como Dead Kennedys, Off o Black Flag (donde destacan con nombre propio las portadas diseñadas por Raymond Pettibon) y en España en movimientos como el llamado “rock radical vasco” con bandas como Kortatu, Barricada, Hertzainak, Las Vulpes o La Polla Records a la cabeza.

SALA 6 LA “JET SET EXPERIMENTAL” LA ESCENA DE NUEVA YORK (1979 -1990)

Tras la colaboración entre Andy Warhol y The Velvet Underground a finales de los sesenta; la conciliación entre las escenas de la vanguardia artística y el rock en Nueva York no se reactiva de modo significativo hasta la aparición en escena de figuras como Patti Smith y Richard Hell y bandas como Television, Ramones, Blondie o The Talking Heads que contaban entre sus filas con músicos formados en facultades de Bellas Artes que sirvieron para poner en marcha la primera escena punk y after-punk de Nueva York, definida iconográficamente a través de las estilizadas fotografías de Robert Mapplethorpe -en los primeros álbumes de Patti Smith y Television- y las instantáneas más callejeras de Roberta Bayley -utilizadas igualmente en varios álbumes de The Ramones y Richard Hell and the Voivoids-.

La facción más autoconscientemente “arty” del punk neoyorkino fue conocida con el nombre de No Wave, un variopinto grupo de intérpretes, compositores y artistas visuales (a menudo las tres cosas al mismo tiempo) recopilados inicialmente en un disco visionario por Brian Eno -que también diseñó la portada-, que abarcaban desde la agresión casi primitiva

de *Teenage Jesus and the Jerks* de la performer Lydia Lunch y el punk-funk disonante de James Chance and the Contortions a las fusiones de jazz y electrónica de DNA y Mars, pasando por músicos experimentales como Glenn Branca, Rhys Chatham o Philip Glass y figuras de la vanguardia audiovisual como The Residents (que provenían de San Francisco) o Alan Vega de Suicide, cuya obra musical incorporaba la electrónica desde perspectivas radicales que pueden recordar vagamente a Fluxus. Lo mismo puede decirse de artistas que conjugan performance y experimentación audiovisual como Christian Marclay o Laurie Anderson o bandas inclasificables como Destroy All Monsters (Con Mike Kelley) en cuyo trabajo rock, música de vanguardia, performance y artes visuales apenas se diferencian. Estas bandas se encontraban en actuaciones que transcurrían en una red de nightclubs punk como CBGB o Max’s Kansas City y simultáneamente en instituciones alternativas vinculadas a las artes visuales como The Kitchen y White Columns.

Aunque el enfoque de la mayoría de los artistas vinculados a la no wave se definía sobre todo a través de la performance también hubo célebres pintores de corrientes como la bad painting, el neoexpresionismo o el neopop que participarían en esta escena como Jean-Michel Basquiat (que tocaba con el grupo Gray y realizó portadas de discos para bandas de hip-hop experimental como Rammellzee o The Offs), Keith Haring (que realizó portadas de discos para Malcolm McLaren o Sylvester y colaboró en la puesta en escena para videoclips y actuaciones de Grace Jones), Julian Schnabel que ha colaborado con





Lou Reed y Red Hot Chili Peppers o Robert Longo que ilustró con una de sus pinturas de la serie *Man in the Cities* uno de los primeros discos de Glenn Branca y realizó la portada del LP *Die Donnergotter* de Rhys Chatham. A ellos debemos añadir fotografías vinculadas colateralmente con esta escena como Laurie Simmons autora de una portada para Talking Heads, Cindy Sherman (dos portadas para las riot girls Babes in Toyland) o Barbara Kruger colaboradora de bandas de perfil activista como Consolidated o Rage Against The Machine -ya en los 90-.

SALA 6 LAS ARTES VISUALES DURANTE LA MOVIDA MADRILEÑA

Vista en perspectiva, la onda expansiva del punk tuvo eco inmediato en La Movida Madrileña (1979-1989) hasta el punto de que programas televisivos que mezclaban arte y música como *La Edad de Oro*, revistas como *La Luna* o *Madrid me mata*, espacios alternativos como el Espacio P del artista multimedia Pedro Garhel, galerías como Buades, Vijande o Moriarty y salas de conciertos como La Via Lactea y el Rock-Ola, por donde deambulaban artistas, fotógrafos, performers, músicos y cineastas fueron vistos por algunos como nuestra particular versión de The Kitchen o el CBGB neoyorkino.

Dentro del eclecticismo reinante los 80, La Movida funciona como una extraña síntesis entre pop warholiano, trufado de elementos glam, un poco de punk, new wave y nuevos románticos... y un mucho de descaro e improvisación... que paradójicamente, dieron excelentes ejemplos de maridaje entre música, cine, y artes visuales. La “mitología” de La

Movida pone como lugar de nacimiento de aquel variopinto movimiento la casa/estudio del colectivo de pintores conocidos como Las Costus (que diseñaron la portada del single *Horror en el Hipermercado* de Alaska y los Pegamoides y el LP *Pret à Porter* de Topo), una especie de “Factory cañí” por la que pasaba toda la bohemia alternativa madrileña durante los años de la Transición. Según parece, Alaska necesitaba alguien que le pintara un vestido para el videoclip de “Quiero ser un bote de Colón” (1980) –título inspirado en Warhol- y le recomendaron que visitara el estudio de Costus. Allí fue donde otro pintor, Pérez-Villalta, (autor de la portada del single *Groenlandia* de Los Zombies y del monumental cuadro *Personajes a la salida de un concierto de rock* en el que inmortaliza a miembros de Pegamoides, Radio Futura y Zombies) le contó a Olvido que había un director manchego (el desconocido Pedro Almodóvar) que buscaba una joven punk para protagonizar una película... el resto es historia. Mitologías aparte, lo cierto es que la estrecha colaboración entre algunas de las bandas de rock más genuinas de aquel movimiento como Alaska y Los Pegamoides, Radio Futura, Zombies o Aviador Dro con pintores como Pérez-Villalta o Herminio Molero, fotógrafos como García-Alix, Ouke Lele, Pablo Pérez-Mínguez (su estudio fue otra “Factory”), Oscar Vallina, Gorka de Duo, Ana Torralva, Miguel Trillo o Javier Vallhonrat, diseñadores como Juan Gatti, Oscar Mariné, Carlos Serrano o Montxo Algora, (autores de icónicas portadas de discos de Alaska, Radio Futura, Parálisis Permanente, Gabinete Caligari, Ana Curra, Ilegales, Desechables...) y directores de cine como Almodóvar e Iván



Zulueta está sobradamente acreditada. A ello debe unirse una extensa nómina de pintores e ilustradores que también crearon portadas de discos como: Navarro Baldeweg que diseña la portada de **La canción de Juan Perro** de Radio Futura, Miquel Barceló, para Furnish Time y Camarón, Ceesepe, para Kiko Veneno y Golpes Bajos, El Hortelano para Gabinete Caligari y Radio Futura, Javier de Juan para La Unión, etc y de músicos que también eran pintores o ilustradores como Tino Casal, Carlos Berlanga o -el nunca bien ponderado- Herminio Molero (el Brian Eno de los primeros Radio Futura).

SALA 3 AFTER-PUNK Y NEW WAVE EN INGLATERRA

Peter Saville, conocido por las cubiertas de los álbumes del sello de Manchester Factory Records está considerado como uno de los más influyentes diseñadores de portadas de discos de la década de los 80 y 90 por su estilo elegante y austero, con predominio de formas geométricas influenciado inicialmente por el Romanticismo y luego por movimientos como La Bauhaus y el constructivismo que dotó de una identidad visual tan discreta como efectiva a bandas postpunk y electro-pop tan destacadas como Joy Division, New Order, Durruti Column, OMD o Ultravox.

Uno de los fotógrafos más solicitados para realizar retratos de bandas del mismo género y creador de algunas de las imágenes más sugerentes del pop británico de los 80 es Brian Griffin, autor de decenas de portadas entre las que destacamos: **Look Sharp** para Joe Jackson (1979), **Vienna** para Ultravox (1980) o **A Broken Fame** para Depeche Mode (1982). Anton Corbijn es otro fotógrafo y director de

videos musicales, que ha trabajado regularmente con bandas como U2 o Depeche Mode si bien comenzó su andadura a finales de los 70 colaborando también con Joy Division y P.I.L. Responsable de la imagen de U2 desde 1984 con el LP **The Unforgettable Fire** se podría decir que ha renovado y condicionado en la visual la identidad de esta banda en la misma medida que hizo Brian Eno en lo sonoro. Corbijn da a sus imágenes un toque “artificiosamente natural”, frecuentemente en blanco y negro de grano grueso virado en sepia o bien con colores saturados al límite del pictorialismo. La gente a la que fotografía parece estar ensimismada y lejos de la vida cotidiana... pero el ambiente se torna al mismo tiempo denso e inquietante, como reflejaban sus imitadísimas fotos para el LP **The Joshua Tree** (1987) de U2; para quienes en 1991 realizó un calculado giro visual hacia el kitsch multicolor con el caleidoscópico artwork de **Achtung Baby** que se adecuaba como un guante a la evolución de la banda.

En un territorio aún más sofisticado destaca Vaughan Oliver, diseñador del sello discográfico 4AD, especializado en sonidos góticos, dark ambient y sicodelia after-punk, destaca por un original estilo que bascula entre el paisajismo etéreo, el lirismo abstracto y los ambientes oníricos, que evocan con gran efectividad el dream-pop de bandas como Cocteau Twins, Dead Can Dance o This Mortal Coil. Un capítulo aparte merecen las cuidadísimas portadas de The Smiths (tanto para LPs como para singles) que, siguiendo la estela de Brian Ferry en Roxy Music, son el resultado del trabajo de selección de imágenes de su vocalista y letrista Morrissey y de los diseña-

dores Jo Slee y Caryn Gough. En la mayoría de los casos se trata de icónicos retratos –virados monocromáticamente– de actores (tanto famosos como poco conocidos) protagonistas de películas casi olvidadas del cine clásico (Terence Stamp, Colin Campbell, Patricia Phoenix, Alain Delon, Richard Bradford) y el underground (Jean Marais, Joe Dallesandro, Candy Darling), personajes admirados por el propio Morrissey como Elvis Presley, Billy Fury o Truman Capote y oscuras celebrities británicas que gozaron de sus warholianos 15 minutos de fama.

SALA 7 PINTURA DE LOS 80 EN LAS PORTADAS DE DISCOS

La cuaresma conceptual experimentada durante la década de los setenta dio protagonismo a los nuevos comportamientos artísticos y obligó a los soportes tradicionales como la pintura a cuestionar su propia existencia. Pero –buscando, tal vez, reactivar un mercado que estuvo a punto de morir de inanición– en la década de los 80 la pintura retorna al primer plano de los discursos críticos de lo que algunos han llamado la “posmodernidad cálida”. No será por ello extraño, que muchos pintores vinculados a corrientes como los nuevos salvajes en Alemania, la transvanguardia en Italia o el neoexpresionismo y la bad painting en Estados Unidos, sean requeridos para realizar portadas de discos. A ello se suma el hecho de que muchos artistas de estos movimientos tenían vinculaciones con bandas de punk y postpunk que también contaban con artistas en sus filas, tal es el caso del alemán Albert Oehlen que se integra en la banda psych-punk Red Crayola –cuyo líder era el artista concep-

tual Mayo Thompson– invitando a su compatriota Georg Baselitz a realizar la portada de uno de sus álbumes. Oehlen, ha colaborado además con bandas de post-rock como Gastr de Sol y llegó a grabar varios discos con su amigo, el también pintor Martin Kippenberger; cosa que también ha hecho en varias ocasiones A.R. Penck. Así mismo, el también alemán Frank Auerbach cedió una de sus pinturas a David Sylvian para que fuera utilizada en el LP *Oil on Canvas* de Japan, en 1983.

El más prominente representante de la transvanguardia italiana, Francesco Clemente, ha realizado varias portadas para LPs y maxis en solitario de Mick Jagger; y su compatriota Enzo Cucchi para el dúo de electrónica experimental integrado por Charles Hayward y Gigi Maxin. En Estados Unidos, las relaciones entre pintores y músicos no fueron menos fecundas. Jean Michel Basquiat, estuvo vinculado a bandas de hip hop experimental como Gray, Rammellzee y The Offs a quienes diseñó sendas portadas y pósters con su característico estilo derivado del graffiti callejero, lo mismo puede decirse de Keith Haring, que colaboró en la puesta en escena de videoclips de Grace Jones y realizó las carpetas de varios discos de Malcolm McLaren y grupos de música bailable como Sylvester, amén de dos pósters para el mítico Festival de Jazz de Montreux (una de ellas en colaboración con Warhol); o como Robert Longo, que al principio de su carrera formó parte de la banda postpunk Mentol Wars junto a Richard Prince (colaborador de Sonic Youth, como Gerhard Richter), dirigió videoclips para REM y New Order y realizó portadas para bandas como The Replacements e ilustró con una pintura de la serie *Men in the Cities* uno de los

primeros LPs de Glenn Branca. España no fue ajena a este fenómeno que se reprodujo de modo paralelo durante La Movida Madrileña con artistas como Pérez Villalta, que aparte de varios cuadros de temática musical realizó la portada para el single **Groenlandia** de Los Zombies, Herminio Molero fundador de Radio Futura y director artístico de la imagen del grupo en sus primeros discos y singles o Miquel Barceló autor de la portada del primer LP de la banda mallorquina Furnish Time y del sensacional **Potro de rabia y miel** de Camarón.

SALA 3 SONIC YOUTH COMO COLECTIVO ARTÍSTICO

La fusión de las cualidades visuales y sonoras de la música rock perseguida por varios artistas desde hace décadas alcanza hoy una admirable apoteosis con el grupo Sonic Youth, surgido de la escena no wave a principios de los años ochenta.

Quizá más que ninguna otra entidad en la historia del rock and roll, Sonic Youth ha logrado salvar la brecha que separa la vanguardia artística y la música mainstream, tanto en su aplicación de estrategias sonoras no alejadas de la música experimental más minoritaria como en su diálogo permanente con artistas contemporáneos de reconocido prestigio entre los que destacan: Judith Barry, Richard Kern (portada de **Evol**, 1986), Gerhard Richter (portada de **Daydream Nation**, 1988), Raymond Pettibon (colaborador habitual de la banda hardcore Black Flag y autor de la portada de **Goo**, 1990) Mike Kelley (portada y artwork de **Dirty**, 1992), William S. Burroughs (portada de **NYC Ghosts and Flowers**, 2000) Richard Prince (portada y artwork para **Sonic**

Nurse, 2004), Jeff Wall (**The Destroyed Room**, 2006), Tony Oursler, Rita Ackermann, Marnie Weber o Dan Graham para crear su identidad visual a través de portadas de álbumes, posters, vídeos musicales e instalaciones artísticas compartidas. En las actividades de esta banda confluyen las propuestas performativas de fluxus, la poesía beat, la Factory, el punk, la no wave o el post-rock; el arte conceptual, el hardcore de los primeros ochenta, el ruido experimental, la música contemporánea y el cine indie. Esto no debe resultar sorprendente si consideramos la inmersión general de Thurston Moore desde principios de los ochenta en la escena no wave y sus múltiples colaboraciones con músicos/artistas como Christian Marclay o Rhys Chatham la participación de Lee Renaldo en el grupo de Glenn Branca o los comienzos de Kim Gordon, como artista visual, crítica de arte en la revista *Artforum*, comisaria de exposiciones y autora de algunas portadas de la banda como **Sister** (1987) o **Experimental, Jet Set, Trash and No Star** (1994).

Como sugirió David Byrne de Talking Heads al visitar la exposición *Sensational Fix* en Dusseldorf, "Sonic Youth son un colectivo artístico antes que una banda de rock". Lo extraordinario de este grupo –y lo que al mismo tiempo les sitúa al mismo nivel que The Velvet Underground, en los que se miran como si fueran un espejo– es que a pesar de no haber vendido millones de discos porque el componente experimental de su música no entra en los cánones de lo comercial, su influencia en algunas de las propuestas más interesantes de los últimos 30 años es mayúscula. Fueron el modelo intelectual de Kurt Cobain y otras bandas del

rock alternativo de los 90 y del post-rock norteamericano y europeo, pero también tienen fans de generaciones precedentes como Neil Young y sin duda redefinieron el sonido de la guitarra eléctrica siendo la semilla de la que surgió el noise-rock y todos sus derivados. A estas alturas supongo que lo más importante que se puede decir de Sonic Youth es que la música –y el arte gráfico de las portadas de discos- de hoy sería muy diferente si ellos no hubieran existido.

SALA 3 ECLECTICISMO POSMODERNO

Desde la década de los ochenta/noventa tanto los estilos musicales como los artísticos se caracterizarán por la “retromanía” y la “postproducción”. En arte se revisitan estilos del pasado y se redefinen a través del maridaje con las nuevas tecnologías y con la música se repite este fenómeno en estilos como el grunge que redefine el punk y el hardcore de los setenta, el brit-pop que parece reeditar el mítico Swinging London de los 60 o la electrónica, que nunca pierde de vista a pioneros del tecno como Kraftwerk o New Order.

Asistimos, no obstante, a uno de los periodos más fructíferos en relaciones transversales entre músicos y artistas. Pintores, ilustradores, grafiteros, escultores, fotógrafos, videoartistas... no sólo diseñan portadas de discos sino que en casos como los de: Rodney Graham, Christian Marclay, Matthew Barney, General Idea o algunos Young British Artists llegarán a grabar sus propios discos. En España, diseñadores como Javier Aramburu vinculado a bandas como La Buena Vida y Lemans, autores de cómic como Miguel Angel Martín factotum de la imagen del sello Subterfuge y artistas como

Ana Laura Aláez o Carles Congost, colaborador de Fangoria, pero con discografía propia bajo el alias Congosound, se podrían situar en la misma categoría.

El más claro ejemplo de retroalimentación arte/música en la década de los 90 es el de los Young British Artists con el brit-pop. Son recordadas las portadas de The Stone Roses con drippings a lo Pollock diseñadas por John Squire o la relación casi simbiótica entre el pintor Stanley Donwood y Radiohead, pero el caso más destacado es el de Damon Albarn de Blur, que fue compañero de clase de Damien Hirst en el Goldsmiths Fine Art College entre 1987 y 1990 y coincidió con artistas como: Liam Gillick, Fiona Rae, Sarah Lucas o Sam Taylor-Wood. En la cima de su popularidad Blur solicitó a Damien Hirst la realización del videoclip de “Country House” y posteriormente encargó los retratos de la banda destinados a la portada del LP ***The Best of Blur*** al pintor Julian Opie; con su arquetípico estilo pop/minimal. Damien Hirst ha tenido desde entonces notables colaboraciones con bandas de rock británicas como The Hours: ***Narcissus Road*** (2007) –varias portadas con el motivo de la calavera- o Babyshambles: ***Sequel to the Prequel*** (2013). Pulp contó con el pintor John Currin y el diseñador Peter Saville para realizar el artwork de su disco ***This is Hardcore***. La también pintora Jenny Saville ha realizado dos portadas para Manic Street Preachers. Sam Taylor-Wood colaboró con los Pet Shop Boys (portada y video del single ***I'm in love with a german film star*** (2008) donde además canta brevemente). Jim Lambie tocó en una versión primigenia de Teenage Fanclub y compartió piso con miembros de Primal Scream

a quienes ha diseñado la portada de su último álbum *More Light* (2013). Finalmente, habría que referirse a la extensa nómina de Young British Artists que se atrevieron a grabar sus propios discos como Jake and Dinos Chapman, Liam Gillick, Sarah Morris, David Shrigley, Douglas Gordon, Tim Noble & Sue Webster, Martin Creed o el mismísimo Banksy, que también ha realizado varias portadas para LPs y singles de Blur y ha diseñados sus propias portadas para varios discos grabados bajo diferentes seudónimos con colaboradores como Danger Mouse o Robert del Naja (pintor y músico de Massive Attack).

SALAZ **JAVIER ARAMBURU, MIGUEL ÁNGEL MARTÍN Y OTROS NOMBRES DEL DISEÑO GRÁFICO “INDIE” ESPAÑOL DESDE LA DÉCADA DE LOS 90**

52

Algunos comparan el papel jugado por el pintor, ilustrador y diseñador donostiarra Javier Aramburu a la hora de dotar de identidad visual a la música indie española de las últimas dos décadas con el que jugó Peter Saville en la música británica de los 80. No en vano, la del diseñador del sello Factory Records es una de las influencias más reconocibles en el extensísimo trabajo de Aramburu; a lo que se suma un inteligente reciclaje de elementos del pop art y la sicodelia de los años 60 del siglo XX, con lo que ha logrado dotar de una personalidad propia a sus diseños para bandas como Los Planetas, Family, Le Mans, La Buena Vida o Fangoria (en colaboración con Carles Congost) y sellos discográficos como Elefant y Siesta. Son suyas las portadas de discos míticos, como *Super 8* (1994) de Los

Planetas, *Soidemersol* (1997) de La Buena Vida o *Un Soplo En El Corazón* (1993) de Family, dúo del que además formó parte. También ha realizado artworks para revistas musicales como *Rockdelux* y *Factory*, posters para festivales, flyers... además de gran cantidad de ilustraciones en libros infantiles.

Una alternativa a su trabajo estaría representada por el dibujante de cómics leonés Miguel Ángel Martín que ha trabajado durante dos décadas con el sello Subterfuge al que también ha imprimido identidad propia mediante su dibujo de línea clara y su iconografía poblada de personajes delirantes en los que se mezclan aparente inocencia y perversidad. Su trabajo se ha desplegado tanto en decenas de portadas de discos para grupos como Sexy Sadie o los recopilatorios de Subterfuge, así como en posters, comics y fanzines en los que desarrolla historietas de corte futurista -plagadas de referencias a la música pop- y en ocasiones de temática hiperviolenta que le han generado no pocos problemas con la censura. Ya en la última década han aparecido jóvenes ilustradores con un lenguaje muy personal que ha conectado con facilidad con el -para algunos elitista- círculo indie nacional, entre los que destacan Pepo Sáez, que comenzó publicando tiras cómicas en la revista *Rockdelux* y ha ilustrado libros de canciones de Los Planetas, Miguel Brieva -proveniente también del mundo del cómic- el polifacético Joaquín Reyes o Ricardo Cavolo, cuyo trabajo -que también tiene una dimensión en la pintura y el arte urbano- ha logrado alcanzar en poco tiempo una gran proyección internacional. Y aunque en el caso español los trasvases desde las artes visuales al mundo del diseño

gráfico musical son menos abundantes que en la esfera anglosajona podemos recordar a artistas como Carles Congost, (a través de su propia banda The Congosound) el vallisoletano Carlos T. Mori (para bandas que alcanzaron cierto éxito en los 90 como Australian Blonde) o el salmantino Chema Alonso (con

bandas más minoritarias como Belver Yin) que en ocasiones han expandido su práctica audiovisual al diseño de portadas y al rodaje de videoclips. Si bien, todos coinciden en que en España es muy difícil ganarse la vida con el diseño gráfico musical.



EXPOSICIÓN

Museo Patio Herreriano
17 de abril – 13 de septiembre de 2015

Comisario
F. Javier Panera Cuevas

Organización y Producción
Patio Herreriano, Museo de Arte
Contemporáneo Español

El texto de esta publicación se ha realizado en
el marco del proyecto de investigación:

***LA CANCIÓN POPULAR COMO
FUENTE DE INSPIRACIÓN.
CONTEXTUALIZACIÓN DE FUENTES
MUSICALES ESPAÑOLAS Y EUROPEAS
Y RECEPCIÓN EN AMÉRICA: ORIGEN Y
DEVENIR (1898-1975)***
HAR2013-48181- C2-2-R

PATIO HERRERIANO

Museo de Arte Contemporáneo Español

Calle Jorge Guillén, 6
47003 Valladolid-España
Tel. +34 983 362 908
Fax +34 983 375 295
www.museopatioherreriano.org
patioherreriano@museoph.org

FUNDACIÓN PATIO HERRERIANO DE ARTE CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL DE VALLADOLID

CONSEJO RECTOR

PRESIDENTE

Óscar Puente Santiago
Alcalde de Valladolid

VICEPRESIDENTE

José Lladó Fernández-Urrutia
Presidente de la Asociación Colección
Arte Contemporáneo

VOCALES

David Álvarez Díez
Salvador Gabarró Serra
María de Corral López-Dóriga
F. Javier Gómez de Santiago Urra
Didier Belondrade Lerebours
Juan Manuel Guimeráns Rubio

DIRECTORA DEL MUSEO

Cristina Fontaneda Berthet

PATRONATO

PRESIDENTE

Óscar Puente Santiago
Alcalde de Valladolid

VICEPRESIDENTA

Ana M^a Carmen Redondo García
Concejala Delegada General del Área de
Cultura y Turismo del Ayuntamiento de
Valladolid

VOCALES

Miguel Ángel Recio Crespo
**D.G. de BBAA y Bienes Culturales y de
Archivos y Bibliotecas. Ministerio de
Educación, Cultura y Deporte**
Alicia García Rodríguez
Consejera de Cultura y Turismo. Junta de
Castilla y León
Jesús Julio Carnero García
Presidente de la Diputación de Valladolid
Daniel Miguel San José
Rector de la Universidad de Valladolid
Mercedes Cantalapiedra Álvarez
Grupo Popular del Ayuntamiento de
Valladolid
Pedro Herrero García
Grupo Socialista del Ayuntamiento de
Valladolid
Manuel Saravia Madrigal
Grupo Valladolid Toma la Palabra del
Ayuntamiento de Valladolid
Gloria Reguero Mérida
Grupo Si Se Puede del Ayuntamiento de
Valladolid
Pilar Vicente Tomás
Grupo Ciudadanos del Ayuntamiento de
Valladolid

SECRETARIO

Apolinar Ramos Valverde

COLECCIÓN ARTE CONTEMPORÁNEO

PRESIDENTE

José Lladó Fernández-Urrutia

VICEPRESIDENTE

David Álvarez Díez

VICEPRESIDENTE

Salvador Gabarró Serra

VICEPRESIDENTE

José María Arias Mosquera

SECRETARIO

Manuel García Cobaleta

DIRECTORA

María de Corral López-Doriga

COMITÉ ASESOR DE LA COLECCIÓN

Antonio Bonet Correa
Eugenio Carmona Mato
Simón Marchán Fiz

SOCIOS

Accenture, S.L.
ACS, Actividades de Construcción y
Servicios, S.A.
Aon Gil y Carvajal, S.A.
Banco Bilbao Vizcaya Argentaria, S.A.
Banco Popular Español, S.A.
Bodegas Vega Sicilia, S.A.
Carlos Entrena Palomero
Cartera Industrial REA, S.A.
Ebro Foods, S. A.
Fernando de la Cámara García
Gas Natural Fenosa
Grupo La Toja Hoteles, S.L.
Hullera Vasco Leonesa, S.A.
Lignitos de Meirama, S.A.-Gas Natural
Fenosa
Navarro Generación, S.A.
Pedro Navarro Martínez
Petrus Grupo Inmobiliario
S.G.L. Carbón, S.A.
Técnicas Reunidas S.A.
Unión Fenosa Distribución, S.A.
Zara España, S.A.



Ayuntamiento de
Valladolid



PATIO HERRERIANO
Museo de Arte Contemporáneo Español



AYUNTAMIENTO DE
SANTANDER

M.A.S.

MUSEO DE ARTE
MODERNO Y CONTEMPORÁNEO
DE SANTANDER Y CANTABRIA



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

SECRETARÍA
DE ESTADO
DE CULTURA

