



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Artes y Diseño

Portadas de álbumes de jazz (1952-1963)
Análisis iconográfico

Presenta: Elena Rojas Parra
Que para obtener el título de licenciada en Diseño y
comunicación visual

Director de tesis: Lic. Ingrid Alicia Fugellie Gezan

CDMX 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

1. Introducción

El estudio de las imágenes es importante porque[...] las imágenes que tienen un significado especial en su momento y lugar, una vez creadas, ejercen un poder magnético de atracción sobre otras ideas de su esfera; que pueden olvidarse de repente y recordarse de nuevo pasado siglos de olvido
Fritz Saxl¹

El propósito de esta investigación es realizar un análisis iconográfico de ciertos aspectos de las portadas de álbumes de Jazz creadas en el lapso entre 1952 y 1963. El centro de atención será el trabajo de los diseñadores Reid Miles y Neil Fujita.

Es relevante hacer una investigación que aborde los aspectos del lenguaje visual que se entrelazan con características de otra expresión artística como la música. El resultado es un producto de diseño que está dotado de significación tanto histórica como contextual que tiene importancia equiparable a la de una obra de arte. Para realizar las portadas se requiere de conocimiento y utilización de la estética proveniente del contexto social e histórico, de habilidad creativa y de capacidad de traducción por parte del diseñador para captar la esencia del comunicador inicial; el músico. De tal forma se hace una traducción al campo visual de manera efectiva y original. Muchos aspectos involucrados en el proceso de diseño discográfico ameritan una investigación específica, a mi parecer son aspectos ricos en términos históricos y culturales. Por esta razón, la base de mi análisis e investigación está centrada en estos. Es un tema que da pie a mayor estudio sobre el rol que juega y ha jugado el diseño en la consolidación de una cultura popular internacional. Además de estos aspectos, también es valioso recalcar que el propio contexto personal de un diseñador es la influencia más grande en su trabajo, y es así que una comparación objetiva entre dos diseñadores, como propongo en esta investigación, resulta de una interpretación interesante acerca de la personalidad y vida de dos individuos diferentes y cómo es que lograron el éxito, cada uno a su manera.

Para hacer esto fue necesario observar y analizar libros que traten el tema de diseño discográfico, revistas de la época para comparar la estética de la época, documentales que aborden problemas y aspectos históricos de esa década y sobre todo las portadas de los álbumes mismos.

La hipótesis central de esta investigación se basa en exponer que el diseño discográfico y la rápida emergencia de la publicidad en la sociedad, particularmente

¹ Fritz Saxl, *La vida de las imágenes*, Madrid, Alianza, 1989, p.11 .

norteamericana, toman elementos del arte moderno del siglo XX como influencia directa y viceversa. El contexto cultural y social jugó un papel vital en la conformación de la estética que regía al diseño en ese entonces. El entorno de los diseñadores fue una herramienta e influencia para el trabajo que realizaron Reid Miles y Neil Fujita. Al estudiar los diferentes ejemplos de portadas se podrá ejemplificar el estilo visual y compositivo de los diseños de ambos diseñadores, tomando en cuenta lo mencionado previamente. También es posible establecer una comparación significativa en cuestión de análisis de la imagen una vez analizadas las influencias y contexto sociocultural de cada uno.

En el primer capítulo se mostrará lo que se entiende por análisis iconográfico como tal, desglosando el término “iconografía” basándose en diversas teorías y partiendo de la formulada por Erwin Panofsky en su obra titulada *Estudios sobre iconología* (1939). Posteriormente, se integrarán elementos incluidos en el método de análisis de la imagen contemporáneo, propuesto en la obra *Imagen visual de las adicciones* (2013) de Ingrid Fugellie Gezan. De ambos métodos de análisis tomo únicamente específicos pasos dentro del sistema de análisis que considero más pertinentes para esta investigación. Tal es el caso en la teoría de Panofsky que utilizo los tres ejes principales: el “Contenido temático natural o primario” y la etapa que considera la “expresividad” la cual considero más pertinente para la complejidad del tema. Integro también el segundo eje de “Contenido secundario o convencional” y ulteriormente el tercer eje “ Significado intrínseco o contenido” dado que aporta una mayor oportunidad de reflexión sobre la relación entre el diseñador, el trabajo producido y el contexto. Del método propuesto por Fugellie aplico el sistema categorial y los tres niveles de aproximación de manera desglosada. Utilizo la enumeración de los elementos generales, considero el color, la composición, formas y estilos. Considero brevemente el género artístico al que alude y para finalizar incluyo el impacto visual. En el apartado final, que consiste del amarre interpretativo de la obra, menciono las percepciones, ideas y opiniones que acarrea el trabajo del diseñador. Me parece que estos elementos sirven de manera complementaria a los pasos tomados del método de Panofsky ya que han sido comprobados para un análisis acertado de imágenes contemporáneas que incluyen a la fotografía. De este modo el análisis es integral al estar compuesto de ambas teorías y es más apto para analizar obras de esta índole cuya disciplina es más moderna e integra partes de la publicidad y contexto social de forma distinta al arte.

En el segundo capítulo se analizará el contexto histórico de donde surgió este género musical al que aluden y acompañan las portadas. Se hará una breve aproximación al

contexto cultural que se gestaba en la forma de una sociedad de consumo. Esto sirve para demostrar que el entorno en el que se desarrollaron las obras, influyó de manera directa en la creación de los diseños y éstos, a la vez, influyeron de forma recíproca en la consolidación de dicha cultura.

El tercer capítulo se compone de un análisis a partir de una selección de portadas elaboradas por los distintos diseñadores que fueron comisionadas por sus respectivas disqueras. El análisis iconográfico abordará una investigación tanto de la forma como del contenido. En este apartado elaboraré una pequeña interpretación valorativa del trabajo seleccionado para cada caso que da sustento a esta tesis tomando como base los métodos de análisis previamente mencionados.

Es pertinente crear una tabla que contenga la información en forma de síntesis de la mezcla de ambos métodos de análisis que utilizo para futura consulta o fines didácticos si se requiere en alguna investigación posterior que involucre al diseño o las artes.

Véase aquí:

<p>1. Percepción general →</p> <p>Fáctico y expresivo (fase pre-iconográfica)</p>	<p>Identificación meramente descriptiva inicial: enumeración de motivos y formas</p>
<p>2. Análisis del contenido manifiesto →</p> <p>secundario/convenional motivos-temas y/o conceptos: motivos → imágenes → historias</p>	<p>1. Formal sintáctico <i>forma, color, movimiento, composición, tamaño, técnica o categoría estética</i></p> <p>2. Temático semántico <i>tema tratado, texto y contexto (elementos que lo configuran)</i></p> <p>3. Pragmático articulación sintáctico-semántica <i>impacto visual / ambigüedad</i></p>
<p>3. Amarre interpretativo →</p> <p>significado intrínseco/contenido <i>contexto</i> (valor simbólico)</p>	<p>Asociaciones de tipo simbólico y expresivo</p>
<p>Leyenda: Clave para facilitar lectura del cuadro</p>	
<p>Método Fugellie</p>	<p>Guía/objetivo principal Contenido a considerar</p>
<p>Método Panofsky</p>	<p>Guía/objetivo principal Contenido a considerar</p>

Es necesario recalcar que el interés que dio fruto a esta investigación radica tanto en el aspecto personal, es decir, el propio gusto por la música Jazz y la cultura afroamericana. Éstos han sido el foco de curiosidad a lo largo de muchos años debido a mi previo conocimiento histórico sobre la lucha de derechos civiles tanto en Estados Unidos como en México; cuyo trabajo actual se mantiene directamente relacionado con los derechos humanos y específicamente de minorías que han sido marginadas durante muchos años. La relación entre muchas expresiones artísticas y las minorías es un campo de investigación que me ha gustado indagar y por ende interpretar para aplicar al futuro conocimiento sobre el campo del diseño que le compete directamente a mi carrera y futuro profesional. La historia es una base esencial para comprender más integralmente las tendencias, objetivos y posibilidades que puede tener cualquier campo disciplinar y expresión artística. Es así que surgió la atracción para investigar y centrarme en el objetivo de este trabajo académico.

Iconografía

El vocablo *iconografía* deriva de los étimos griegos εἰκονίδιο—imagen, figura, representación— y ἀντιπροσώπευση—, escribir, componer, designar, registrar—, y siempre ha significado descripción y clasificación de las imágenes [...] nos permite conocer el contenido de una figuración a partir de sus caracteres específicos y la relación con determinadas fuentes literarias.²

La iconografía es una rama de la historia del arte que se ocupa en describir el tema o lo que se representa en imágenes artísticas; distingue entre contenido temático y forma. La iconografía aborda el origen de los temas representados al igual que su desarrollo en relación con lo simbólico, es decir, involucra una interpretación de lo observado tomando en cuenta el contexto cultural, histórico y social en el cual se produjeron dichas imágenes. Esta definición surge de una interpretación de varios textos relacionados con el estudio de la imagen.

Características del análisis iconográfico

Un análisis iconográfico requiere de una etapa pre-iconográfica, es decir un reconocimiento de las formas que se observan. El artista o diseñador representa objetos y

² Rafael García Mahiques, *Iconografía e Iconología*, Volumen II, Madrid, Encuentro, 2009. p. 15.

acontecimientos a través de las formas; posteriormente podemos decir que esos objetos y figuras cobran un significado mayor al representar temas y conceptos. Durante el análisis pre-iconográfico se identifica la relación entre formas, líneas y colores. A éstos se les denomina “motivos artísticos”.³ Hacer un conteo de ellos consiste en realizar un análisis pre-iconográfico, es decir una identificación meramente descriptiva y no interpretativa de la composición y de los elementos que constituyen la obra.

El paso siguiente se refiere al análisis iconográfico en sí, partiendo de la correcta identificación de formas e imágenes, en el cual nos auxiliamos de nuestra experiencia previa para percibir la naturaleza elemental del trabajo. Una vez identificados los objetos y sus relaciones con acontecimientos (nivel primario o fáctico), podemos empezar a interpretar el significado secundario de una obra, en el cual se necesita de un conocimiento de las convenciones culturales y sociales del cual surgió esa pieza. A partir de entonces ya no se trata de un análisis puramente descriptivo y sensorial, sino de identificar un suceso inteligible. Se toma en consideración el contexto de quien crea, ya que el trabajo será un reflejo de ello y como menciona Panofsky: “matizado por una personalidad y condensado en una obra”.⁴

Cabe mencionar que existe una diferencia entre iconografía e iconología, la primera se ocupa de indagar acerca del entorno del artista, la actitud filosófica, religiosa y social de la época o clase social. Es una manera de conocer la ideología que constituye el entorno del artista y, por lo tanto, influye en su persona y resulta en una sublimación de arte en su obra. Constituyen un síntoma de la misma actitud básica,⁵ que ayuda a discernir entre su estilo y el entorno del cual surgió. Panofsky cita a Ernst Cassirer al llamarlas “manifestaciones fundamentales y llamados *valores simbólicos*”.⁶ Así la iconografía se utiliza para analizar características específicas de la imagen en cuestión y con relación a las fuentes literarias existentes. En cambio, la iconología remite a una discusión y razonamiento en el cual se infiere y juzga, incorporando a la tarea previamente descriptiva de un análisis especulativo y conceptual.

La iconología de acuerdo a Rafael García Mahiques “cambia el sufijo, el cual procede de λόγος, —palabra, revelación, discusión, razonamiento, juicio— o bien de verbos de la misma familia léxica como λοχίζομαι, —reflexionar, concluir, juzgar, creer, opinar—. De este

³ Se entiende por motivos artísticos como el universo de las formas puras así reconocidas como portadoras de significaciones primarias o naturales, dicha definición es elaborada por Erwin Panofsky dentro de la obra *El significado en las artes visuales*.

⁴ Erwin, Panofsky, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 2011, p.49.

⁵ Erwin, Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 2012, p. 19.

⁶ *Ibidem*.

modo, el término deriva hacia lo conceptual y especulativo, aunque sin abandonar su carácter descriptivo. En suma, equivale a interpretar, convirtiéndose en la disciplina cuyo cometido es la interpretación histórica de imágenes, es decir, la comprensión de éstas como algo que se relaciona con situaciones y ambientes históricos en donde tales imágenes cumplieron una función cultural concreta; como *documentos* que permiten aproximarnos a una historia cultural.”⁷

La importancia de la iconografía para imágenes y obras gráficas que serán analizadas recae justamente en el axioma de que estas creaciones son documentos y registros visuales que pueden ser entendidos dentro de un contexto social, histórico y cultural. Es así que puede aportar datos a la constante investigación de la diversa cultura visual en la que nos desenvolvemos. Dicha cultura está siempre en evolución, gracias al contacto que tienen los diseñadores con trabajos previos, que toman como fuente de inspiración e influye las obras como las que he de analizar.

II. Método

Los métodos contemporáneos en el análisis de la imagen

En un análisis de portadas de Jazz resulta imposible incorporar todas, por lo que he decidido seleccionar una muestra de ellas. El criterio para dicha selección tiene una justificación simple en el hecho de que son representativas y emblemáticas del trabajo de cada diseñador durante esos años. Estas portadas son muy conocidas y familiares a todos los escuchas del Jazz.

Esta distinción permite hacer una comparación notable en el trabajo que realizaron y así brindar un análisis que permita desentrañar cuáles fueron sus influencias e intentar categorizar el trabajo involucrado. Posteriormente, indagaré en los elementos formales que las constituyen, tales como el uso de la tipografía, la fotografía, los colores y composición; correspondiente al análisis pre-iconográfico de la obra. Al tener identificados y enumerados esos elementos, realizaré el análisis a nivel de significación de cada uno, es decir, interpretaré el uso la tipografía, temática del álbum y el uso dado a éstas para fomentar las ventas. Aquí jugaron un papel importante la intención y uso de los elementos para crear una ambientación de acuerdo al contenido del álbum en cuestión.

⁷ Rafael García Mahiques, *Op.cit.*, p.16.

El uso de la fotografía también será analizado en caso de que se presente y de tal modo desglosar los elementos significativos que la componen: técnica, composición y estética, para añadir al análisis integral de la imagen.

El objetivo es abordar cada aspecto visible de la portada y a partir de esa enumeración descriptiva de los elementos se hará una interpretación y valoración comparativa del estilo del diseñador respecto a las otras dos portadas seleccionadas y, brevemente, al trabajo del otro diseñador que también será examinado.

De manera complementaria y necesaria para la implementación de un método de análisis de la imagen, utilizaré el propuesto en la obra *Imagen visual de las adiciones*, que también establece tres pasos esenciales para dicha actividad: “Percepción general e inmediata (nivel intuitivo)”,⁸ similar al primer paso en el método de Panofsky. Aquí se requiere una identificación meramente descriptiva inicial en la cual sólo se denotan los elementos característicos de la imagen sin ahondar en interpretaciones. En este análisis de las portadas, la percepción general constituye un gran paso dentro del método. ¿Por qué? Porque los elementos principales y la percepción, junto con la sensación que conllevan marcan la pauta para los pasos subsecuentes de manera casi definitiva.

La segunda parte del modelo propuesto por Ingrid Fugellie es el “Análisis del contenido manifiesto (formal-sintáctico, temático-semántico y pragmático)”. Aquí se consideran tres niveles: ‘formal sintáctico’, constituido por el análisis de los signos perceptuales de la obra; ‘temático-semántico’, donde básicamente se abordan cuatro rubros: tema tratado, elementos que lo configuran (texto y contexto), tipo de narración visual (imagen única o serie), y género artístico al que alude la obra. Por último el nivel ‘pragmático o articulación sintáctico-semántica’. Aquí se toman en cuenta dos indicadores asociados a la recepción del mensaje visual: impacto visual (alto y bajo).⁹ El “Análisis del contenido manifiesto” es de suma importancia ya que en el puntual enumeramiento e identificación del mismo es donde recae la valoración real de un trabajo de diseño. Permite vislumbrar el uso e intención de las herramientas que estaban al alcance del diseñador y por qué sugiere emplearlas de cierto modo. Es decir, realizar una valoración de su intención y manera de abordar el problema de diseño en cuestión.

⁸ Ingrid Fugellie Gezan, *Imagen visual de las adiciones. Un estudio interpretativo*, México, UNAM/ Fontamara, 2011, p.24.

⁹ *Ibid.*, p.25.

Finaliza la propuesta de análisis con el “Amarre interpretativo (establecimiento de relaciones de sentido y desciframiento de la imagen)”,¹⁰ donde se hace una interpretación a partir de los dos pasos previos. Se entrecruzan los significados y se hacen asociaciones para proporcionar un desciframiento más integral de la imagen que se analiza con el fin de otorgarle sentido a la interpretación final. Tal como es señalado en *Imagen visual de las adicciones* y su metodología (que sirve aquí como una guía crucial para abordar un análisis más profundo de las imágenes), el “Amarre interpretativo” funge como el cierre necesario para relacionar los aspectos simbólicos encontrados entre los elementos que componen al producto de diseño y la inserción al contexto e intención necesariamente ligada a la función de dicho trabajo. Esta valoración requiere de un análisis basado en la transdisciplina. Cada método que alude al análisis tiene énfasis o mayor precisión sobre un diferente campo disciplinar. Es por eso que surge la necesidad de combinar críticas y metodologías distintas, ya que el producto a ser investigado surge de dicha combinación. La manera de aplicar el método propuesto por Ingrid Fugellie es complementaria al de Panofsky, ya que ambos constan de diversos pasos; sin embargo, el método de Fugellie aporta más precisamente al desglose necesario para cada paso. Relaciona puntualmente el resultado de un análisis descriptivo cuyo objetivo es considerar la temática e impacto por igual. Es de esa manera que el análisis puede lograrse más pragmáticamente y recabar una interpretación significativa acerca del trabajo de ambos diseñadores.

El seguimiento de esta metodología de análisis de la imagen es de suma importancia para la investigación, ya que dentro del plano en donde se encuentran los elementos que conforman la imagen existen muchos significados que se atribuyen de manera singular a cada uno de los componentes y existe un significado para todo el conjunto. Desglosarlos e interpretar mediante el análisis nos acerca a conocer ciertos aspectos de las intenciones del diseñador hacia un producto con una finalidad y función dentro de su propio contexto. El diseño discográfico posee una función y, a su vez, esta alimentado por él. Se crea una relación de retroalimentación constante por los símbolos de la cultura implícitos en su constitución.

¹⁰ *Ibid.*, p.26.

La relación entre el contexto, imagen y música en la producción del diseño discográfico.

Siempre hay signos, códigos y símbolos que aparecen dentro del marco de trabajo del diseño discográfico que les proporcionan a los músicos una identidad y una imagen. La complejidad y la sofisticación de estas señales en las recientes fundas de los álbumes es tal que usualmente el público “consciente” puede identificar a primera instancia el “tipo” de música”.¹¹

Es necesario un uso correcto de los códigos visuales y signos existentes para crear las portadas. Éstas están sujetas y sostenidas sobre un contexto sociocultural específico. Es posible consumir imágenes e integrarlas para crear un producto nuevo. También puede acompañar a otra creación artística de diferente índole, reflejando la esencia de ella a través de códigos visuales. En las portadas de álbumes musicales es necesario hacer esa traducción, una traslación de sentido sonoro al campo visual.

Como parte necesaria del trabajo de producción de las portadas y por ende en el análisis de ellas, se requiere de una contextualización del gusto de las audiencias. La estética itinerante que marca el rumbo para la producción y la eficacia de ventas. Las imágenes conformadas responden a un gusto dentro del público, una necesidad a cumplir. Para que funcione, debe comunicar correctamente un mensaje visualmente y así promover su venta. Se requiere saber el gusto de la audiencia de manera visual para poder transmitir un mensaje que sea además de significativo, muy llamativo. En cuestión visual se refiere a la necesidad de una reciprocidad bilateral entre la producción y el consumo.

Generalmente todas las obras artísticas están dotadas de un nombre que les otorga singularidad y distinción frente todas las demás. En estos casos, el título del producto de diseño tiene una intención mercantil que es de suma importancia, ya que debe enfatizar el contenido visual presentado, brindar apoyo de cierto modo o crear un contraste evidente para remarcar alguna ironía resultante de la combinación. Se puede recurrir usualmente a figuras retóricas. La asociación de lenguajes, como plantea Fugellie en el libro antes mencionado, existe de manera casi necesaria en las portadas de álbumes de Jazz: una “codependencia de lenguajes” en la que uno reitera al otro dentro de su propia expresión lingüística.

El diseño de un álbum de música representa un ícono que identifica e invariablemente se asocia a la música que contiene.¹² A diferencia de la publicidad y otras actividades que necesitan del diseño, la relación que existe entre la música y el diseño de un

¹¹ Dominy Hamilton y Colin Greenland, *The ultimate album cover album*, Nueva York, Prentice Hall Press, 1987, p.10.

¹² Storm Thorgeson y Aubrey Powell, *100 Best Album Covers*, Nueva York, DK Publishing, 1999, p.9.

álbum es radical. Involucra un proceso de empaque, la conceptualización de tener que resguardar un producto valioso y posteriormente embellecer su exterior para reflejar el contenido de la manera más fiel. El diseño puede reflejar la imaginación, los sentimientos que se evocan al escuchar la música, las ideas y la pasión que éstas hacen surgir en esos instantes. Uno de los objetivos es capturar ese rasgo inmaterial y traducirlo; que el exterior represente el interior. Cada diseñador intenta esta actividad a través de su propia óptica personal, su interpretación y técnica.

Al observar las portadas, se puede vislumbrar, un poco de manera intuitiva, la relación entre imagen y sonido. Se trata de un ejemplo de diseño que puede ser analizado crítica y detalladamente. Estos detalles muestran muchos aspectos ocultos que son revelados durante el análisis; pueden reflejar anécdotas o historias en las imágenes, dificultades técnicas tanto en la producción visual como en la musical, una ambientación intencional y un público. “Las portadas de álbumes no son sagradas o venerables (como las viejas piezas maestras), ni son desechables o están marcados como cajas de cereal. Las portadas de álbumes son adecuadas para comentar”.¹³ Storm Thorgeson y Aubrey Powell explican en una sección del libro *100 Best Album Covers* que el proceso de realización de una portada es distinto al que se emplea para otras creaciones de diseño. Requiere de una mezcla entre el detalle y la anécdota, ya que el producto perdura y también conforma un objeto que es digno de análisis y observación póstuma.

Imagen y música se relacionan de manera atemporal; esto quiere decir que una se inspira en la otra a manera de retroalimentación. En este caso, la imaginería creada por diseñadores y artistas se refiere o trata de interpretar las intenciones de los músicos. La música, a propósito de este análisis, se establece como algo secundario, a pesar de constituir materia prima de inspiración. Al igual que el diseño de portadas para libros, el contenido dicta la forma final o engendra la idea a realizar visualmente. Es optimista pensar que siempre se logra representar a la música que estas portadas envuelven, sin embargo, la conexión existe y es parte fundamental en todo el proceso de creación y trabajo; desde la interpretación que surge después de escuchar la música y cómo se percibe por parte del diseñador a cómo se conceptualiza la idea a comunicar en términos visuales. Finalmente, se intenta recrear ese lazo entre los sentidos del inicio al objeto final, el cual debe evocarlo de nuevo fielmente y con otro lenguaje, apelando a nuestro sentido más exaltado y saturado: la vista.

¹³ *Ibid.*, p.12.

Tal como menciona Theodor Adorno,¹⁴ la música es un arte temporal, crea relaciones temporales entre las partes que la constituyen. El *Zeitkunst*, o arte temporal, es equivalente a la objetivización del tiempo. La nomenclatura “forma” se refiere a la articulación temporal de la música hacia el ideal de su espacialización.¹⁵

Entonces es evidente que haya un contraste con la pintura o la representación pictórica. El *Raumkunst*, que significa el arte espacial, es un trabajo del espacio, que involucra la dinamización y negación de las partes constituyentes. Es posible decir que el elemento principal con el que trabaja la música, el tiempo, es el elemento al que busca englobar o retratar la pintura. Y por igual, el elemento esencial de la pintura, el espacio, es lo que trata de recrear también la música. Una relación entre ambas disciplinas se forma en cuanto a que uno de los objetivos de cada una intenta mimetizar un elemento importante de la otra disciplina. Adorno lo describe como: “ el momento en el que un arte imita al otro, se vuelve más distante de él, al repudiar la limitación de su propio material, y es así que caen en el sincretismo.”¹⁶

La relación entre música y medio pictórico, en este caso el diseño, ha sido ampliamente teorizada. Para el propósito de esta investigación, la hipótesis que plantea Adorno es más adecuada para el propósito de esta investigación. La música evoca a la imagen y viceversa, es así que el diseño es influido directamente por la música a la que requiere presentar para su venta.

Es relevante mencionar el papel que juega la memoria en la conexión entre imagen y sonido. El contexto en el que cada individuo está inmerso dicta muchas de las asociaciones que pueden hacerse entre una melodía y una imagen. A modo de experimento personal, es fácil hacer el ejercicio de recordar cómo es la portada de algún disco que tenga cierta importancia emocional para cada quien. Se asocia la imagen con la música. La publicidad hace uso de este recurso asociativo mental al crear tonadas pegajosas para sus productos, cuya imagen diseñada para llamar la atención al adherirse de manera casi automática a nuestro inconsciente por el fuerte impacto que imprime sobre nuestra atención al ser reforzado por sonido.

¹⁴ Theodor Adorno, traducción de Susan Gillespie, *On Some Relationships between Music and Painting*, *The Musical Quarterly*, Vol. 79, No. 1, Oxford University Press, 1995, p.66.

¹⁵ *Ibid.*, p.67.

¹⁶ *Ibidem*.

Jean Piaget menciona en el libro *Psicología de la inteligencia*,¹⁷ que otro estudioso llamado Duncker, elaboró una teoría en la cual la premisa de la experiencia toma importancia al relacionarla con la percepción; que necesariamente atañe a los sentidos. Se refiere a que la experiencia y memoria no tienen un papel principal sino secundario en cuanto a la significación de los objetos, sino que entran en juego en términos de organización. Dicha organización o reorganización como se le apunta a *Einsicht*¹⁸ es una señal de inteligencia y que sucede gracias a sucesos previos, al uso de experiencias pasadas para analizar situaciones presentes y ejercicios de observación en el tiempo. Dicho ejercicio sucede al echar un vistazo a las portadas de Jazz y que en teoría, de acuerdo a Duncker y Piaget, evocan a la experiencia previa, ayudando a crear nuevas asociaciones y, de tal forma, aportar de manera secundaria al proceso de atribuir significado a dichos objetos o imágenes.

III. Historia

Contexto cultural e histórico

En los años cincuenta del siglo XX, durante la posguerra, los Estados Unidos surgieron como la mayor potencia militar en el mundo. Su economía crecía y eso se reflejaba en mejoras sustanciales en el modo de vida de sus habitantes. Se empezaban a comprar autos nuevos; los suburbios iniciaron su formación y en paralelo se daba un crecimiento en la producción y compra de otros bienes de consumo. Norman Lowe menciona en el libro *Guía ilustrada de la historia moderna*¹⁹ que esta situación sin precedentes, se presentaba gracias a la amplia disponibilidad de productos y servicios consecuencia del desarrollo industrial y costos más accesibles. Sin embargo, en el ámbito social fue una década de gran conflicto. El surgimiento del movimiento de los derechos civiles a favor de la población afroamericana empezaba a tomar fuerza, la Guerra Fría y la cruzada en contra del comunismo tanto fuera de los Estados Unidos como dentro, provocó una subyacente división en la sociedad.²⁰

La Segunda Guerra Mundial, pese a los ideales de libertad con los que se justificó, había puesto de manifiesto la desigualdad de razas que prevalecía dentro de los Estados Unidos, provocando que muchos conflictos internos dentro de la sociedad norteamericana fueran cada vez más patentes. Éstos se acentuaban conforme pasaban los años y era más

¹⁷ Jean Piaget, *Psicología de la inteligencia*, Buenos Aires, Psique, 1973, p.86.

¹⁸ *Ibidem*. Traducción literal como “reestructuración inteligente”.

¹⁹ Norman Lowe, *Guía ilustrada de la historia moderna*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 818.

²⁰ La traducción de www.history.com/topics/1950s es mía.
Consultado el 13/08/2015

evidente la necesidad de un cambio social y económico para el sector afroamericano en el *status quo* establecido.

... la guerra hizo aflorar la contradicción que existía entre los ideales por los que se combatía en el frente y la situación interna norteamericana. [...] La situación de la población negra ofrecía el contraste más grande entre los ideales por lo que los Estados Unidos peleaban en Europa y Asia y la realidad norteamericana. [...] El aumento de los empleos (surgidos al estallar la guerra) actuó como imán y creó una fuerte corriente migratoria del sur a las zonas industriales del norte y el este. Sin embargo, además de la segregación en el sur, existían fuertes restricciones para que los afro-norteamericanos pudieran participar en los nuevos empleos que se estaban generando en la industria.²¹

La migración negra hacia las grandes ciudades, causada por la situación de pobreza y escasez de vivienda, se agrupaba en cinturones urbanos marginales en donde florecieron manifestaciones culturales, principalmente en la música. Alimentándose de sus raíces rurales y tradiciones negras que bien podían provenir de regiones como Nuevo Orleans, como de otros sitios, los nuevos ritmos como el Blues y el Jazz, reflejaron muchos de los cambios de esta nueva situación económica y sociocultural en la vida de los afroamericanos.

Efectivamente, si durante la segunda guerra mundial había una contradicción flagrante entre la situación de los negros y los ideales por los que combatía EU, para mediados de la década de los cincuenta esa situación ya era insostenible, no sólo por los cambios que habían ocurrido en la sociedad norteamericana sino sobre todo por los cambios ocurridos en el mundo. Mientras que la segregación y la discriminación raciales persistían, el proceso de descolonización y creación de nuevos estados nacionales en África avanzaba aceleradamente. No obstante, el movimiento por los derechos civiles no dejó de enfrentar una violenta oposición sobre todo en el sur de EU.²²

En el Sur, los niños negros iban a escuelas que no sólo era segregadas, sino de inferior calidad, y a los jóvenes negros se les negaba la entrada en las universidades estatales, que ellos mantenían con sus impuestos [...] Su derecho al voto era víctima de distintos tipos de fraudes, y en todos los juicios los jurados parecían "Jim Crow". En el Norte, los negros de las ciudades se enfrentaban a varios tipos de discriminación y tenían que vivir en *ghettos* negros de los suburbios.²³

La concentración de población negra en las zonas urbanas empobrecidas revivió muchas de las tradiciones musicales que se venían desarrollando desde la década de los años veinte. Los nuevos músicos del Jazz intentaban renovarse al reflejar y conciliar las tradiciones musicales con una nueva y única voz que a la vez representara exactamente esa fusión. El choque y la armonía entre lo viejo y lo nuevo se expresaban en la nueva música. La

²¹ Patricia De los Ríos, "La política interna" en: *EUA, síntesis de su historia III*, Vol. 10, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1a. Edición, 1991, p. 307.

²² *Ibid.*, p. 400.

²³ Samuel Eliot Morison, Henry Steel Comager y William E. Leuchtenburg, *Breve Historia de los Estados Unidos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, 4a. edición, p. 769.

mezcla y búsqueda eran tan atractivas que muchos artistas comenzaron a documentar este movimiento y la situación cultural, tal como lo hizo el artista mexicano Miguel Covarrubias desde los años veinte.²⁴

La paranoia generada por la Guerra Fría, que concebía la posibilidad de una nueva guerra armada, y el uso de armas atómicas, actuó como un catalizador de diversas corrientes de expresión artística. La atmósfera de amenaza y aniquilación instantánea creaba una sensación de vulnerabilidad en donde la raza humana solo podía sentirse atormentada y amedrentada constantemente.²⁵ Los norteamericanos enfrentados a la posibilidad de guerra, buscaban asentamientos distintos. Los ciudadanos blancos se refugiaron en los nuevos suburbios, los negros, sin alternativa, se quedaban no sólo en las ciudades sino hacinados en zonas más pobres y desprotegidas. Ira Gitler menciona en el libro *Swing to Bop*, anécdotas relatadas por los propios músicos, que incluso dentro de las ciudades existían zonas delimitadas culturalmente para el público negro y otras para los blancos que aún permanecían en la ciudad.²⁶

Entre la comunidad afroamericana había una creciente frustración, los hombres negros que también habían regresado de la guerra habiendo defendido la libertad en el extranjero se enfrentaron a segregación y discriminación en casa.

Los guetos destruían vidas al propiciar el desaliento, la desesperanza y la búsqueda de sucedáneos de felicidad en las drogas, que eran endémicas en esos sitios; la música de Jazz recogería y expresaría todo esto.

El Jazz siempre había involucrado un riesgo; crear arte al momento, tomar un paso adelante y expresarse a uno mismo. Siempre significó tomar enormes venturas. Pero por el momento para algunos jóvenes músicos, el tiempo parecía correcto para liberar el Jazz de lo que ellos consideraban “la tiranía del gusto popular”. Construir un nuevo mundo musical en el que solo importara el talento virtuoso. La nueva música que se había estado incubando durante la guerra era complejo, de paso acelerado y lleno de peligro; un reflejo perfecto del mundo complicado del cual surgió.²⁷

El Jazz ya existía desde los años veinte y como cualquier medio de expresión artística, experimentaba en los años cincuenta una evolución que respondía a los nuevos cambios de la época.

²⁴ Sylvia Navarrete, *Miguel Covarrubias Retorno a los orígenes*, México, INAH, UDLA, 2004.

²⁵ Capítulo I *Gumbo*, Narración televisiva *Jazz Series* de Ken Burns, cadena PBS, 2001. Traducción y transcripción mía.

²⁶ Ira Gitler, *Swing to Bop: An oral history of the transition in Jazz in the 1940s*, Oxford, Oxford University Press, 1987, p.285.

²⁷ *Op. Cit.*, *Jazz Series*, capítulo 8 *Risk*.

La cultura consumista había nacido gracias a la expansión industrial que hacía más accesibles nuevos bienes de consumo, tales como los que se relacionaban también con una creciente industria del entretenimiento.²⁸ La publicidad cobró enorme importancia al actuar como un detonante del consumo como nunca antes se había visto. Un nuevo estilo de vida se estaba imponiendo sobre la sociedad americana. La *Youth Culture*²⁹ tenía más dinero y más tiempo libre que nunca, gracias a que los automóviles eran un artefacto de uso común y que les brindaba mayor libertad de movimiento.

Además en 1956 el Congreso aprobó la “Interstate Highway Act”, que autorizaba el fondos suficientes para construir 41,000 millas de carreteras que consistían en vías rápidas *expressways* de varios carriles que conectarían a las ciudades más importantes de la nación.³⁰ Con la expansión de las comunicaciones se facilitó también un mercado de la música que se proyectó a través de la radio y los nuevos aparatos para escucharlo, como los radios de transistores. Así como se amplió la posibilidad de reproducir la música en "toca discos" que abrió aún más el mercado para la música grabada en discos y álbumes.

La sociedad de consumo

Paradójica situación: en el momento en que los artistas y los espectadores “cultos” abandonan la estética de las bellas artes y de las vanguardias porque saben que la realidad funciona de otro modo, las industrias culturales, las mismas que clausuraron esas ilusiones en la producción artística, las rehabilitan en un sistema paralelo de publicidades y difusión.
Néstor García Canclini³¹

El nuevo orden capitalista, bien consolidado para la mitad del siglo XX, respondió a un ordenamiento basado en el consumo. La sociedad había conseguido la posibilidad de producir a gran escala, pero también contaba con mayor poder adquisitivo. Los productos y servicios requerían de una nueva configuración estética de presentación. Una industria que

²⁸ Jeanne Boydston y Nick Cullather, *Making a Nation, United States and its people*, Pearson Education, Prentice Hall, 2001, p. 186.

Disponible en línea también http://wps.prenhall.com/wps/media/objects/108/110999/ch_27.pdf

²⁹ Christopher Rand, *Los Angeles: The Ultimate City*, Nueva York, Oxford University Press, 1967, p.125.

Rand define la *Youth Culture* como el grupo demográfico más apto para llevar una “buena vida”. Se refiere a la generación denominada como “baby boomers” cuya explosión económica después de la guerra, influyó en el crecimiento de las familias y con ello una “bonanza” de negocios que permitía satisfacer los deseos de esta generación y el tiempo de ocio necesario para gozarlo. Los adolescentes representaban nuevos consumidores y definían en mayor parte las tendencias a seguirse en el mercado comercial.

³⁰ La traducción de www.pburgsd.net/cms/lib04/NJ01001118/Centricity/Domain/179/26.2_ppt.pdf es mía. Consultado 16/09/2015

³¹ Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Editorial Grijalbo, 1990, p.62.

embelleciera los productos de una nueva y atractiva manera para el consumidor, que facilitara su difusión y mayor número de ventas.

Fue gradual la manera natural y obvia en la que surgió la publicidad y el diseño, al constituir parte primordial de esta forma de comunicación. Se convirtió en un medio en el cual personajes con habilidades artísticas trasladaban esa creatividad hacia un entorno orientado a una ganancia económica, impulsado y explotado primariamente por la mentalidad y el orden capitalista.

Este nuevo ordenamiento hizo de las diferentes expresiones artísticas como la música, las artes plásticas y la literatura algo que previamente se consideraba “patrimonio distintivo de las élites”.³² García Canclini destaca el papel decisivo que comenzaron a tomar los empresarios en torno a la producción de contenido en estos medios, (el radio, posteriormente la televisión y medios impresos) ¿Qué debía comunicarse y qué no? Aquello estaba condicionado al criterio de los empresarios cuyo enfoque principal era el beneficio o ganancia económica “subordinando los valores estéticos a lo que ellos interpretan como tendencias del mercado.”³³

Dentro del nuevo sistema de producción, esto aplicó a todo artículo, desde la ropa y otros accesorios de consumo que se convirtieron en indispensables para los nuevos estilos de vida. De particular interés para esta investigación se considera la estética y significación de las imágenes que se hicieron para facilitar la venta de álbumes musicales. El diseño discográfico como una plusvalía al contenido sonoro que se ofrecía en dichos productos de consumo y difusión.

Los álbumes requerían de un empaque que atrajera al consumidor de discos. La envoltura debía vislumbrar el contenido musical que el escucha recibiría al comprar. El Jazz de los años cincuenta reunió el ingenio y talento de muchos diseñadores, lo que permitió hacer de las portadas y su contenido, artículos distintivos. El “*rock & roll*” de esa primera época aun cuando gozó de enorme popularidad recurrió a un recurso gráfico distinto. Ted Goia menciona en *The History of Jazz*,³⁴ la gráfica del Jazz respondía a un público quizás más reducido, menos popular, pero más intelectualizado y que progresivamente se alejaba cada vez más de la cultura de masas (*mainstream*).

Todo esto se conjugó para formar una cultura musical y su expresión visual, que trascendió a la raza y que fue cada vez más incluyente, en la medida en que más blancos

³² *Ibid.*, p.61.

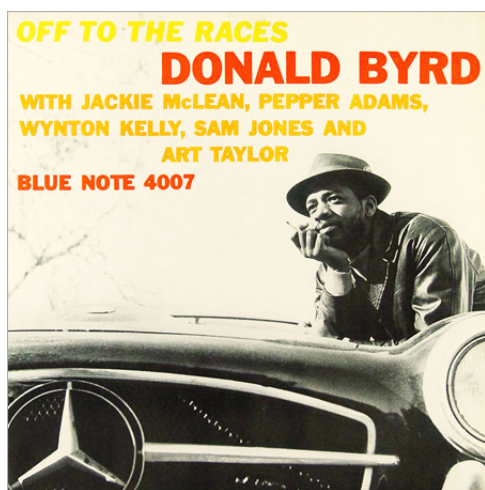
³³ *Ibidem.*

³⁴ Ted Goia, *The History of Jazz*, Oxford, Oxford University Press, 1997, p.200.

escucharon e hicieron Jazz, marcando al mundo de la música, la moda, la política y el estilo de vida de los norteamericanos y del resto del mundo.

¿Por qué es necesario considerar a la cultura popular y a la sociedad de consumo en un análisis como éste? Porque no hay un índice más revelador del carácter total y la naturaleza de una sociedad que una examen de su arte popular y la manera en la que se ocupa el tiempo libre.³⁵

Tanto el Jazz como sus portadas indican una actividad, parte de la vida diaria que era atractiva para un gran número de personas, componente de la cultura popular de esa época. Tal actividad respondía a las experiencias y valores de una mayoría. Los discos y sus envoltorios se hacían para que esa mayoría pudiera entender e interpretar lo que se presentaba para ellos, reflejando visualmente en las portadas las experiencias con las que ellos podían identificarse sin necesidad de mayor conocimiento. Una asociación inmediata entre los códigos de esa cultura y la imagen que se presenta directamente en la cubierta, diseñada especialmente para ese público. El reflejo de la cultura popular sobre los productos que existen dentro de ella, valida la experiencia común de una gran parte de la población. En su producción, el acto creativo es un acto social con claras consecuencias económicas y políticas.³⁶ ¿Por qué es importante la sociedad de consumo para el diseño discográfico? En las portadas de Jazz, más usualmente en las de *Blue Note*, se muestran objetos que representan a la sociedad de consumo. Automóviles, ropa, accesorios, calles representativas de grandes ciudades, tales como la portada de Donald Byrd que se muestra debajo.



Reid Miles (1958)
Off to the Races
Blue Note

³⁵ M. Tomas Inge, *Perspectives on American culture, Essays on Humor, Literature and the popular arts*, West Cornwall, Locust Hill Press, 1994, p.56.

³⁶ *Ibid.*, p.60.

Lo mismo sucede con otra portada del mismo músico, en donde también se muestra un automóvil junto con la figura del artista en el fondo. La portada de Sonny Clark *Cool Struttin'* (1958) consta de la imagen de unas piernas femeninas con zapatos de tacón elegantes en una calle transitada. Se logra ver una llanta de un automóvil de la época y la parte de una figura masculina caminando en la dirección opuesta. Existen muchas portadas que adoptan esta composición, incluyendo elementos como los automóviles y el escenario ciudadano.

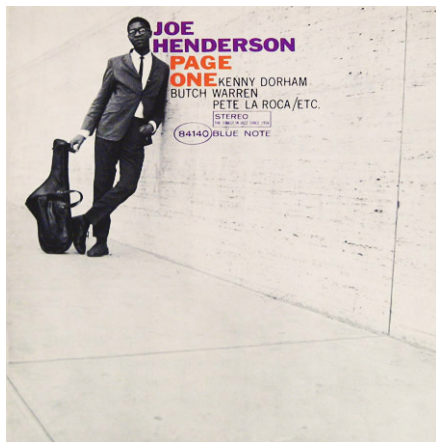
Estas imágenes muestran el estilo de vida de los músicos, siempre controversial y cargado de estigmas y estereotipos. Éste es reforzado y a la vez contradicho al mostrarlos en actitudes tranquilas y cotidianas. La contradicción puede tener numerosas interpretaciones, bajo mi criterio considero que era necesario reivindicar la imagen del “músico negro” en sociedad para hacerlo apto para un público mayor. Es decir que el ciudadano blanco, no sintiera enajenación del movimiento musical dada la fama y el estigma con la que cargaban los integrantes negros de éste. A su vez, incorporar la posibilidad de identificarse con elementos de su propia cultura, tales como los automóviles lujosos, propios de la élite. Los estereotipos eran impuestos por el segmento “blanco” de la población, sin embargo, mostrar a los músicos en tales poses puede constituir una herramienta de subversión al reconocer estos estereotipos discriminatorios, aludir a ellos y negarlos a través de la contradicción. Esto significa especialmente reconocer que el negro está asociado con estigmas negativos y aún así mostrarlo en una actitud despreocupada, como si la consciencia de tal estigmatización le tuviera sin cuidado y a pesar de ello, fuera libre de seguir siendo un artista, más específicamente de Jazz, dentro de un género musical que no era el más popular para los blancos.

Las imágenes de ellos haciendo su trabajo (fotografías de las grabaciones o conciertos) o relajándose fomentan esta hipótesis. Adoptaban una actitud, una pose cuando no son fotografías de estudio o planificadas. Ahí es cuando se reitera la noción de “músicos exóticos” indiferentes a la vida, retadores en ciertas ocasiones, como fue promovida la característica actitud del famoso jazzista Miles Davis.³⁷

³⁷ Brian Morton, *Miles Davis*, Londres, HopeRod ebook edition, 2012, p.33. La traducción es mía. Miles Davis (1926-1991) fue un músico consagrado del jazz, hizo su primera aparición en el escenario como trompetista para la banda de Dizzy Gillespie y Charlie Parker cuando uno de sus miembros se enfermó e invitaron Davis a tocar con ellos. Su trayectoria musical es extensa y su influencia musical es inigualable, abordó diferentes corrientes del jazz y fue conocido tanto por su personalidad tormentosa como por su talento para componer y tocar en vivo.

“(…) Una permanente actitud agresiva y de desprecio, hacia público y crítica en general, desde los años cincuenta (…)”.³⁸ Estas actitudes atribuidas normalmente a personajes artísticos de manera estereotipada, son un contraste a lo que visualmente se representaría de un ingeniero o un contador, por ejemplo.

La iconografía del Jazz contiene automóviles, ropa (trajes en las figuras masculinas) sombreros, ciudad, colores apagados, instrumentos del Jazz; batería, saxofón, trompeta, entre otros. En ciertos casos fotográficos, se intenta la simetría con la arquitectura y el espacio abierto como representación de un vacío contrastante a la figura dominante del músico.



Reid Miles (1963)
Club de Jazz
Page One
Nueva York
Blue Note



Fotógrafo desconocido (1950)

El diseño discográfico a partir de Alex Steinweiss.

Desde fines del siglo XIX las partituras fueron acompañadas de portadas ilustradas, “siempre ha existido una necesidad de un acompañamiento visual a la música”.³⁹ El uso actual de ilustraciones se considera indispensable. Las partituras de música clásica iban acompañadas de ilustraciones hechas por grabadores o ilustradores de la época. A partir del siglo XX se menciona que Alex Steinweiss fue uno de los primeros en comprobar que las ventas de discos mejoraban cuando eran acompañadas de un elemento gráfico atractivo, que hacía alusión al contenido musical. A partir de un encargo de la disquera Columbia en 1939,

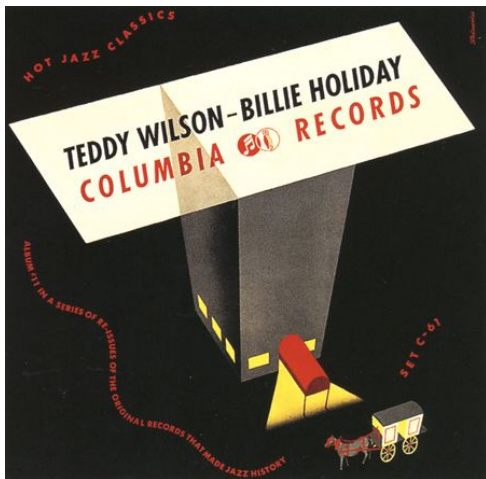
³⁸ Arnaud Gérald y Jacques Chesmel, *Los grandes creadores del Jazz*, Madrid, Del Prado, 1993, p. 103.

³⁹ Ismael Lopez Medel, Luis Gutiérrez de Cabiedes y Henar Alonso Mosquera, “Reid Miles: Creador de un estilo para Blue Note” en *Actas de Diseño No.5*, participación de la Facultad de Humanidades y CC de la Comunicación de Universidad San Pablo CEU Madrid, 2008, p. 171.

Disponible en línea:

http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/encuentro2007/02_auspicios_publicaciones/actas_diseno/articulos_pdf/A094.pdf

cuyo éxito fue rotundo, todas las disqueras comenzaron a contratar diseñadores. La idea básica que desarrolló Steinweiss fue que los empaques café en los que se vendían tradicionalmente los discos no eran nada atractivos y que mucha gente no se sentía incitada a comprarlos. En una entrevista, Steinweiss relató: “Formé buena relación con el vicepresidente de ventas y rápidamente vio el valor en esta idea. Salió el álbum de Brahms Symphony y el crecimiento de ventas fue de 800%. Fue suficiente prueba para convencerlo de que era una buena inversión”.⁴⁰



Alex Steinweiss (1941)
Teddy Wilson-Billie Holiday Hot Jazz Classics
Columbia Records

La grabación de música ya convertida en disco se había vuelto una comodidad que podía ser comercializada y, al alcanzar su cuarta década, un sistema de signos gráficos empezó a evolucionar de manera consciente en el cual el empaque de la música grabada fungió como un eficiente mediador entre los músicos y su público.⁴¹ Los LP's que eran más apropiados para composiciones largas⁴² fueron el medio más influyente y de rápido crecimiento en los años cuarenta y cincuenta.

Hablar de Alex Steinweiss es hablar de la disquera *Columbia*, ya que gracias a él los LP's que fueron lanzados por esta disquera tuvieron de acompañamiento y protección las fundas cuyas portadas han pasado a la historia como parte de una bitácora visual en torno al diseño discográfico y a la estética de la época.

⁴⁰La traducción de <http://www.guity-novin.blogspot.mx/2013/11/record-album-covers.html> es mía. Consultado el 18/10/2015

⁴¹ Dominy Hamilton y Colin Greenland, *Op. Cit.*, p14.

⁴² Theodor W. Adorno, traducción de Thomas Y. Levin, "*Opera and the Long-Playing Record*", October Vol.55, Cambridge, MIT Press, 1990, p. 65.

Alex Steinweiss nació en 1917 en Brooklyn, estudió en la Parson's School of Design y al terminar trabajó con el diseñador de posters Joseph Binder, tiempo antes de ser contratado por *Columbia Records*.⁴³

El estilo que Steinweiss incorporó a los diseños de *Columbia* está estrechamente vinculado con los grandes artistas europeos de los años veinte y treinta. Al mirar sus portadas, es evidente que el uso de la tipografía y los colores opacos en conjunto con un tema central de una imagen estilizada, hace referencia a la obra de artistas como Toulouse Lautrec, que diseñaban afiches en los movimientos como el *Art Nouveau* del siglo XIX.

Es importante recalcar que muchas de las portadas que realizó carecen del uso de fotografías. A diferencia del estilo y estética itinerante en la mayoría del diseño discográfico que floreció después de la década de los cuarenta. Steinweiss empleó un acercamiento mucho más simbolista. Para crear las portadas, utilizó los elementos musicales y culturales de manera simbólica, en el contenido de los discos.⁴⁴ Para el disco de *Boogie Woogie* utilizó dos grandes manos de tono surrealista significando la unión entre artistas blancos y negros que participaron en el álbum.



Autor desconocido (1953)
Boogie Woogie
Columbia Records

Kevin Reagan menciona en el libro *The inventor of the modern album cover*,⁴⁵ que en 1947 Ted Wallerstein, presidente de *Columbia Records* en ese momento, consultó a Steinweiss con relación a un problema de empaques. El nuevo LP que sería lanzado requería de una funda apropiada para semejante invención que revolucionaría a la industria musical como se conocía. Fue así que Steinweiss diseñó un cartón doblado a la mitad y atado con

⁴³ Eric Kohler, *In the groove*, Vancouver, Chronicle Books, 1999, p.17.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁵ Kevin Reagan, introducción de Steven Heller, *Alex Steinweiss. The inventor of the modern album cover*, Cologne, Taschen, 2011, p.33.

papel que cubriría al LP y lo protegería al mismo tiempo. A pesar de que Steinweiss fue el que patentó ese diseño, debido a su contrato con *Columbia* tuvo que ceder los derechos a la compañía. Y así fue como se convirtió en el inventor de la cubierta tradicional de los viniles que se utilizaron hasta la década de los ochenta.

El Bop en las portadas

El surgimiento y la evolución del Jazz que venía desde los años veinte continuó generando diferentes corrientes dentro del género hasta la posguerra con el fin del movimiento musical llamado *Swing*, que era ejecutado por grandes bandas. Sin embargo, debido a la guerra y a que muchos hombres dejaron sus hogares para ir a luchar contra el los poderes del Eje, alrededor de 1940 surgió una corriente en el Jazz que consistía de bandas más pequeñas. Normalmente consistían de dos saxofones o una trompeta y un saxofón acompañado de un bajo, un piano y batería. Contrario a las grandes bandas anteriores, ahora la música se basaba en el individualismo e interacción de grupo en el momento, se hacía énfasis en la espontaneidad. En el *Bebop* no había arreglos meticulosos y composiciones para las diferentes secciones, sino largos “solos”. Había un tema principal, una armonía general sobre la cual se tocaba el “solo” y el remate final estaba basado en ese tema central. Es decir que a pesar de poder lograr disonancias e improvisación, existía siempre una estructura base de la cual todos partían. A diferencia del *Swing*, corriente previa al *Bebop*, en la que había mayor presencia de la sección rítmica, el baterista interactuaba en vez de solo marcar el tiempo. El nombre como tal *Bebop* es una onomatopeya que refiere a la melodía; línea melódica que se acentuaba *Bop*.⁴⁶

Las portadas que serán analizadas pertenecen principalmente a esta corriente del Jazz, cuyas características musicales considero se traducen visualmente y por ende se diferencian tanto musicalmente como de portadas de otro género o corriente.

Tal como exponen G. Arnaud y J. Chesnel en el libro *Los grandes creadores del Jazz*, la idea de que una de las grandes aportaciones del Jazz y en específico el *Bebop*, es que sirvió para la cultura como portador de un conjunto de rasgos tanto afroamericanos como de valores occidentales (dentro de una asimilación progresiva), que resultó en un fenómeno social que se extendió más allá del ámbito musical. Para propósitos visuales y culturales, las generaciones de jóvenes han imitado en mayor o menor medida el comportamiento de los

⁴⁶ Joachim Ernst Berendt, *El Jazz, Su origen y desarrollo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962, p. 35.

músicos de Jazz. El *jive*, como le llamaban a la manera de hablar, en conjunto con el *doubletalk* (característico y originario en los guetos negros) y la forma de vestirse que se refleja en las portadas y las fotografías que se publicaban de los músicos.

En los años veinte, la silueta y la exuberancia de Josephine Baker sirvieron de modelo [...] En los años treinta arrasa la moda swing [...] Cab Calloway impone su ropa extravagante (*zoot suits*) y sus onomatopeyas a los “zazous” franceses. Su aspecto atípico y su juega hermética serán para ellos, como la posibilidad de oponer una resistencia suave a las privaciones y la disciplina impuesta por la ocupación nazi. El *Bebop* va a perfeccionar hasta límites insospechados esta panoplia: trajes amplios y arrugados, corbatas y pajaritas a rayas o con flores, perilla, gruesas gafas y boina a la Dizzy Gillespie y pelo gominado serán los atributos del *hipster*. Ser *hip* es, en aquella época, mantener una postura “cool” y no dejarse engañar por las convenciones sociales o incluso las palabras [...] En Estados Unidos, a finales de los 50, los hipsters se adhieren, con toda naturalidad al movimiento beatnik. La beat generation es la generación del ritmo (*beat*) de Jazz que abandonará progresivamente su forma de vestir paradójica de la burguesía (trajes raídos y sombreros deformados) por un estilo desaliñado y exótico, camisas hawaianas, bigotes y barbas.⁴⁷



William Burroughs y Alene Lee, 1953.



Allen Ginsberg, alrededor de 1950

Dizzie Gillespie, Miles Davis y muchos otros músicos como Thelonious Monk, que pertenecen al género del *Bop* y cuyas numerosas portadas difieren en estilo a las de álbumes previos, eran los principales personajes en la cultura del Jazz, los más identificables, famosos y controversiales. El *Bop* como movimiento respondió a las tradiciones previas del Jazz, tanto aludiendo a sus bases y espíritu como rompiendo con las reglas en cuanto a forma y expresividad por parte del músico. Salían de los confines de las melodías y se valoraba la individualidad y virtuosismo de cada músico. Esto se expresaba también en la actitud que tomaban los artistas hacia el público, se reflejaba en las fotografías e imágenes que se producían de ellos. Se mostraba con mayor naturalidad al intérprete y cada vez se

⁴⁷ Arnaud G erald y Jacques Chesmel, *Op. cit.*, p.243.

promocionaba menos a los álbumes en donde la imagen del artista fuera de estudio fotográfico profesional.

¿Qué se expresaba de manera distinta en las portadas a diferencia de las anteriores? Es evidente una tímida aproximación creciente a la experimentación de la composición en el plano. El espacio, color y fotografía forman parte esencial de un todo que las diferencia notablemente de portadas producidas en otro periodo.



(1)
Reid Miles (1953)
New Faces New Sounds



(2)
Anuncio publicitario de Keystone

La similitud entre estilos, la cercanía con la publicidad, es evidente. El anuncio de la derecha, con la intención de vender medias para dama y la portada de Kenny Drew Trio, comparten características visuales muy notorias. El uso de plastas de color, mucho texto apilado y la imagen como soporte secundario, eran la fórmula usual para anuncios publicitarios de la época. El *Bop* se diferencia en cuanto a portadas, ya que se reconfiguraron los elementos, se resignifican jerarquías en los elementos contenidos en las portadas de álbumes. La fotografía cobra mayor importancia al portar mayor significado e información.

Tal como John Berger define en *Understanding a Photograph*,⁴⁸ las fotografías son testigo de una decisión humana ejercida en una situación dada, es decir que retratan algo que vale la pena resaltar, no celebra un momento en sí, carga un mensaje por sí solo y en el diseño discográfico, al mezclarse con otros elementos, se puede decir que intenta conjugar los sentidos o simbolismos de todos para un fin común.

La tipografía generalmente toma un papel secundario, sin embargo sumamente importante al reforzar o aportar un significado inteligible a la portada; es decir, al exponer el título de la obra y quién la compone o toca. Ambos elementos cobran sentido al suponer que a partir de los años cincuenta, en el *Bop*, lo que más importaba ya no era promocionar

⁴⁸ John Berger, *Understanding a Photograph*, Londres, Penguin Classics, 2013, p. 18.

el movimiento musical en sí, tal como era el caso del *Swing*, sino al músico que la tocaba. Se trataba de exponer de manera singular una creación en particular, no una tonada o melodía que se popularizaría para tocarse en repetidas ocasiones en diferentes salones o conciertos. La imagen refuerza la singularidad de la composición artística, tanto musical como gráfica. Me parece que se logra una reciprocidad en este sentido, una portada original y diferente a las demás para representar a un álbum que es distinto a los demás, ya que el compositor, ya sea Miles Davis o Sonny Rollins, no se puede igualar o copiar por nadie más.

Las disqueras

*Junto con los discos de Blue Note, las disqueras Prestige, Atlantic y Riverside eran los mayores proveedores de música en vinilo para la costa este de América.*⁴⁹

Durante varias décadas el mercado estuvo dominado por unas cuantas disqueras, las cuales incluían y destacaba particularmente *Blue Note* y *Columbia*. Ambas recopilaban música de todo tipo de artistas y gozaban de una reputación por seleccionar a músicos cuyo sonido era tanto innovador como de gran calidad. Fue así que lograron expandir su mercado más allá de las grandes ciudades como Nueva York y Chicago, donde era más común encontrar un ambiente prolífero para escuchar esta música. Las disqueras lograron llegar a la costa oeste de los Estados Unidos y a la vez encontrar artistas de esa área que reflejaran un estilo musical distinto, pero que perteneciera al mismo género de Jazz.

Columbia

La reproducción mecánica premia a lo “único”, a lo original; la invención de la imprenta moderna y la fotografía no solo aportaron modos de comunicación más eficientes, sino que alteró profundamente la naturaleza del lenguaje y la visión. La invención de Edison, junto con la de Marconi, revolucionaron los contextos sociales en los cuales la música era escuchada. La producción profesional de música era probable que tomara lugar en contextos bien definidos: la ópera, un auditorio, el palacio de bailes; cada uno proveía un ambiente ligado a los códigos propios de vestimenta y conducta.

Cuando las primeras grabaciones de música se hicieron disponibles comercialmente, el estatus de la música se alteró irreversiblemente. La habilidad musical, más que un don que podía ser compartido se convirtió en un producto material de una industria que crecía rápidamente; el dueño de un fonógrafo o gramófono en un consumidor. La música se

⁴⁹ Graham Marsh y Glyn Callingham, *Coast to Coast Album Covers, Classic record art from New York to LA*, Londres, Collins & Brown, 2011, p.7.

divorció de su característica ambiental y la asociación con las convenciones de ocasión, modales y clase; era entonces una comodidad comercializable.⁵⁰

El disco plano, que fue inventado por Berliner en 1895, hizo posible que se hicieran grabaciones más largas.⁵¹ Los discos, primero fabricados de caucho, después de un compuesto de goma laca, se vendieron al principio sin ninguna funda protectora. Para 1910 se había vuelto una práctica usual empaquetar y vender los discos en sobres de papel. Toda la información relevante se encontraba en la etiqueta y rápidamente se convirtió en una convención que todo esto fuera revelado a través de un hoyo en la funda. Conforme estas fundas de papel empezaron a tener diseños más elaborados y distintivos, usualmente formaban un cierto tipo de marco para la etiqueta sobre el disco, y en muchos de los ejemplos más estéticamente agradables, la etiqueta proveía el foco de atención para un diseño integral. Después de la estandarización de tamaños, materiales y tipos de discos, las primeras fundas de discos que tuvieron mayor permanencia y estabilidad eran producidas por las mismas tiendas de discos.⁵²

Tanto en Europa como en Estados Unidos, los diseños sobre fundas de papel empezaron a mostrar atractivos ejemplos de los periodos gráficos. Los más tempranos ejemplos datan del año 1911 y se trata de *Victor Records*. Durante los años veinte las portadas empezaron a incluir escenas del Jazz; a jóvenes bailando el “foxtrot” en las salas de sus padres. Un dato importante que cabe recalcar respecto al diseño discográfico específicamente de Jazz, formulado por el Dr. Demento y mencionado en el libro *The Ultimate Album Covers* es que las portadas mostraban consistentemente a personas caucásicas con un cierto aire de elegancia cuando el contenido de esas fundas era música elaborada por negros y vendida a ese mercado.⁵³ Se refiere a los primeros diseños que acompañaban a los discos, donde se usaban primordialmente ilustraciones. En ese entonces comenzaron a aparecer disqueras que se dedicaban justamente a encontrar música interesante para el público y a grabarla. Posteriormente, a través de una red de tiendas comerciales comenzaron a vender esos productos.

Columbia ha sido desde sus inicios una compañía importante, se mantuvo a la vanguardia con las innovaciones tecnológicas, pasando de un formato de corta duración a uno que permitiera grabaciones de mayor duración y que fueran más resistentes y

⁵⁰ Theodor Adorno, *Op. Cit.*, p. 63.

⁵¹ Traducción tomada de: <https://memory.loc.gov/ammem/berlhtml/berlgramo.html> es mía. Consultada el 20/10/2015.

⁵² Richard Osborne, *Vinyl: A History of the analogue record*, Surrey, Ashgate Publishing, 2012, p. 162.

⁵³ Dominy Hamilton y Colin Greenland, *Op. Cit.*, p.15.

duraderas. Como todos los avances tecnológicos de esa era, la invención inicial culminó en un producto final que perfeccionó y facilitó su producción y venta. La reproducción y grabación de sonido fue del cilindro del gramófono al disco de vinilo que ahora conocemos. *Columbia* adoptó a su producción estas nuevas invenciones e introdujo al mercado sus propios productos. Como disquera musical, buscó talento en muchas partes del país y contrató a artistas emergentes. Protegió a los discos con atractivas portadas y empaques y se consolidó como una de las marcas más importantes de los Estados Unidos. Hasta la fecha el nombre de *Columbia* sigue existiendo bajo como una rama de la compañía *Sony Music Entertainment*. La historia de la disquera está fuertemente ligada a la historia de la industria musical y de los avances tecnológicos en Norteamérica.⁵⁴ En mi opinión, su importancia radica en que forma parte de la cultura social desde que se creó, al haber introducido numerosos artistas que existen del repertorio único y reconocido de la música de Estados Unidos, que ha influido al resto del mundo hasta nuestros días y, por ende, a su contexto social de igual manera.

Como fue mencionado antes, el fonógrafo inventado alrededor de 1877, fue dominio principal de tres compañías: *Edison*, *Victor* y *Columbia*. Al principio, sólo estaban interesados en promover la venta de los aparatos, no tanto la venta de los discos que se reproducían en ellos. Normalmente estaban empacados en sobres de papel que promovían la imagen de la compañía en vez de la imagen del artista. La relación intrínseca entre la creciente popularidad de la venta de discos con la radio fue al principio en detrimento de los discos y fonógrafos. Posteriormente resultó beneficiosa y simbiótica. La aparición de las primeras “rocolas” y el fin de la *Prohibición* abrieron un mercado nuevo para los discos musicales. Nuevos establecimientos y grandes bandas pertenecientes al género de *Swing* empezaron a surgir y a expandir su popularidad gracias al alcance de la radio. De ahí, comenzó a surgir la necesidad de grabar a estas nuevas bandas y comercializar su música a través de los discos.

La importancia de *Columbia* en todo esto es que fueron los primeros que introdujeron el LP en 1948⁵⁵ y, por ende, al diseño discográfico al mercado. La aparición del LP permitió que las grabaciones fueran más largas y que el formato de diseño fuera mayor para así crear portadas que tuvieran más atractivo y de tal manera mejores ventas. Como fue mencionado previamente, se le adjudica a Alex Steinweiss el haber introducido esta nueva mentalidad en la que se apreciaba el diseño que portara la funda como una plusvalía y

⁵⁴ Peter Tschmuck, *Creativity and Innovation in the Music industry*, Dordrecht, Springer, 2006, p.70.

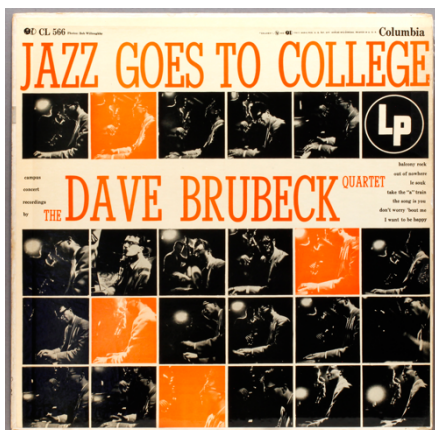
⁵⁵ Eric Kohler, *Op. Cit.*, p.19.

un gancho fundamental para promover al artista, la compañía y asegurar las ventas. *Columbia* fue responsable de compartir los derechos a las patentes de producción para hacer los LPs.⁵⁶ Fue así que la industria musical proliferó al incrementar su repertorio musical y la expansión de una nueva cultura centrada en el mundo del espectáculo.

Columbia como disquera aprovechó el momento y los recursos que tenía para consolidarse. Lanzaron a la fama a muchos de los artistas más memorables de la historia y se distinguían por contratar a los artistas cuyo potencial mediático podía ser enorme. En el caso del Jazz podemos mencionar a Miles Davis, cuya carrera despegó después de ser acogido por la gran marca. En el extenso repertorio de artistas que firmaban y grababan podemos mencionar a personajes como Louis Armstrong, Duke Ellington, Ella Fitzgerald, Billie Holiday y posteriormente a artistas como Bob Dylan, Barbara Streisand y Leonard Cohen. Ésto se menciona en una línea del tiempo de *Columbia* hecha con el propósito de festejar su aniversario de 125 años, a todos los artistas previamente mencionados y muchos otros.⁵⁷ Es por esto que la disquera es considerada para el propósito de esta investigación como la contraparte de *Blue Note*, una disquera independiente cuyo sello visual es muy característico (que será abordado en el siguiente apartado). Dado que *Columbia* es una disquera de mayor antigüedad y por ende más exitosa, tuvo una dirección de arte muy distinta pero no menos interesante de sus portadas. Contrario a otras disqueras, siempre empleó a varios diseñadores y fotógrafos para crear su gráfica. Entre ellos se encuentra Neil Fujita, cuyo trabajo fue seleccionado para esta investigación con el propósito de analizar la tarea que desempeñó para esta compañía. Al igual que a Alex Steinweiss, se le considera una figura fundamental del diseño discográfico. Se puede decir que Fujita marcó la pauta para la gráfica dentro de la industria musical y cuya influencia en otros ámbitos artísticos y visuales es incalculable.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁷ Se muestra en una línea del tiempo de *Columbia*, hecha para el propósito de su aniversario de 125 años a todos los artistas previamente mencionados y muchos otros que formaron parte del repertorio de artistas firmados en esta disquera. (disponible su visualización en línea en http://www.columbiarecords.com/timeline/#!date=1882-11-09_08:17:04!)



Autor desconocido (1953)
Jazz Goes to College
 Columbia Records



Autor desconocido (1954)
 Fotografía por Helena Rubinstein
Red hot and cool
 Columbia Records

Blue Note

Blue Note fue una de las disqueras más prominentes en cuanto a la producción de álbumes de Jazz. Su imagen es diferente y reconocible, característica que la distingue de todas las otras disqueras de la época.

Blue Note era una disquera conocida por la selección de artistas que manejaban, a los cuales trataban con un enorme respeto. Los beneficios de esto era que conseguían música mejorada, artistas relajados y comodidad por parte de todos los involucrados que se traducían bien al vinil.⁵⁸

Blue Note, se caracterizó por empatar el contenido musical de sus producciones con la parte visual; ejemplo claro de esto es el uso de fotografías de las sesiones de grabación para las portadas de álbumes que saldrían al mercado.

A *Blue Note* se le conoce como la “disquera suertuda” y eso justamente podría adjudicarse al hecho de que tuvieron la fortuna de representar y grabar a muchos de los más prominentes artistas de Jazz al inicio de sus carreras. Esto se debía en parte al inigualable conocimiento sobre Jazz que tenían sus fundadores, Alfred Lion y Francis Wolff. *Blue Note* fue fundada en 1939 por Alfred Lion, un emigrante alemán cuyo amigo fotógrafo Francis Wolff lo acompañó para crear una de las disqueras más memorables en la historia del Jazz. Ambos tenían una gran devoción por la música y estaban influidos por los movimientos y estética que predominaba en Europa en ese entonces. Esto resultó en una combinación de producción musical muy moderna y adecuada a sus tiempos, conectada por un acompañamiento visual modernista en sus portadas. Lograron una reputación como

⁵⁸ Traducción mía tomada de <http://retinart.net/artist-profiles/jazzy-blue-notes-reid-miles/>

líderes en cuanto a las producciones musicales. Su catálogo musical del género es ahora muy famoso por su originalidad y calidad.

Esto se logró con la colaboración de Rudy Van Gelder, un ingeniero de sonido que dotó a *Blue Note* con un sonido muy particular y distinguible. El “*Blue Note sound*” como muchos se refieren a él.⁵⁹ Esto se hizo en conjunto con el diseñador Reid Miles que trabajó con ellos por un periodo de alrededor de 15 años. Cuando Alfred Lion emigró a los Estados Unidos escapando de los nazis, asistió a un concierto de los *Spirituals To Swing* y quedó atrapado por el talento de los pianistas Albert Ammons y Meade Lux Lewis.⁶⁰ Como se menciona en *The Ultimate Album Collection*, que despliega la cronología de la evolución de la disquera, al año siguiente Lion grabó a estos artistas en una sesión posterior a su concierto y produjeron 50 discos de formato de 12 pulgadas que se vendieron rápidamente. Hicieron un primer catálogo en donde la pieza de Sidney Bechet, *Summertime*, le otorgó un *hit* instantáneo a la disquera. En 1941 fue cuando Francis Wolff, huyendo también del nazismo, llegó a los Estados Unidos para unirse a Lion. Fue hasta el año de 1943 que reanudaron actividades en este negocio, ya que Lion fue reclutado por el ejército. Poco tiempo después, *Blue Note* se mudó al estudio de la avenida Lexington en Nueva York, donde grabaron a pequeños ensambles de Jazz, de alrededor de 7 u 8 músicos. Ahí fue donde la disquera absorbió los cambios estilísticos de la época, encontrándose con artistas de renombre tales como Thelonius Monk, cuyas portadas en la década de los cincuenta son de las más memorables en tanto éxito comercial, como mérito de producto de diseño. Al igual que todas las disqueras, *Blue Note* también adoptó el formato de grabación que permitía los discos de 10 pulgadas.

Se menciona en la cronología de la disquera que se encuentra en el libro de las portadas de *Blue Note* (en donde recopilan la mayoría de las portadas emblemáticas) que en 1953, Rudy Van Gelder comenzó a trabajar con ellos el distintivo sonido por el cual es ahora famoso su repertorio musical.⁶¹ Tres años después Reid Miles fue contratado, simultáneamente a muchos artistas de la nueva era del Jazz.

Su continua producción de discos y acompañamiento de diseño les forjó un nombre reconocido dentro de la esfera del Jazz. Sacaron muchos éxitos y discos que permitieron que la disquera se mantuviera a flote durante la década de los cincuenta. A mediados de los

⁵⁹ Glyn Callingham y Graham Marsh, *Op.Cit.*, 2011, p.4.

⁶⁰ Glyn Callingham y Graham Marsh, *Album Cover Art. The Ultimate Collection Blue Note*, Chronicle Books, San Francisco, 2002 p.4.

⁶¹ *Ibid.*, p.6.

sesenta, en 1965 precisamente, la gran disquera *Liberty* ofreció a Alfred Lion y Francis Wolff la oportunidad de retirarse al vender la compañía. Ellos aceptaron ya que Lion comenzó con problemas de salud.⁶² Poco tiempo después Reid Miles también dejó a *Blue Note* haciéndose muy notorio el cambio estilístico es muy notorio.

En 1971 Lion murió y el vuelco que tomó la disquera se consideró como un desplome. Fue hasta 1985 que miembros de *Capitol Records* decidieron volver a sacar algunos de los álbumes inéditos que se hicieron durante las décadas de oro de Lion y Wolff. Al mismo tiempo se hicieron reediciones de discos clásicos de la disquera para acompañar estos nuevos lanzamientos. Gracias a que Bruce Lundvall y Michael Cuscuna fueron los que se dedicaron a esta tarea de re-editar y curar la colección de *Blue Note*, se logró que la nueva selección fuera aceptada por los *fans* y críticos del Jazz.⁶³ Esto se debe a que estos personajes estaban familiarizados con el trabajo de *Blue Note* con la perspectiva que se tenía en su época más prodigiosa en torno al trabajo y producción tanto visual como musical.

Blue Note Records eran muy meticulosos en cada aspecto de su producción: usaban el mejor vinil, pagaban por los ensayos. Un día fui con Alfred y le dije: Quiero sentarme contigo y mirar las imágenes que quieres usar y escogerlas juntos. Checar las notas para las solapas antes de que las impriman. Él accedió, y así fue que yo tuve opinión sobre muchas cosas por las cuales otros tipos no se preocupaban.
- Horace Silver (*Blue Note Recording Star 1952-1979*)⁶⁴

Reid Miles

Reid Miles

Blue Note proliferó como disquera gracias a la fantástica producción musical y su homólogo gráfico, que correspondió al diseñador Reid Miles. El éxito de Miles se debió a que logró capturar la esencia de la escena musical que evolucionaba en ese momento y que a la vez le permitía desplegar su talento como diseñador y director de arte. La conjunción entre el manejo elocuente de elementos de diseño y la estética de la época conforman un cuerpo de trabajo ejemplar y característico para promocionar ese género musical. Su estilo es considerado emblemático y como un parteaguas para el diseño discográfico en general. “Sus portadas sonaban como (si supieran) lo que le aguardaba al oyente.”⁶⁵

Reid Miles nació en Chicago el 4 de julio de 1927. Debido al desplome en la bolsa de valores de 1929, su familia tuvo que mudarse a California, donde se desarrolló a lo largo de los años mostrando un interés rotundo por las artes gráficas. Al terminar la preparatoria,

⁶² *Ibid.*, p.8.

⁶³ *Ibidem.*

⁶⁴ Glyn Callingham y Graham Marsh, *Op. Cit.*, 2011, p.5.

⁶⁵ Cita de Felix Cromey, *Blue Note: The Album Cover Art*, San Francisco, Chronicle Books, 1991, p. 7

se inscribió en la Marina y al finalizar entró a la Chouinard Art Institute.⁶⁶ Cuando la carrera se mudó a Nueva York en busca de trabajo. John Hermansader lo contrató en lo que sería su primer empleo y uno de los clientes que éste tenía era precisamente la disquera *Blue Note*. Los fundadores, Alfred Lion y Francis Wolff, quedaron tan impresionados por sus diseñadores que una fructífera colaboración laboral comenzó a partir de entonces.

Reid Miles comenzó a trabajar con *Blue Note* alrededor de 1955, contratado por Francis Wolff principalmente. Se dice que Miles no era un aficionado a la música de Jazz, sino que prefería la música clásica.⁶⁷ Sin embargo, sus portadas nos indican que la distancia emocional que guardaba entre su trabajo y la música que grababan en *Blue Note* le permitió conjugar perfectamente las imágenes con el sonido. ¿Cómo es posible elaborar semejante hipótesis? Él mismo dijo en varias entrevistas que él siempre prefirió la música clásica y el resultado de su trabajo, tal como las portadas e imágenes que marcaron al género musical, nos indican el éxito entre esta relación cercana pero con cierta distancia emocional. Las portadas que realizó para la disquera siguen siendo únicas para el diseño discográfico y en general son muy reconocibles en cuanto a estilo. Cualquiera que esté familiarizado con el trabajo de este diseñador, podría identificar rápidamente qué portadas elaboró él y cuáles no.

Su mirada aguda y meticulosa dedicación aseguraban que tanto la tipografía, el color y la imagen se tomaran en cuenta y que se relacionaran de tal modo que crearan un balance perfecto. Cuando el título era ruidoso, la fotografía se bajaba de tono. Cuando la tipografía era el centro del escenario, la fotografía era más sutil de modo que no opacara y usualmente el color jugaba el papel de apoyo en ese ensamble de los tres.

Por lo dicho anteriormente, es que pueden distinguirse sus portadas de otras. La tipografía además, mantenía siempre un orden, por ejemplo con las letras verticalmente alineadas, casi de manera juguetona y delicada que permite intuir un flujo visual que guía gentilmente a la vista.

Del mismo modo, recurrentemente se encuentran pequeñas peculiaridades. En ocasiones la tipografía estaba balanceada con la fotografía, como es el caso del álbum de Dexter Gordon, *Our Man in Paris*, en donde la punta del dedo separada por un cigarrillo en mano o colgando de un saxofón interactúan con la tipografía. Eran esas pequeñas puntadas

⁶⁶ Graham Marsh y Glyn Callingham, 2002, *Op. Cit.* p. 10.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 7.

que le añadían un nivel de ingenio que no hacían más que beneficiar a las portadas. Muestra que el diseño es suficientemente relajado y que no necesita “gritar” para ser notado.⁶⁸

A partir de una selección de sus portadas más representativas, cuyo criterio se basa en importancia y popularidad del álbum, podemos ver lo característico de su trabajo y los elementos compositivos que lo articulan.

¿Cómo eran las portadas que realizaba? Miles recurría frecuentemente al uso de la fotografía que normalmente era elaborada por Francis Wolff,⁶⁹ cuyo enfoque solía ser el retrato o fotografías tomadas en el momento de grabación, con las que da la impresión de tratar de transmitir la atmósfera del momento o que inclusive, a mi parecer, después de leer biografías de ciertos artistas en cuestión, proyectaba indicios de la personalidad de los músicos al tocar. Muchas veces esto significaba hacer uso de encuadres particulares. Al igual que el uso del color, frecuentemente utilizaba fotografías en blanco y negro y agregaba un color para volverlas imágenes en *duotono* y fomentar la noción de la atmósfera musical a través de ellas. La selección del color se hacía de manera cuidadosa, debido a las restricciones económicas. Miles convirtió esta limitación en una ventaja. Es decir, que en vez de utilizar cuatro colores usaban dos únicamente. En ocasiones Miles convertía a la tipografía en un elemento visual compositivo más que un mero requisito para desplegar información.

El uso de la fotografía es de suma importancia ya que en otros géneros musicales literalmente se compraba la imagen del artista, como en el caso de la música *rock and roll* donde se vendía la imagen de un estilo de vida y al artista como tal. El éxito rotundo de Elvis Presley es un buen ejemplo para esta hipótesis. En cuanto al Jazz que estaba orientado a un público más culto y adulto, como fue citado previamente, Ted Goia discute que durante largo tiempo fue un público diverso pero mayormente orientado a los afroamericanos. Cabe decir que dada la situación de la sociedad, dicha imagen no era fácil de comercializar. La esposa de Alfred Lion, Ruth, citada en el libro de *Blue Note* describe las dificultades previas a la decisión de utilizar las fotografías de estos nuevos artistas que constanamente fue refutada por los distribuidores quienes consideraban que era mejor colocar la imagen de una linda chica blanca.⁷⁰

La colaboración de Wolff, que se consideraba un amante del Jazz y amigo de los músicos, comparada con la de Miles, que prefería la música clásica, creaba una asociación

⁶⁸ Traducción tomada de <http://retinart.net/artist-profiles/jazzy-blue-notes-reid-miles/> es mía.

⁶⁹ Graham Marsh y Glyn Callingham, 2002, *Op. Cit.* p. 18.

⁷⁰ Graham Marsh y Glyn Callingham y Felix Cromey, *Op. Cit.*, 1991, p. 10.

artística muy interesante donde la distancia y cercanía de los participantes resultaba en un perfecto equilibrio para crear trabajos tanto bellos como funcionales. El noventa por ciento de las fotos fueron tomadas en sesiones de grabación lo cual otorgaba un ambiente de intimidad y confianza a la imagen.⁷¹

La disquera se adentraba a la década de los sesenta y parecía caminar al ritmo de ella, Miles encontró en esos años la inspiración que alimentaría su mejor trabajo para *Blue Note*. Los cambios en el mundo consumista trajeron consigo una era de clásicos para el diseño. Los motivos automovilísticos como elementos gráficos dentro de la composición en los diseños; “el *Jaguar E-type* con sus faros reptilianos y forma alargada como un ala”⁷² proporcionó el complemento perfecto para enmarcar las características relajadas de una portada de Donald Byrd.

La culminación del estilo de Miles se encuentra en las portadas donde se nota una combinación entre el motivo automovilístico y los rostros de los músicos, que fue en términos de diseño el emblema y estilo tan característico de *Blue Note* y por ende el de este diseñador. La elección de Reid Miles de usar la unión entre la imagen del artista y el automóvil puede deberse a la intención de crear un contraste simbólico. Entonces, ¿qué interpretación surge de la asociación entre estos dos motivos? El automóvil simboliza modernidad, riqueza sobre todo si se trata de autos de marcas como Mercedes Benz y Rolls Royce. Simboliza clase y una buena vida, lujo y atracción. La imagen del hombre afroamericano ¿acaso contrasta con este elemento mayormente asociado con personas blancas acaudaladas? Bajo el contexto de la comunidad afroamericana de Estados Unidos definitivamente sí, es un choque entre significados pero útil para la promoción de un disco de Jazz. Indica que el estilo de vida de un jazzista engloba todas estas características, incluyendo la dominante contradicción entre un hombre negro y objetos lujosos, normalmente fuera del alcance de cualquier otra persona. No era común ver a un hombre afroamericano conduciendo un automóvil de lujo. Esta incongruencia llama la atención a una posible hipótesis: El hombre que se observa es quizás un artista o un deportista. Un personaje destacado y dado el clima social en esa época, las profesiones más probables que pudieran otorgar esa vida próspera a un hombre negro eran sólo esas.

⁷¹ Storm Thorgerson y Aubrey Powell, *Op. Cit.*, p. 92

⁷² Graham Marsh y Glyn Callingham y Felix Cromey, *Op.Cit.*, 1991, p. 7.



Reid Miles (1963)
A new perspective
 Blue Note



Reid Miles (1961)
The catwalk
 Blue Note



Reid Miles (1957)
Orgy in Rhythm
 Blue Note

Parte del éxito de las portadas de Miles fue que siempre estuvo consciente de la necesidad de implementar en ellas elementos de la disquera, promocionar tanto al álbum como a los productores. Eso requería estar al tanto de la estética publicitaria y cultural a la que se apuntaba en un mercado específico.

Las portadas pueden clasificarse por grupos, los elementos principales que rigen la composición permiten categorizarlas mediante el uso del color, la fotografía, la tipografía y el tema.

El tamaño de las fotografías dentro de las portadas variaba, normalmente se encuentran dos tamaños; a formato completo o a tamaño reducido tal como en las portadas mostradas aquí.



Reid Miles (1960)
Movin' & Groovin'
 Blue Note

En la portada de Art Blakey, mostrada arriba, la fotografía es de formato completo comparada con el álbum de Horace Parlan en donde únicamente se usa una porción del encuadre de la fotografía para un segmento reducido del total de la portada.

El uso del color es similar, utilizaba imágenes en *duotono* o en blanco y negro. Ambas iniciaban con fotografía análoga (blanco y negro) y posteriormente, si era el caso de las portadas con *duotono*, se agregaba una tinta extra para crear profundidad y ambiente en la portada. La mayoría de las portadas tenían estas características. Únicamente en la última



etapa de su trabajo con *Blue Note* utilizó fotografías a color, sin embargo carecían de la misma intensidad que las portadas en las que se utilizaron los dos recursos previos.

Reid Miles (1960)
Open Sesame
Blue Note

En el álbum *Open Sesame*, se utiliza el *duotono* azul, la fotografía en blanco y negro tiene el efecto de impresión de una tinta azul oscura sobre la cual el blanco estaba impreso, tomando su lugar. Le otorga una calidad fría y ambiental a la profundidad de la fotografía que es muy contrastante. La decisión de usar el color azul, nos conlleva a interpretar que la ambientación fría tiene un significado semántico entre la relación del color y el contexto hostil pero *cool* que tanto se vincula con este género musical. El color azul tiene características específicas descritas en la teoría del color de Wassily Kandinsky.⁷³ El azul conlleva una carga simbólica, es un color con “movimiento”. Es decir, figuras de ese color desvían la vista del espectador hacia fuera, alejando del objeto o figura cuando éste es más cercano al blanco. El azul también produce una concentración de la vista o un enfoque hacia sí mismo. Sugiere profundidad (cuando hay cercanía con el negro) y otorga mucha intensidad. También menciona que puede evocar un sentimiento de tranquilidad y en casos donde el azul es aún más cercano al negro, evoca sentimientos de pena y dolor.

⁷³ Wassily Kandinsky, traducción de Michael T.H Sadler, *Concerning the Spiritual in Art*, Auckland, The Floating Press, 2008, p.83.



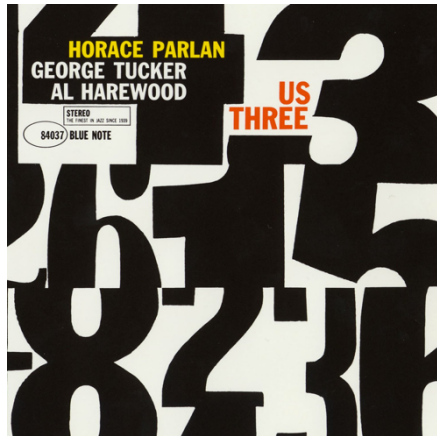
Reid Miles (1961)
One flight up
 Blue Note

El uso de la fotografía en la portada de *One Flight Up* es puramente blanco y negro, sin embargo, como se resaltó en una sección anterior, la imagen nos indica un entorno urbano y el título del álbum en conjunto con la fotografía muestran una correlación de sentido entre ambos. El título *One flight up* que significa, un piso arriba, hace alusión al personaje que se encuentra en la planta baja. Es un juego de sentido y reciprocidad entre el lenguaje visual y el lingüístico que hacen de la portada algo interesante y simple. Fácil de entender y atractivo para el consumidor, ya que apela tanto al sentido del humor como a una lógica instantánea que le otorga elegancia.



Reid Miles (1963)
Midnight Blue
 Blue Note

La tipografía, como recurso principal en la composición en *Midnight Blue* también marca otro aspecto sobresaliente de las portadas que realizó. Dentro de la extensión de la portada, el elemento principal y foco de atención recae no en la fotografía sino en la tipografía y por ende en el título o información que se despliega. La imagen toma el segundo lugar como acompañamiento al acomodo tipográfico presente. En esta portada, la tipografía con color es el elemento principal que cubre el 80% de la extensión de la cubierta y el título del álbum es enfatizado mediante el uso del color. La fotografía del artista pasa a segundo plano como parte de la composición de manera reducida y articulada tímidamente dentro de la tipografía. El significado del título tiene congruencia con los colores que se utilizaron para representarlo. La tipografía *sans serif* nos recuerda la influencia modernista sobre el diseñador y la versatilidad que puede tener al manipularse y distorsionarse para crear



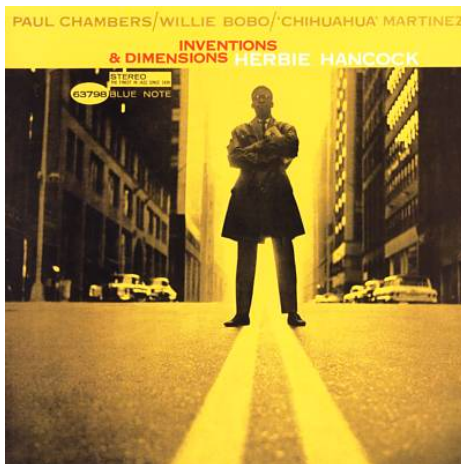
efectos sugerentes y atribuir nuevos significados visuales a los caracteres que componen a las palabras.

Reid Miles (1960)
Us Three
Blue Note

El título del álbum representado con figuras que se extienden en todo el ancho y largo, se convierten en el elemento figurativo distorsionado para representar el concepto de ruptura y unión irregular. Tal como el sonido del álbum mostraría si fuera escuchado. La yuxtaposición del cuerpo con los caracteres crea un ambiente atractivo al igual que el contraste entre el blanco del fondo y el color de las figuras. Los pequeños acentos de color que resaltan al nombre del artista y del álbum funcionan como un recordatorio visual del balance dentro de lo irregular.

El modernismo y el Jazz se relacionan de manera visual respecto al uso de la experimentación. Utilizar de manera novedosa elementos previamente conocidos, que al retomar los componentes y su aplicación lo hace resignificante. Se muestran nuevos aspectos, tales como la tipografía como un pieza gráfica dentro de la composición.

La tipografía modernista privilegia la función sobre la ornamentación y utiliza el espacio negativo como un recurso para una disposición efectiva de todos los elementos.



Reid Miles (1961)
Inventions & Dimensions
Blue Note

Dentro de este rubro tipográfico, ésta estaba destinada a enaltecer la funcionalidad por encima de la decoración, resultado de la industrialización. En los álbumes de Jazz existe un híbrido en el cual la tipografía es ambos funcional y decorativa. Contiene una carga simbólica y al mismo tiempo es legible. Esta función sirve de manera primordial para informar al comprador claramente qué es lo que está adquiriendo.

El tema en las portadas es otra categoría que puede analizarse dentro del cuerpo de trabajo de Reid Miles. Frecuentemente el ambiente en el cual se encuentra al artista, si es

que se muestra en la portada es en un entorno urbano⁷⁴ rodeado de automóviles o algún elemento citadino reconocible. En esos casos la fotografía es el elemento visual principal en la portada. Ahí la imagen describe una escena, entre los personajes y el entorno. El músico y la ciudad, combinados en diferente composición y actitud.



Reid Miles (1963)
Doin' Allright
Blue Note

Los dos tipos portadas muestran a los artistas en el contexto urbano, pero con poses totalmente distintas y aludiendo al título. Muestran un sentido complementario entre la obra gráfica y el nombre del álbum.

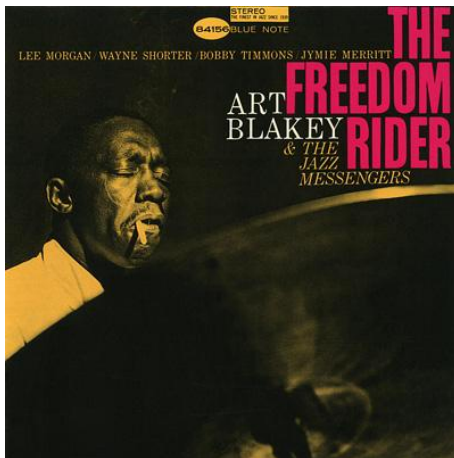
En la siguiente portada, el músico está en una pose relajada, sonriente, disfrutando la vida a bordo de un carruaje como lo sugiere el título de la obra. En segundo plano tenemos de nuevo el elemento de fondo a la cortina que proporcionan los altos edificios de la ciudad. El contraste entre las figuras humanas, el carruaje contrapuesto con el fondo de color gris más tenue y con poco detalle. Ambas tienen una composición central cuyo elemento focal es el músico y de modo secundario está el color y el contexto citadino. La portada de Dexter Gordon merece especial mención por lo que la imagen está comunicando; la fotografía nos muestra un concepto aspiracional. El hombre en una carroza es inusual, sin embargo contiene los mismos elementos estéticos e iconográficos. El músico, la vestimenta y la ciudad. ¿El carruaje sugiere la evolución del transporte? ¿Un modo de viajar distinto a los automóviles lujosos? A mi parecer es una imagen aspiracional, tomando en cuenta el título del álbum que sugiere una *buena vida*.

Haciendo un recuento de muchas portadas es evidente que las imágenes y la composición tratan de evocar una vida más cómoda. La pretensión de una vida superior a la que se vive en realidad. Un escape ficticio a través de música e imagen que alivia los conflictos que se materializaban día a día en la vida de las minorías en Norteamérica.

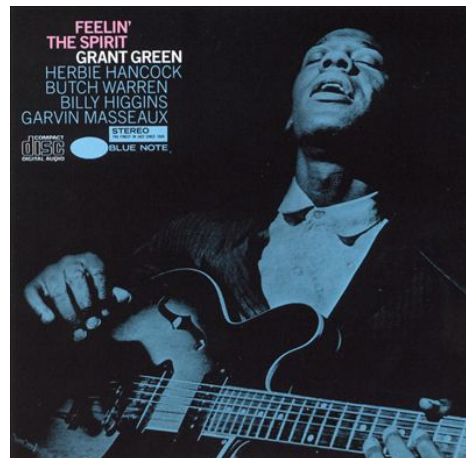
En muchas portadas el tema central suele ser el músico se muestra en un momento de la sesión de grabación o de algún concierto. La expresión del artista generalmente revela o sugiere algo del título de la obra. A pesar de no ser una toma planeada, la selección de imágenes y la fotografía final que se usa para la portada representa algo. Esto sirve para

⁷⁴ Existen algunas en las que se omite por completo la imagen del músico y se optó por un arreglo tipográfico.

complementar el resto de la composición de la portada. En mi opinión se refleja una postura intrínseca al tocar Jazz, un desentendimiento libre pero concentrado, que se aprecia tanto visualmente como auditivamente.



Reid Miles (1961)
The Freedom Rider
 Blue Note



Reid Miles (1962)
Feelin' the spirit
 Blue Note

3.3 Neil Fujita

Neil Fujita

Por décadas su nombre fue asociado con un cierto modernismo ecléctico, que no era suizo ni Bauhaus pero que estaba inspirado en el Jazz. Las portadas de *El Padrino* de Mario Puzo y la famosa cubierta de *A sangre fría* de Truman Capote son de su autoría. Fue director de diseño y comunicación en varias universidades americanas. También fue director de arte para CBS e hizo muchos proyectos como *freelance* que le dotaron de una singular fama. Su figura esta asociada con la innovación, elegancia, conocimiento vanguardista y efectividad.

Fujita nació en Waimea, Hawái en 1921. Estudió en Los Ángeles en la escuela de diseño Chouinard al igual que Reid Miles. Ahí estudió pintura, diseño, ilustración, teoría del color y muchos movimientos artísticos. Todo esto sería evidente en su trabajo ya que adoptó muchos de los estilos y maneras de representación gráfica propios de las vanguardias modernistas. Fujita se concentró principalmente en el dibujo y pintura. Sin embargo, menciona en entrevistas que sabía que sería muy difícil vivir del arte, entonces junto con su esposa se mudó a Nueva York en busca de trabajo de como diseñador gráfico. Ahí conoció al director de CBS (cuyo trabajo consiguió gracias a sus pinturas y no a su portafolio de diseño) que lo recomendó para que dirigiera el departamento de arte en

Columbia Records.⁷⁵ Al integrarse a esta compañía reconstruyó el departamento desde cero, contratando a personal especialmente para la sección de diseño.

Los orígenes de Fujita eran humildes, su padre era herrero en una plantación de azúcar y vivía junto con su familia en las plantaciones. Cursó la preparatorio en Honolulu donde las clases de arte le dejaron una gran impresión y lo motivaron a continuar con ellos a California. Ahí trabajó y estudió un par de años hasta que fue afectado por la orden 9066⁷⁶ que disponía el traslado de todos los japoneses que vivían en los Estados Unidos a campos de concentración. Primero fue trasladado a Pomona y posteriormente al campo de Heart Mountain en Wyoming.

Se quedó en el campo de concentración hasta 1943 cuando se unió al ejército. En el tiempo que permaneció en ese campo trabajó como director de arte del periódico *Heart Mountain Sentinel*. Hizo su servicio militar en Italia y Francia donde formó parte de la sección de Inteligencia y posteriormente en Japón como traductor. Al igual que muchas personas artísticas me parece que el entorno y la manera en la que crecieron influyó de manera permanente y latente en su trabajo. Sus obras plasman referencias visuales y culturales en diferentes detalles de las obras, sus vivencias sirven para incorporar un cúmulo de conocimientos que fungen como una base referencial para la creatividad.

Steven Heller se refiere a Fujita en la entrevista citada aquí⁷⁷, “si Alex Steinweiss acuñó la “idea” del diseño de arte de una portada, Fujita llevó la parte de ‘arte’ a otro nivel”. Éste empezó a variar la fórmula de “fotografía, tipografía, composición (interesante y original)” y agregó el uso de pintores, otro tipo de fotógrafos e ilustradores para realizar las portadas. Inclusive se menciona en la entrevista que Fujita conoció a Steinweiss cuando llegó a *Columbia* y platicaban sobre como el arte abstracto se estaba volviendo popular. Sobre cómo se podían utilizar imágenes en una forma más creativa y se preguntaban sobre qué decían las imágenes sobre la música y de qué manera usarse para vender el disco.

Fujita dijo en una de las pocas entrevistas que se le hicieron acerca del diseño discográfico y citada en este texto que el consideraba que el Jazz llamaba a la abstracción,

⁷⁵Steven Heller, *Waxing Chromatic: An interview with Neil Fujita*, www.aiga.org/waxing-chromatic-an-interview-with-s-neil-fujita/ Consultado el 28/12/2015

⁷⁶ La orden 9066 firmada por el presidente Roosevelt en febrero 19 de 1942 autorizaba lo que sería el traslado y encarcelación de todos los japoneses americanos en la costa este del país. La orden autorizaba al secretario de guerra y a cualquier comandante de guerra designado por él para asignar áreas militares para las cuales algunos o todas las personas podían ser excluidas. Sin embargo la orden no menciona a las personas japonesas por nombre, a raíz de ella 110,000 japoneses fueron trasladados a campos de concentración.

⁷⁷ Steven Heller, *Interview with Neil Fujita*, *Op.Cit.*, Consultado el 28 /12/2015

cierto tipo de estilización, utilizar a pintores modernos era acertado. Pensaba que la música clásica era distinta y encajaba mejor con fotografías.

El jazz llamaba a la abstracción debido a que éste comparte cualidades intrínsecas al arte abstracto. El desarrollo del arte abstracto y la música que incorpora la improvisación como parte de su estructura son paralelos. Matthew Sansom elabora una hipótesis (apoyado en un ensayo de Harold Osborne)⁷⁸ donde discute que el expresionismo abstracto en particular, puede resumirse como las técnicas de representación que van en contra de las formas, sin imagen figurativa. Se derivan normalmente de la improvisación, del dinamismo con una técnica libre y enérgica que busca estimular mayormente a la visión, que complacer a las convenciones establecidas del “buen gusto”. Esto lo equipara con ciertas cualidades de las estructuras de la armonía, melodía y ritmo que existen libremente dentro de la música con improvisación, tal como es el Jazz. El énfasis que se hace sobre el proceso y las cualidades materiales (en la pintura) que provienen del ejercicio de la “libertad” de la imagen (figurativa) y de los asuntos más formales, encuentra un paralelo de “libertad” en relación a la música, que puede prescindir de armonías funcionales o modos tradicionales de construcción compositiva.

Sus influencias claramente y expresamente eran: Paul Rand, Tamayo, Klee, Picasso y Braque. La portada de Dave Brubeck, por ejemplo, fue realmente influenciada por los colores que vio en el Pacífico durante su estancia con las fuerzas armadas. (Asia del este, Calcuta, Filipinas). El supo que la banda de Brubeck acababa de regresar de gira de esa zona y entonces decidió utilizar esos colores.⁷⁹

Fundó su propio estudio de diseño, quería abarcar más que el mercado de portadas de álbumes musicales y libros. Tuvo varios intentos de independizarse pero el más duradero y fructífero fue *Ruder, Finn & Fujita*. Fue ahí, al comenzar a conceptualizar, empacar y distribuir en un proyecto involucrando productos israelíes se dio cuenta que eso era lo que más le atraía del diseño. La síntesis del comercio; la comunicación y diseño.

La hipótesis que planteo respecto a los dos estilos de los diseñadores se refiere exactamente a la base de influencias que su trabajo percibió y adoptó. En el caso de Reid Miles puedo identificar elementos iconográficos que aluden a la cultura popular, tal como era el cine, la publicidad y las revistas de la época. El estilo y composición que sus portadas

⁷⁸Matthew Sansom, “Imaging Music. Abstract Expressionism and Free improvisation”, *Leonardo Music Journal, Not Necessarily “English Music”: Britain’s Second Golden Age*, MIT Press, Vol. 11, 2001, pp. 29-34.

⁷⁹ *Ibidem*.

adoptaron refleja predominantemente encuadres, uso del color que eran propios de la estética que se observaba en los filmes de los años cincuenta y sesenta.

Un gran número de películas del género *thriller* se estrenaron en esos años, incluyendo muchas de las obras clásicas de Alfred Hitchcock, cuya estética claramente estaba influida en el *Film Noir* en mi opinión. Los encuadres y el claroscuro en muchas escenas son ejemplos que visualmente se asemejan al estilo fotográfico incorporado en los diseños de Miles.⁸⁰ Entre otras, están *Rebelde sin causa* (1955) , *Un tranvía llamado deseo* (1951) y *Los 400 Golpes* (1959).



Strangers on a train (1951)
Alfred Hitchcock



Les 400 coups (1959)
François Truffaut

Respecto a Neil Fujita, su base de influencias pertenecía mayormente al mundo del arte, en particular arte del siglo XX. Se menciona en la sección biográfica que sus mayores influencias en este sentido eran los grandes maestros del arte tales como Braque, Klee y Picasso. Sin embargo, muchas similitudes respecto a la composición y distorsión de elementos encontrados en sus portadas aluden a otros artistas tales como Miró y Kandinsky. En ellos, opino que Fujita encontró la base simbólica para representar precisamente lo que él percibía del sonido del Jazz. La esencia que él decía que “llamaba a la abstracción” encontró coherencia a través de colores utilizados en la tradición expresionista americana y las formas abstractas y distorsionadas del surrealismo y cubismo.

La labor que ambos diseñadores comparten es una que consiste en un proceso de conceptualización. Se puede observar que desde la llegada de Alex Steinweiss a la industria discográfica y en general en el ámbito literario, el diseño de las portadas pasó de ser un trabajo meramente decorativo o ilustrativo a uno en donde la creación de un concepto

⁸⁰ Tony Nourmand and Graham Marsh, *Film posters of the 60s*, Cologne, Taschen, 2005.

gráfico tomaba parte y era necesario. El diseñador debía interpretar, comunicar y traducir la esencia del producto (álbum musical, libro, etc.) utilizando un lenguaje gráfico universal o entendible por una mayoría, que reflejara el contenido lo más fielmente posible.

El diseñador, ya sea Neil Fujita o Reid Miles es un intérprete, su labor es reflejar el contenido a través de su propia estética. Cada uno de estos diseñadores tomó un camino de conceptualización y realización distinto, apoyándose en diferentes influencias y estéticas. Por ende crearon un producto diferente con un propósito final similar. Neil Fujita en ese sentido, gracias a su educación superior en Chouinard estuvo expuesto al análisis de las diferentes vanguardias que lo precedieron. Visualmente se puede apreciar que encontró afinidad con el estilo de Kandinsky y Miró además de los otros grandes pintores mencionados previamente.

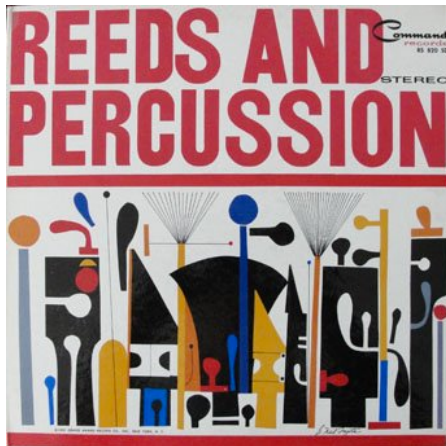
La relación que guarda con Paul Klee, más allá de la representación pictórica de sus ideas es que ambos fueron influenciados por viajes y experiencias que sucedieron en continentes lejanos y diferentes al hogar que conocían desde infancia. En el caso de Klee, fue África del norte⁸¹ y en el de Fujita como fue mencionado, Asia. Ambos incorporaron elementos visuales de la cultura que observaron, tales como el trazo, los colores y los elementos que funcionarían como motivos recurrentes en su obra a lo largo de su trayectoria. Fujita incorporó los colores y la distorsión observada de movimientos como el cubismo y surrealismo. Basándose en obras de Miró, cuyos elementos antropomórficos y su abstracción fueron aplicados de semejante manera a la representación de los instrumentos y músicos.

Es similar la exploración espacial entre la obra de Miró y las portadas de Fujita, en específico las que serán analizadas en el siguiente apartado. Se puede apreciar el ejercicio de exploración compositiva entre las relaciones visuales de elementos; un fondo monocromo y los elementos que están en juego. La conjugación entre el balance y ritmo de los motivos que se encuentran en el plano.

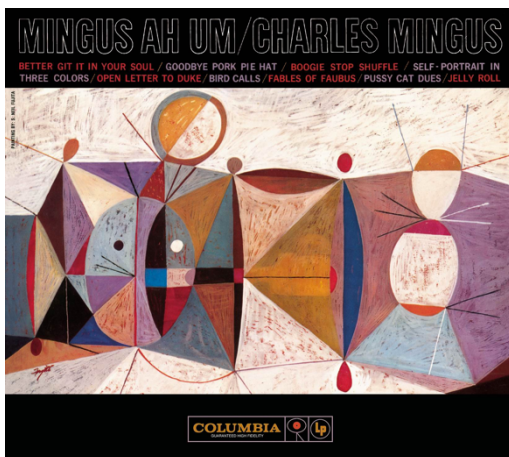
Ambas portadas no fueron seleccionadas para el análisis más detallado, sin embargo sirven para ejemplificar los diferentes recursos visuales que Fujita utilizaba para representar los sonidos del Jazz. Utilizaba colores primarios en ocasiones, tal como es el caso de *Reeds and Percussion*. Los instrumentos se abstraen a formas menos figurativas y más básicas para acomodarlos en una composición que alude a una orquesta o puesta en escena. En el caso de *Modern Jazz Perspective* utiliza una paleta de color más atrevida y menos convencional, un

⁸¹ <http://www.theartstory.org/artist-klee-paul.htm> Consultado 13/01/2016

nivel de abstracción mayor y texturas dentro de las figuras. Dicho recurso estético lo utilizó más recurrentemente en sus portadas más famosas y emblemáticas.



Neil Fujita (1961)
Reeds and Percussion
Command



Neil Fujita (1959)
Mingus Ah Um
Columbia



Neil Fujita (1957)
Modern Jazz Perspective
Columbia

IV. Análisis

Iconografía discográfica del Jazz

La producción gráfica destinada a acompañar grabaciones musicales siempre se nutrió de muchas otras disciplinas, un cierto eclecticismo consumidor de tradiciones y moda visual, incorporó imágenes de la publicidad y de las bellas artes, al igual que ellas han adoptado imágenes y técnicas sacadas de los diseños de las portadas de discos. Artistas como Andy Warhol incursionaron en la producción visual el Jazz y muchos otros artistas contemporáneos como Richard Hamilton lo hicieron para otros géneros musicales.

Los diseños que se utilizaron derivaron de ideas tomadas de movimientos artísticos, acercamientos personales por parte de los diseñadores a distintos medios y los usaron como punto de partida para producir imágenes, que a pesar de ser derivativas de éstos,

lograron hacerlas muy diferentes tanto en carácter como en calidad, interesantes en su propio ámbito y con una finalidad y público distintos.

Resulta irónico observar que muchos de los elementos que se consideraban parte de la cultura del Jazz, que eran *cool* y *chic*, tuvieron origen en culturas mucho más rígidas y cuyo significado al usarlos rayaba en la intención de los individuos a adecuarse a un sistema hegemónico contrario a lo que los artistas de Jazz intentaban hacer con su obra; lo que constituía una ruptura con lo viejo.

Lo que las portadas y fotografías acerca de este género nos indican es: modernidad, innovación y experimentación. Automóviles, velocidad, vida urbana. La vestimenta distintiva, pero elegante que portaban los músicos y *fans* distaba de ser lo que se usaba en las regiones rurales donde surgió el Jazz. Eran trajes, zapatos y sombreros frecuentemente importados de otros países, productos cuya intención y público estaba orientado hacia las personas de raza blanca principalmente. Éstos fueron adoptados por los artistas afroamericanos, que se apropiaron para hacer de ellos una construcción pública de su imagen, de lo que significaba ser parte de la oleada del Jazz. Fueron hombres que tomaban en serio su trabajo y por ende debían externarlo. Era un acercamiento a la moda que les permitiría extender ese rango de expresión artística más allá de los sonidos que producían cada noche.

A modo de comentario, como diseñadora latinoamericana, cabe decir que las importaciones e indumentaria extranjera frecuentemente se utiliza como una herramienta para distinguirse de forma enfática y más evidente. Esto implica un elemento de sofisticación que se relaciona con el conocimiento y mayormente con la habilidad de integración de elementos de otra cultura distinta a la propia. Indica destreza para mezclar referencias y utilizarlas para un propósito personal, como el de los jazzistas, que era promover su imagen personal y por ende a un colectivo perteneciente al movimiento musical. Se sabía que las imágenes vendían más de mil palabras y era el nacimiento de una cultura que se centraría en la imagen pública de sus participantes. Por lo que es posible hacer la conjetura que para los músicos de Jazz, la imagen pública y su arte eran uno mismo y era difícil separarlos. Por esta razón, era importante cultivar y considerar ambos aspectos.

A decir del autor Graham Marsh:

Mientras el Jazz Moderno requería ser escuchado, el *look* deseado para cualquier *hipster* que se respetara sería el *American Ivy League* [...]. La camisa de cuello de botón, que significó todo lo que era *hip* de los músicos de *Blue Note* era originalmente inglesa [...] El tiempo que no era dedicado a ir a los clubes, escuchar los discos o solo convivir, estaba reservado

a conseguir esas prendas esenciales. Fotografías en blanco y negro en la parte trasera de las cubiertas, copias de las revistas *Esquire* y *Down Beat* ayudaron a destacar esos detalles.⁸²

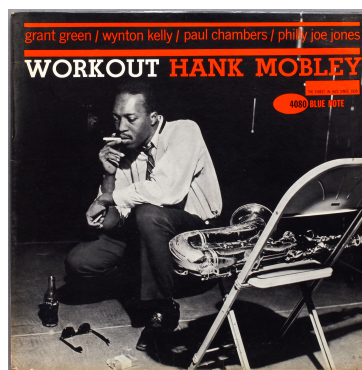
Es importante recalcar la imagen que querían representar los músicos de ellos mismos. A través de esa consideración previa es posible empezar a desentrañar lo que sus fotografías nos indican sobre esta particular rama de la industria musical en términos gráficos. La importancia que la sociedad otorgó en décadas pasadas a la vestimenta, constituía códigos mucho más establecidos y difícilmente alterados por los individuos. Se requería de pequeños grupos de personas que innovaran dentro de ese contexto establecido para crear una expresión significativa sobre individualismo y lo que significaba exaltar, ignorar o alterar ciertos productos de uso cotidiano como señal de pertenencia o rechazo frente a ciertas normas sociales. Al igual que ahora, utilizar una corbata o tacones en el trabajo constituye un mensaje hacia la sociedad. El rechazo a utilizarlos significa también un mensaje en sí mismo. Aquí, diferenciarse y apropiarse de un objeto común convirtiéndolo en un *trademark* de la imagen de una persona era necesario usualmente para establecer su estatus e identidad. Por ello es necesario aventurarnos a enlistar los objetos iconográficos que constituían parte de esa cultura.

La parte más importante de este análisis no es la vestimenta de los artistas, sino la relación que existe entre la imagen y el contenido de un disco. Las fotografías que se utilizaron, frecuentemente tenían como protagonista al músico, mostraban un contexto en el que se le presentaba y elementos de diseño que se conjugaban para hacer de la portada un mensaje atractivo. Toda la composición tiene una carga simbólica, cada una de sus partes agrega, aporta elementos orientados hacia un objetivo visual general. En la creación hay variables controlables, tales como el uso del color, la tipografía y la elección de una fotografía entre muchas tomas que se hicieron durante la sesión. La decisión de usar una en particular muestra el significado apropiado para combinar con el resto del diseño. Si todas las portadas tienen elementos similares entonces podemos enlistar cuáles son para determinar qué objetos representan características de la iconografía del Jazz.

Es más usual encontrar que las fotografías muestren a los artistas sosteniendo un instrumento o en alguna parte de la imagen se encuentre una referencia a alguno de los instrumentos que se pueden apreciar en la grabación. El artista por ende también aparece dentro de la imagen. Para tal cuestión las portadas se diferencian en dos grupos: en el primero las imágenes muestran al artista en una pose artificial, consciente de que está

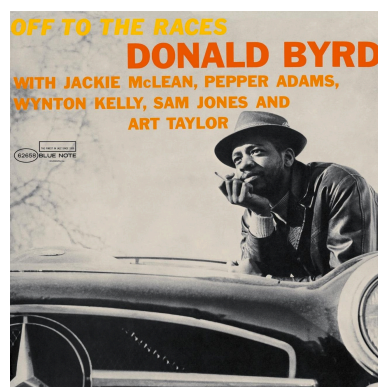
⁸² Graham Marsh, co-autor del libro *Blue Note The Album cover art*.

siendo retratado y por ello posa ante la cámara de manera sugestiva o sonriente y en un segundo; las imágenes constan de fotografías de las grabaciones musicales o de un entorno urbano. En este mismo grupo, los retratos de los artistas son más sutiles y libres. Sugieren una actitud relajada y amigable. ¿Qué nos sugiere esta discordancia? Si se parte del conocimiento de que la vida de los afroamericanos en esa época y en la actualidad sufren de discriminación y cuya situación es difícil dentro de la sociedad. ¿Porqué mostrarlos en una actitud relajada y optimista? Una posible deducción indica que la música otorgaba un sentimiento de satisfacción y seguridad para aquellos que la practicaban. A pesar de la ignominia que soportaban día a día, ellos podían encontrar momentos de felicidad y realización gracias al Jazz. Otra hipótesis, dada la reputación que tenían muchos de sus participantes, puede ser que estuvieran reflejando la tranquilidad que otorga el efecto de algunos estupefacientes. Una declaración a favor del uso de narcóticos en general, que a pesar de desenvolverse en un ambiente hostil, era posible encontrar conciliación y calma frente al entorno veloz y agresivo.



Ambas portadas protagonizan al artista principal, en una pose pensativa y acompañados de su instrumento. La tipografía que presenta el título del álbum en el caso del disco de Hank Mobley es distinta; sin embargo la composición es similar. El foco de la imagen es el artista y por encima, de manera centrada, se encuentra la información ordenada de manera horizontal. En el caso de la portada de Miles Davis (1957), la tipografía utilizada es *sans serif*, contraria al caso del álbum de Hank Mobley (1961), que utiliza una combinación de tipografía egipcia y *sans serif*. Las portadas constituyen un contraste entre ambas con base al uso del color. La imagen de Miles Davis está trabajada con un *duotono*, una fotografía en blanco y negro que al hacer la impresión para la portada se utilizó la tinta roja para reemplazar al blanco. El álbum de Hank Mobley hace exactamente lo opuesto, la tipografía está coloreada, con el color rojo para enfatizar la fotografía en blanco y negro cuyo alto contraste crea un gran impacto.

Los íconos o elementos que casi siempre se pueden apreciar en las portadas del género del Jazz, como fue mencionado antes, simbolizan la modernidad. De tal modo que en múltiples portadas se aprecia en las imágenes algún automóvil, edificio o acercamientos fotográficos que se basan en el “close-up”, fotografías con movimientos que también son muy características de la intención experimental de los diseñadores, en particular de Reid Miles, que también se enfocó en utilizar fotografías con ángulos originales y poco tradicionales en la fotografía convencional. Al hacer uso de este recurso novedoso equipara la reputación que mencionamos antes de *Blue Note* como una disquera vanguardista en términos musicales y de captación de talento. Las portadas harían lo mismo de forma visual; ilustrar la innovación y originalidad que surgía y ellos darían a conocer al mundo mediante su producción musical.



Las dos portadas presentadas son de Reid Miles, obras pertenecientes a la disquera *Blue Note*. En ellas se aprecia el uso de la fotografía de manera original. El movimiento en la primera portada es una de muchas en las que Miles simboliza de manera visual el título de la obra. La influencia de Miles puede apreciarse en ese sentido en portadas de otros álbumes pertenecientes a otras disqueras, tal como es mencionado en una entrevista a Bob Ciano, que conoció a Miles en su primer trabajo y lo reconoce como un gran diseñador y buen modelo a seguir.⁸³

Un ejemplo de la referencia directa que empleaba Miles, es el título del álbum representado de manera visual. Como es el caso del álbum de Donald Byrd (mostrado arriba). Es un recurso fotográfico, herencia de las técnicas e intenciones del modernismo⁸⁴

⁸³ Joaquim Paulo y Julius Wiedeman, *Op. Cit.* P. 10.

⁸⁴ Beebe Maurice, "Introduction: What Modernism Was. From Modernism to Post-Modernism", *Journal of Modern Literature* 3.5, Indiana, Indiana University Press, 1974, p. 1066.

La definición más genérica para modernismo como movimiento artístico, que aborda desde la literatura hasta las artes plásticas, está definida por Maurice Beere como una revolución internacional en las artes que comenzó a finales del siglo diecinueve y floreció hasta la década de los cincuenta en el siglo veinte. Reitera que es un término muy amplio para cubrir todo lo que el modernismo y sus corrientes implican. Menciona que es utilizado de manera errónea, dada su generalidad, como sinónimo de “contemporáneo”. El modernismo

no reservado al campo estético fotográfico, sino que también puede ser apreciado en otras disciplinas artísticas tales como la escultura y pintura post-expresionista⁸⁵ al cual fueron expuestos e influidos muchos diseñadores de la época. La segunda portada, muestra un automóvil, en este caso un *Mercedes Benz*, que hasta la fecha es considerado como un auto que representa elegancia, velocidad, modernidad y más importantemente: estatus.

Los artistas en general siempre son retratados usando camisas, traje, gafas oscuras o en muchos casos el sombrero. La historia social documenta que el uso del sombrero ayudaba a identificar el lugar o función que tenía un hombre dentro de la sociedad. Dentro del género del Jazz, se puede enumerar al sombrero como un objeto iconográfico. Diversos artistas, desde el excéntrico Thelonious Monk, hasta el convencional Lester Young utilizaban sombreros y se volvió parte de su imagen pública. El sombrero como elemento iconográfico en la cultura del Jazz nos indica rápidamente la intención del músico, y por ende de quien diseña o fotografía de relacionar al sujeto fotográfico con un género, una cultura que tenía ciertas reglas sociales a las cuales si uno se atenía, podía ser identificado como integrante de ella.



sucedió durante una época donde el darwinismo y otras escuelas científicas y filosóficas comenzaron a destruir el sentido religioso de la comunidad que había prevalecido hasta entonces. Beere argumenta que se puede denominar al modernismo como una época de crisis provocada por un sentimiento de pérdida, exilio y enajenación. Estas sensaciones serían expresadas a través de temas recurrentes como la búsqueda del padre, la pérdida de la inocencia y la inability del hombre para comunicarse. Fue un periodo marcado por la aceleración y velocidad surgida de la revolución industrial. Ésta causó la pérdida de identidad y haciendo mayor énfasis en el tipo de imágenes que se producían cuyo entorno mostraba ahora lo urbano, opuesto a lo puramente rural. Muchos cambios en el mundo tales como el advenimiento de la fotografía y posteriormente el cine, ambas guerras mundiales y otros inventos tecnológicos incitó a los artistas a replantear la manera de plasmar al mundo. El énfasis en la vision y la importancia de la vista fue uno de los temas principales de reflexión para ellos e incluso fomentó la discusión entre la relación pictórica y la literatura.

⁸⁵ Los artistas denominados como parte del movimiento post expresionista tenían en común un interés por usar la abstracción para transmitir fuerte contenido emocional y expresivo. Se alejaron de la tradición europea para crear una distintivamente americana que al mismo tiempo retaba y reconocía el trabajo de los gigantes del arte del siglo XX. Tales como Matisse, Picasso y Kandinsky. Ellos alteraron la escala de la pintura y el modo de pintar (era usual que movieran el lienzo del cabestrillo y pintaran en el piso).



En estas cuatro portadas se observa el uso del sombrero dentro de la composición general de la imagen. En dos de ellas la vestimenta pasa a ser un elemento secundario, en el cual es más importante el contexto en el que se encuentra el músico en conjunto con el resto de los elementos de diseño que acompañan a la imagen. El sombrero puede ser interpretado dada la recurrencia que tiene dentro de la composición, como un objeto que resguarda las ideas del músico, protege y distingue a cada artista debido al particular porte de cada individuo. Es un elemento de expresión y distinción, parte de la vestimenta diaria. Sin embargo, la forma de usarlo contribuye a darle un significado personal que señala la singularidad de la persona que lo usa.

En las otras dos portadas el punto focal de la fotografía recae también en el sombrero, reiterando el uso de este referente visual en las imágenes de este género. El sombrero, como parte de la vestimenta del siglo XIX y XX tiene varias connotaciones. Sigmund Freud por ejemplo, apunta en el libro *El chiste y su relación con el inconsciente* que esta prenda era un accesorio necesario para los hombres burgueses que frecuentemente podía ser un símbolo del deseo reprimido. Las fotografías precisamente retratan la indumentaria burguesa a la cual la comunidad negra quería pertenecer y a la vez eliminar.

Bonnie English menciona en el libro *A cultural history of fashion in the 20th and 21st centuries*⁸⁶ que Quentin Bell elaboró una hipótesis en la cual discute que las clases sociales más bajas trataban de emular los gustos de las clases sociales altas. Puedo interpretar que el uso de sombreros originales y vestimenta en general, combinada de maneras novedosas significa un intento de apropiación de la cultura dominante y posteriormente una transformación. Supone una especie de comentario social, si la ropa era de las pocas cosas que los afroamericanos podían poseer de manera libre y fácil, hacer de ella un instrumento de comunicación y resignificación era importante para el artista. Era una forma de mostrar dignidad y originalidad al portarla como ellos lo hacían y demostrar que a pesar de poseer

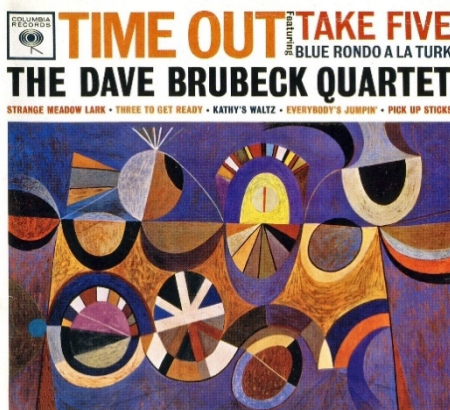
⁸⁶ Bonnie English, *A cultural history of fashion in the 20th and 21st centuries*, Londres, Bloomsbury, 2013, p. 6.

los mismos elementos físicos; sombrero y trajes, su significado podía ser alterado para expresar la esencia de otra cultura.

Análisis formal de portadas de Jazz producidas por Neil Fujita y Reid Miles

Neil Fujita

I. Neil Fujita (1959)
Time Out Take Five
Columbia



I. Enumeramiento inicial

La portada de *Time Out* contiene únicamente un estilo tipográfico: *sans serif*. Está dividido en 2 grandes secciones, la parte que contiene la información desplegada de modo horizontal con un fondo blanco y la imagen abstracta en la parte inferior. Los colores que se utilizan en la pintura se replican en la tipografía que muestra el título del álbum y los nombres de los músicos. Se utilizaron 4 tintas, un anaranjado cercano a la gama del amarillo, uno tono más oscuro cercano al rojo, azul y negro. Estos colores se observan también en la composición abstracta que acompaña a la información. El logo de la disquera está presente en la esquina superior izquierda, cercano al título del álbum cuyo tamaño es el mayor. Es decir que existe una jerarquía en la información presente en la estructura de la portada. Dentro de la composición no hay elementos formales fáciles de discernir, el grado de ambigüedad es alto, sin embargo gracias a la presencia del logo es posible insinuar que es un álbum musical y no otro producto. No existen componentes figurativos que indiquen la temática del álbum. El grado de abstracción es alto, parecería que es una distorsión de imágenes o representaciones de tambores pero no hay indicios extras además de los círculos y su disposición que nos insinuen esta conexión visual. El título del álbum no tiene correlación visual con lo que está representado en el plano, no hay relojes explícitamente ni algo que sugiera la presencia del tiempo como tema.

Dentro de la etapa de análisis “Significado intrínseco” es relevante volver a mencionar previamente la influencia de Paul Klee sobre Fujita. Se puede apreciar visualmente ya que hay un grado de similitud entre varias pinturas de Klee y portadas de Fujita, tanto en técnica como en conceptualización.

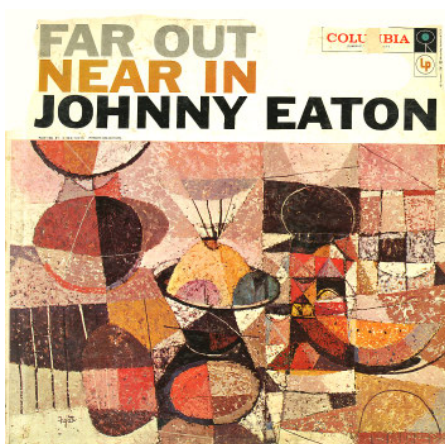
La textura y ruptura del color con el uso de la línea como elemento pictórico es un recurso que ambos comparten. La línea deja de ser un contenedor del color únicamente, el efecto de movimiento se logra a través de la abstracción y superposición de colores. Para incorporar el “amarre interpretativo” al análisis se requiere establecer una analogía entre la constitución de las pinturas como temas visuales y el Jazz como algo visual, a modo de resumen éste está constituido gracias a la incorporación de un lenguaje artístico moderno; utilizando técnicas modernistas como la fotografía o figuras abstractas en composiciones que estimulan la cualidad plástica de la obra que se muestra en su totalidad en la portada. Se logra debido a la omisión de elementos figurativos convencionales o a la distorsión de ellos. El objetivo es estimular la visión, tal como la música al oído. Es una réplica de la conjunción de muchos elementos complejos en un orden que incluye variedad, énfasis y ritmo. Sin embargo, existe una cohesión determinada por el tema al que alude gracias al título, la presencia del logo y el contexto que otorga.

Paul Klee (1932)
Ad Parnassum



La etapa final del método de análisis mide el impacto visual que tiene una portada a través de una valoración de los factores perceptuales en la ordenación de la imagen. En este caso el álbum de *Time Out* obtuvo un puntaje de 2.5 en alto impacto y 2 puntos en bajo impacto. Sólo por medio punto se considera de alto impacto en la valoración de las categorías.

2.



Neil Fujita (1957)
Far Out Near In
Columbia

Enumeramiento inicial

El color general de la portada se caracteriza por ser de tonos cálidos. Un rojizo semejante al marrón, amarillo, naranja, café y negro. Cada uno está trabajado con un estilo de veladura que otorga textura a toda la imagen. Las formas son asimétricas, círculos y

rectángulos irregulares conectados a través de la reciprocidad de color. La composición no tiene regularidad, no existe una retícula discernible. La tipografía es *sans serif* y esta dispuesta de forma horizontal por encima de la imagen. El logo también está en la parte superior del plano, en la esquina derecha. El color de la tipografía es similar a los tonos que se observan en la imagen, gris, naranja y negro. El título del álbum *Far Out Near In* es un juego de palabras entre lo que se encuentra lejos y fuera y cerca y dentro. Sin embargo no es un indicio claro de qué contiene la envoltura, si es un libro o catálogo y no particularmente un producto musical.

El “significado intrínseco” de la portada también remite a vanguardias del siglo XX particularmente al cubismo sintético.



Juan Gris (1914)
Bodegón con persiana

La presencia de las texturas y patrones irregulares son los elementos que más relacionan el trabajo de Fujita con los cubistas de la corriente sintética. La intención de aplanar la imagen o componentes que aluden a la tridimensionalidad de los objetos y espacio es latente en esta portada. Aunado a esto, la paleta de color es similar, tonos térreos sin grandes contrastes entre ellos.

En la totalidad de la imagen se puede deducir que estamos viendo un *close-up* de un instrumento, muy posiblemente una trompeta. Se eliminan indicios de realismo y la división en secciones de color y el contraste entre ellos crean una serie de figuras geométricas que se asemejan a las que se encuentran en las pinturas cubistas.

El ejercicio sujeto a la etapa de “amarre interpretativo” dentro de la examinación general nos permite relacionar la influencia de ese movimiento artístico, la portada creada y la interpretación visual del Jazz que se repite recurrentemente en el trabajo de Fujita. El cubismo sintético y más específicamente Georges Braque, quien fue el que introdujo a los instrumentos musicales en la iconografía del cubismo⁸⁷. Éste enfatizaba la relación entre el fondo y figura, y señalaba la importancia de la textura que podía ser otorgada a los elementos dentro del plano. William Rubin menciona en el famoso texto que compara los estilos pictóricos entre Picasso y Braque,⁸⁸ que éste seguía los pasos de Cezanne al

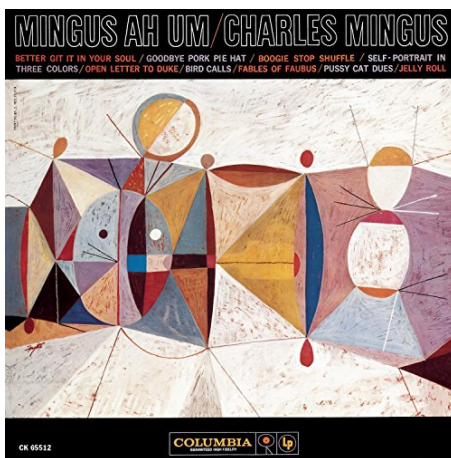
⁸⁷ William Rubin, *Picasso and Braque Pioneering Cubism*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1989, p.27.

⁸⁸ William Rubin, *Íbid.*, p.25.

preocuparse más por la conexión entre los elementos representados y así conseguir una interpretación del tema a diferencia de Picasso que se ocupaba más de la constitución morfológica de los elementos en particular. La gran distinción entre la decisión de representar un objeto en específico y la de concentrarse en la relación que tienen éstos con la composición en general. Esto me parece un punto de referencia esencial al analizar el trabajo de Fujita, la forma en la que los elementos, que parecieran ser partes de instrumentos musicales, específicamente trompetas, tambores y saxofones están distorsionados y representados de modo abstracto que no es fácil discernir la figura, sin embargo la conexión visual entre una silueta y otra nos indica una la manera fragmentada en la que podría estar representado un instrumento.

El impacto visual que tiene la portada del álbum *Far Out Near In* de Johnny Eaten es bajo. Acorde a la escala del método de análisis la puntuación de 2.5 en el apartado de bajo impacto contrario a 1 punto en alto impacto marca esta clasificación baja.

3. Neil Fujita (1959)
Mingus Ah Um
 Columbia



Enumeramiento inicial

Los colores principales son rojo, naranja, gris blanco, negro. El texto o la información que revela qué canciones están grabadas se muestran en la portada a diferencia del resto de las demás que muestran el nombre de los músicos que participan en el álbum. El color que aparece en la imagen está trabajado de tal modo que aparenta tener textura, un color encima de otro. Un estilo de veladura en el cuál hay un color oscuro debajo de uno más claro, como es el caso del fondo sobre el cual está la figura; blanco encima de un marrón o naranja.

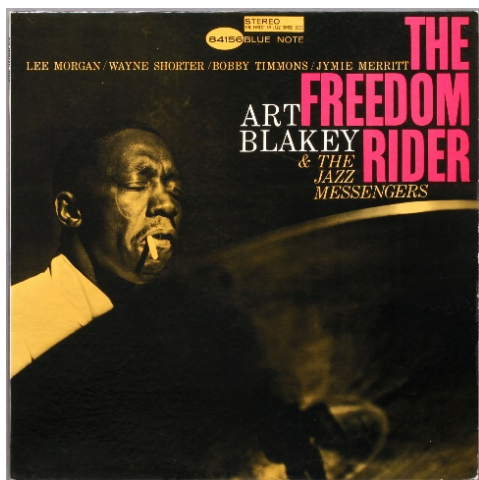
Dentro del contenido convencional, el título es original y ambiguo ya que únicamente hace referencia al nombre del músico principal. El logo también está visible en el plano en la parte inferior de la portada, debido a esto el contexto de la imagen es más claro, se trata de un álbum musical. El grado de abstracción es muy grande ya que no hay objetos figurativos discernibles en la composición. El uso del color funciona de forma armónica, existe una gama de color que va desde el azul grisáceo hasta un tono de amarillo brillante. La falta de simetría en los elementos y la horizontalidad de la composición también remite al cubismo y

particularmente al artista Rufino Tamayo. Para profundizar más en la etapa de significado intrínseco consideré el uso de la línea y especialmente el color tratado con veladuras y ligeros contrastes remite al trabajo de este artista. El mismo mencionó en la entrevista a Aiga, citada previamente, que uno de sus pintores preferidos después de Picasso y Klee era el artista mexicano que se muestra evidentemente como una influencia en el trabajo de Fujita, particularmente por el uso del color y la textura que se trabaja sobre el. La interpretación que surge al analizar el efecto que tenían estos pintores sobre Fujita es que ensayó y experimentó con las diferentes técnicas de representación que el arte moderno aportó y podían ser un vehículo de expresión adecuada para plasmar una imagen del Jazz.

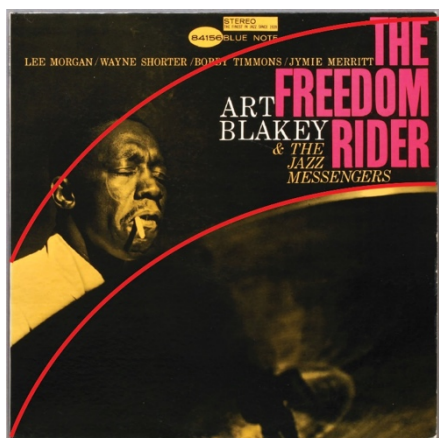
La portada de *Mingus Ah Um* de Charles Mingus tiene una puntuación de alto impacto. 2.5 versus 2.5 en bajo impacto, la cifra idéntica ameritó que se hiciera una valoración extra y subjetiva de la portada para determinar si era más apropiada categorizarla como de impacto alto. Respecto a la composición y el uso del color definí que debía ser considerada en el rango de alto impacto.

Reid Miles

I.
Reid Miles (1961)
The Freedom Rider
Blue Note



El enumeramiento inicial y descriptiva de los elementos en la composición: Partiendo del primer paso del análisis,⁸⁹ las partes que constituyen a la portada y enumeradas de manera general y descriptiva son: Fotografía del artista cubriendo todo el plano, la fotografía tiene un tono amarillento. La tipografía esta apilada en la parte superior derecha y de modo horizontal en la parte superior del recuadro. La tipografía que ilustra el título del álbum es la única que está en tipografía *sans serif*, hecha con color rojo, cercano a la gama del magenta. El nombre del artista está en blanco en tipografía *serif* y la parte primordial, es decir el nombre de Art Blakey, cuyo personaje es el principal (la fotografía es de el y fue el fundador y líder de la banda) está en diferente color al resto de la información. El fondo es totalmente negro y el encuadre secciona el plano en tercios a partir de la esquina inferior izquierda.



De éste modo ilustrado con líneas rojas:

No hay más objetos excepto el platillo de la batería, el músico y el cigarrillo en su boca y el logo de la disquera Blue Note. Las tres cosas predominantes se encuentran orientadas hacia la izquierda colocados en una posición anclada partiendo de la esquina inferior derecha. La veladura que se compone a través del desenfoco del platillo (se encuentra en movimiento) actúa como el elemento que cubre mayor extensión en el plano. Es así que la tipografía se apila por encima de éste otorgando estabilidad al encuadre. Un balance entre la tipografía roja y los nombres de los músicos (tipografía *sans serif*)

Dentro de la etapa de análisis del “contenido convencional”, infero que el título del álbum es de suma importancia, ya que el significado de *Freedom Rider* y el año de 1961 (fecha en la que se lanzó el álbum) tuvo particular importancia para el movimiento de derechos civiles

⁸⁹ Ingrid Fugellie, *Op. Cit.*, 2011, p.25.

por lo cual infiero que Art Blakey lo seleccionó específicamente. Los eventos que tomaron lugar ese año fueron de gran impacto para la comunidad afroamericana ya que los llamados *Freedom Rides* comenzaron en ese año⁹⁰ Esto causó que las tensiones sociales se exacerbaban y mucha gente se uniera a la causa de promover igualdad entre los ciudadanos a través de movimientos sociales y artísticos. Procuró un acercamiento a la cultura afroamericana, incluyendo la expresión musical. Es así que la imagen de la portada contiene poca ambigüedad respecto al tema. Los elementos presentes nos indican automáticamente que es musical, nos encontramos con el músico y el platillo de la batería en movimiento y de forma horizontal el logo de Blue Note al centro de la composición.

Para abordar el contenido o “significado intrínseco” es pertinente citar a Justin Poindexter que en las guías de estudio de Jazz en el Lincoln Center,⁹¹ indicó que la segregación estaba siendo cuestionada en los restaurantes, establecimientos y hasta en las casas de estudio en el sur. Cuando el presidente Lyndon Johnson firmó el Acta de Derechos Civiles (1964) que proclamaba la ilegalidad de muchas formas de discriminación, una ola de violencia cotidiana aún más pronunciada en contra de los ciudadanos afroamericanos se desató. Incitando a los artistas a ser más participativos en los movimientos sociales y convertirse en agentes de cambio.

Este álbum, en términos de impacto visual, fue el mayor. *Freedom Riders* obtuvo 5 puntos en el rubro de alto impacto y 0 en el de bajo. De todas las portadas analizadas en este trabajo académico, sin duda fue la que obtuvo indiscutiblemente una calificación mayor en cuanto a impacto. La composición y elección de los elementos que la constituyen son de tal modo que la impresión visual que conlleva es la más impresionante respecto a la escala y fórmula que utilizo para el análisis.

A modo de conclusión, entrando a la etapa final de “amarre interpretativo” es importante considerar que el artista y protagonista de esta portada, Art Blakey, estaba convencido que el Jazz era un tipo de arte puramente americano, nutrido de muchas influencias externas y traídas a los Estados Unidos gracias a la migración humana. El sistema político americano y el Jazz comparten rasgos en común, por ejemplo, la importancia de la democracia en el sistema es semejante en la realización de un concierto o “tocada”. Todas las voces deben ser escuchadas y tener un lugar e importancia en el todo que componen. En

⁹⁰ Raymond Arsenault, *Freedom Riders: 1961 and the Struggle for Racial Justice*, Nueva York, Oxford University Press, 2006, p.1a 520.

⁹¹ Disponible su descarga en <http://academy.jazz.org/wp-content/uploads/2014/09/14-15-Let-Freedom-Swing-Concert-Resource-Guide.pdf>

el diseño también se incorporan diferentes actitudes, conflictos y formas de plasmar una problemática específica.⁹² De forma transversal se conjugan todos los elementos orientados a un objetivo común; similar a la democracia (libertad y representación), Jazz (actividad musical) el diseño busca crear un producto visible y perceptible a un público.

La idea de *libertad personal* es de suma importancia para la democracia al igual que para el Jazz. Los músicos utilizaban la música para expresar sus puntos de vista o hacer referencia a acontecimientos importantes que sucedían en ese momento. Tal como lo es el álbum de *Freedom Riders*. Se usaba a manera de tributo, es decir que dedicaban composiciones o proyectos a algo que estaba tomando lugar en el país y que no había manera de ignorar sino de confrontar y poner sobre la mesa.

Artistas como Nina Simone y John Coltrane, fueron prominentes activistas también se sumaron a esta labor como Art Blakey desde la trinchera del Jazz. Artistas afroamericanos sentían que su música y trabajo debía hacer referencia a las injusticias que se observaban día a día dentro del país y estaban principalmente agrediendo a personas afroamericanas que luchaban por sus derechos. Se menciona en un ensayo sobre la expresividad de la música afroamericana⁹³ por Bill E. Lawson que la idea del “arte por el arte” ya no era sostenible para la agenda en favor de los derechos civiles, debía tomar una postura en la que el arte hecho por afroamericanos debía crear conciencia y cuestionar el *status quo*.

2.
Reid Miles (1962)
Hub-Tones
Blue Note



2. El enumeramiento inicial y descriptiva de los elementos en la composición:

Se observa que los elementos a primera vista son rectángulos de color negro que cubren toda la extensión del recuadro. La tipografía (*serif*) está acomodada debajo de los rectángulos de manera horizontal. Ésta muestra los nombres de los demás músicos que participan en el álbum. Dentro del rectángulo número seis se encuentra una fotografía del

⁹² Ingrid Fugellie, *Op. Cit.*, 2011, p. 21.

⁹³ Bill E. Lawson, *Jazz and the Afro-American Experience*, en *Language, Art and Mind: Essays in Appreciation and Analysis in Honor of Paul Ziff*, Universidad de Memphis, 1994, pp. 131- 142

trompetista Freddie Hubbard, la figura encuadra únicamente al artista con su instrumento. La fotografía que se muestra contiene un color extra, el *duotono* naranja, similar al de la tipografía que anuncia el nombre del artista, es decir, la información más importante que se intenta resaltar. El negro, blanco y naranja son los únicos colores empleados en la composición. Aparece el logo de la disquera, es decir que no es una imagen ambigua, parte del “contenido convencional” es la aparición de un logo, en específico de una disquera reconocida, por ende representa explícitamente a un álbum de música a diferencia de un libro o caja con ropa. El contenido o “significado intrínseco” puede interpretarse iniciando por el análisis del título “Hub Tones” que nos indica por definición que estos tonos o música son el centro de una red. Una parte donde radica algo, el centro o parte esencial del cual otras partes funcionan o dependen. *Hub* en inglés significa: *The effective centre of an activity, region, or network.*⁹⁴ La traducción al español nos indica que el uso de la palabra *hub* es utilizada para hacer referencia a un punto o actividad de importancia del cual otras áreas dependen o necesitan para coexistir. Al aplicarse en conjunto con la palabra tonos o tonadas se refiere a que ésta música presentada es importante y puede ser un punto de referencia.

El apellido del músico es Hubbard, el título del álbum también es un juego de palabras con el nombre del artista, un diminutivo que carga un significado simbólico de importancia, individualidad y propiedad. Me refiero a propiedad en cuanto a que estos tonos o música son de la propiedad intelectual de Freddie Hubbard y a la vez se indica que ellos son importantes o puntos de partida para otras composiciones dado el significado de la palabra *hub*.

Dentro del nivel de aproximación que consta del “amarre interpretativo” me permito inferir que una clara influencia para Reid Miles debió haber sido el cine de la época basado en lo que se ha analizado gráficamente. En este particular caso puedo deducirlo por la semejanza de técnica e indica que gustaba de la estética del cine de la nueva ola francesa. En particular existe gran similitud con el póster del filme *A bout de soufflé* de Jean Luc Godard. El póster original varía bastante a las diferentes versiones extranjeras, sin embargo, la versión americana en específico que se imprimió para la promoción de la película goza de casi todos los mismos elementos dentro de la composición. Véase en la siguiente imagen:

⁹⁴ Definición del diccionario Oxford disponible en <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/hub>



Póster americano para filme “Breathless” (1959)
Director: Jean Luc Godard

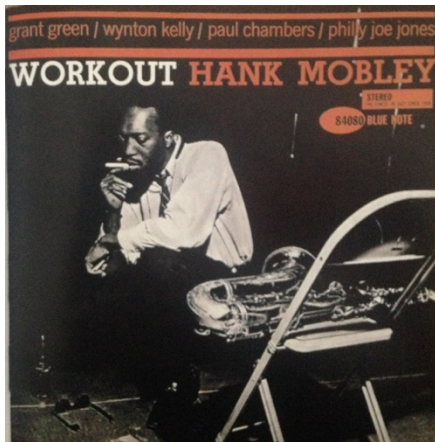
Esa particular versión del póster no se le atribuye a ningún diseñador, sin embargo dada la relación de trabajo que tenía Clement Hurel, el póster original (versión francesa), sí se le atribuye a él. Victor Margolin menciona en la revista gráfica de diseño *PrintMag* dentro de un artículo sobre la historia y evolución de los carteles de cine que la calidad de los carteles de la *Nouvelle Vague* no reflejaba la misma originalidad e innovación que los filmes que promocionaba.⁹⁵

La relación visual que guardan ambos ejemplos es principalmente en la composición y distribución de los elementos. Ambos cuentan con rectángulos de color que dividen el plano en secciones. En el caso del álbum musical de Freddie Hubbard, es más simétrico. Nos remite a la imagen de un piano visto desde arriba. La interpretación que elaboro respecto a esa similitud es más aceptable si la persona que observa ha visto o está familiarizado con un piano. Habrá notado la diferencia en las teclas cuando se trata de la distribución de las notas “sostenidas” y las teclas “blancas”. Tal como lo aparenta en el plano de esta composición para resaltar el rectángulo (la nota) en donde se encuentra la imagen de Freddie. Ambas composiciones utilizan tipografía *sans serif*, que remite a modernidad, en conjunto con la incorporación de fotografía y acentos de color con el propósito de enfatizar o complementar el equilibrio visual. En ambos casos, el póster y el álbum tratan de empatar el sentido visual entre lo que se representa y lo que se observa.

Para concluir el análisis de este ejemplar, el impacto visual de la portada *Hub Tones* también está clasificada como de alto impacto. Según el análisis cuantitativo, el puntaje que obtuvo fue de 4.5 en alto impacto versus 2.5 en impacto bajo.

⁹⁵ Artículo disponible en línea aquí <http://www.printmag.com/posters/film-posters-in-france-1930s-1960s/>
Consultado el 26/03/2016

3.
Reid Miles (1961)
Workout
Blue Note



3. El enumeramiento inicial y descriptiva de los elementos en la composición:

Consiste de un fondo negro, tipografía “egipcia”⁹⁶ o comunmente referida como de eslabón, un color dentro de la gama de rojos, más específicamente anaranjado.

Tipografía *sans serif* para los nombres de los otros integrantes del ensamble. La imagen fotográfica consiste del artista y de su instrumento. Hay objetos tales como

un cigarrillo, silla de salón, lentes oscuros en el piso y una botella. Como parte del “contenido convencional” dentro del método de análisis, el título por definición indica “ejercicio”, *work out* se traduce a distintos significados; los más aceptados serían: ejercicio o entrenamiento. En ese sentido, se refiere al concierto, al ejercicio de tocar e improvisar en esa sesión. Estos elementos puestos en contexto con la época, como lo requiero para el análisis dentro del apartado de “significado intrínseco”, nos evocan sobre todo una atmósfera usual en la representación del Jazz en las portadas realizadas en los años de la posguerra. Es conciso y con poca ambigüedad, similar a los demás bienes de consumo que comenzaban a tener empaques pensados específicamente para promover su venta. La tipografía es moderna y el contraste de color entre el blanco del título y el nombre del artista funcionan como líneas horizontales a modo de marco en un fondo negro. La intención de resaltar esta información es evidente al considerar la necesidad económica de vender y atraer mediante el impacto visual de la portada.

El “amarre interpretativo” ayuda a vincular esta portada visualmente con el trabajo de Arthur Fellig alias WeeGee,⁹⁷ gracias a la fotografía contrastante. El era un fotoperiodista de los años treinta y cuarenta. Su trabajo consistía en documentar las escenas de crimen pero es recordado o mejor dicho considerado un artista en vez de un fotoreportero porque contaba historias con sus fotografías. James Buckland menciona que Fellig fotografiaba la tragedia, la repercusión de una situación adversa, a los corazones rotos.⁹⁸

⁹⁶ Kane, John, *Manual de tipografía, 2ª edición revisada y ampliada*, Gustavo Gili, 2012, p. 38.

Tipografía conocida como Egipcia ya que los remates imitan la base y capitel de una columna egipcia, el remate cuadrado de los extremos se engrosan y llegan a tener el mismo grosor que los mismos trazos de la letra.

⁹⁷ Miles Barth, *WeeGee's World*, Paris, Little Brown & Company, 1997, p.17

⁹⁸ <http://undergroundlair.yolasite.com/resources/my%20report%20yo.pdf>

Tomaba fotografías de las personas siendo personas, retrataba el lado feo y oscuro de las ciudades y sus habitantes. Los humanizaba y presentaba como gente real y común. Personas que trabajaban y sufrían accidentes, los capturaba en su “hábitat natural”. Es así que se puede trazar una similitud visual respecto a varias fotografías que se utilizaron en las portadas ya que la intención es similar. Se usan las imágenes que muestran a los artistas de manera natural y desenvueltos en un entorno habitual, cómodo y que porta un mensaje, tal como el trabajo de WeeGee, también forman parte de una narrativa.

En términos de impacto visual, última etapa del análisis, la portada de Hank Mobley *Workout* se puede considerar de alto impacto de acuerdo a las categorías que integran la fórmula.⁹⁹ Obtuvo un puntaje de 3.5 en el rubro de impacto visual alto comparado con 1 punto de impacto bajo.

Propuesta de diseño



Consultado el 10/05/2016

Artículo cuyas citas refieren al Centro Internacional de la Fotografía en Nueva York, sección dedicada a *Unknown WeeGee*.

⁹⁹ Véase *Imagen visual de las adicciones. Un estudio interpretativo de Ingrid Fugellie*, pág 121.

Álbum: Miles Davis Kind of Blue

Tipografía: Futura

Técnica: Fotografía a duotono/azul y negro



V. Conclusiones

La propuesta de diseño presenta una síntesis del trabajo que fue analizado previamente. Me pareció que el estilo del diseñador Reid Miles era más llamativo y visualmente directo para el espectador que el estilo de Fujita, que a pesar de ser más abstracto y adecuado para la representación del Jazz en mi opinión, es menos propenso a la venta o despertar interés en un posible consumidor. La diferencia radica en la venta. No es incorrecto utilizar las imágenes y fotografías de los participantes del Jazz, sin embargo deja menos espacio para la representación y expresión del diseñador para un tema que es enormemente variado y complejo como la música.

El enumeramiento de los elementos que aparecen en mi propuesta son también propios de la iconografía del Jazz. La imagen de Miles Davis, la trompeta, el color azul que acompaña a la tinta negra, los nombres de los participantes del álbum, el logo de Columbia y la tipografía *sans serif*. La elección de hacer una portada para este álbum radica en que es el más famoso de Miles Davis y en especial mi favorito. Es un trabajo que involucra a tres de los músicos de Jazz más importantes de este género musical; John Coltrane, Bill Evans y Miles Davis. Después de su lanzamiento, este llegó a ser uno de los álbumes más vendidos y

memorables en la historia del Jazz.¹⁰⁰ El músico principal, Miles Davis, fue uno de los trompetistas más famosos que han existido. A diferencia de muchos otros jazzistas, él no fue autodidacta e incluso asistió durante una temporada a Julliard. Durante el transcurso de su vida tuvo varios problemas de adicción y en sí el era el epítome del Cool Jazz. Rompió barreras desde el punto de vista musical pero también social; solía salir con mujeres blancas y su elegante manera de vestir era reconocida, opinaba sin restricciones acerca de las injusticias que padecían los afroamericanos y en varias ocasiones fue brutalmente golpeado por la policía. Hizo música durante la mayor parte de su vida y muchos de sus álbumes han pasado a la historia como hitos del género musical.¹⁰¹ Existe otra portada para este álbum que fue re-lanzado en 1986¹⁰² cuya composición fue gran influencia para la creación de esta muestra de diseño junto con la portada original. La combinación de ambos resultó en el híbrido de mi propuesta. Ambos utilizan la imagen de Davis tocando su instrumento, la orientación de los elementos y el uso del color son dos de los factores que distinguen mayormente a las dos portadas. En términos de impacto, ambas portadas alcanzaron el puntaje necesario para ser categorizadas como de alto impacto. El impacto visual de la propuesta que yo he realizado resultó de alto impacto, pero similar a la portada de *Mingus Ah Um* obtuvo el mismo puntaje en la categoría de bajo que en la de alto. Una valoración adicional contribuyó a determinar que pertenece en la clasificación de alto impacto.

Esta tesis agrupa varios comentarios ajenos que son producto de una investigación acerca de una corriente del diseño discográfico que se centran en aspectos generales y compartidos por un grupo selecto de diseñadores que realizaron la mayor parte de su cuerpo de trabajo durante esos años. En esta investigación se ahonda con mayor detalle sobre dos de estos diseñadores. Ambos compartieron una educación similar que les proporcionó un bagaje cultural semejante. Éste les permitió fungir como diseñadores y creadores de una imagen que formó parte de empresas dedicadas a la producción y distribución de música.

La emergencia del Jazz como género musical y la proliferación de sus diferentes expresiones en Estados Unidos y el mundo durante la década propuesta para el estudio me parece interesante dado el contexto histórico previo. La sociedad en la posguerra y los avances en la publicidad y medios de transporte jugaron un papel esencial y recíproco entre ellos. La sociedad se convertía rápidamente en un ente consumista, no sólo de productos

¹⁰⁰ Brian Morton, *Op.Cit.*, p.98.

¹⁰¹ Véase, AllTIME 100 albums, <http://entertainment.time.com/2006/11/02/the-all-time-100-albums/>

¹⁰² Véase, Miles Davis. Kind of blue, <https://www.discogs.com/es/Miles-Davis-Kind-Of-Blue/release/1250902>

pero de cultura que se reformaba y reconfiguraba después de los eventos traumáticos ocurridos en la segunda guerra mundial. El Jazz es una expresión artística moderna en contacto con las costumbres y preocupaciones diarias que reflejaba en ese entonces esas reinenciones. La distribución de los álbumes de Jazz era diferente a nuestra época, la cual ha sido viciada por la facilidad del internet. El cómodo alcance del cual ahora gozamos ha despojado del hábito de rastrear y compartir de modo más selectivo obras que nos agraden. La producción de los álbumes respecto al proceso musical y gráfico que nos interesa principalmente también ha sido alterado por la llegada del internet. El desarrollo de estos era más complicado dadas las limitaciones técnicas comparadas a las de ahora, lo cual puedo inferir provocaba un mayor proceso de planeación y elaboración. Una atención a los detalles diferente, seguida de un refinamiento del trabajo de diseño y conceptualización de similar modo. De tal modo se parte de una base conceptual en donde se asume un contexto histórico específico para considerar a las obras pertenecientes a el.

Posteriormente a este primer trabajo académico puedo inferir que el trabajo de ambos son productos de diseño ejemplares para la evolución que ha tomado esta disciplina hoy en día. Son pioneros de ciertas ideas y experimentación, ya sea en el uso de herramientas tales como la fotografía y temática orientada a comunicar ideas y simbolismos propios de una cultura, me parece que estos dos diseñadores a pesar de ser sumamente distintos en estilo comparten la característica de haber formulado obras de diseño cuyo trabajo conceptual es exitoso al crear no solo un estilo distinguible de otros, sino de comunicar visualmente un lenguaje que es altamente variado en interpretaciones y traducciones que es la música.

Hay una coherencia en cuanto a las aproximaciones estéticas que se lograron con base a consistencia de estilo y retroalimentación económica muy probablemente. La hipótesis que puede hacerse es que mientras más efectiva y atractiva sea una portada, la venta del álbum será mayor. Para el ámbito de diseño la efectividad se mide respecto a la prevalencia e importancia a través de los años de ese producto de diseño. Una portada memorable y reconocible que supera el paso del tiempo, a mi parecer, es una que ha superado la prueba de ser un buen diseño que comunicó adecuadamente el contenido que acompañaba. Es esencial la aplicación del análisis de la imagen, (principalmente el método propuesto en el estudio interpretativo de Ingrid Fugellie) para realizar esa conjetura, dado

que el paso final “articulación sintáctico-semántico”¹⁰³ contribuye a determinar el impacto visual establecido por el diseño en su totalidad.

Al empezar esta investigación el simple hecho de ser amante de la música Jazz fue un gran motor inicial. Ignorante a los requerimientos técnicos y conocimiento cultural que se requería para crear las envolturas de estos sonidos, el reconocimiento inicial de las formas que componen a las portadas fue un anzuelo suficiente. Sucesivamente al indagar sobre el contexto cultural en el que fueron realizadas las portadas y qué elementos comunicativos, mejor dicho, iconográficos que se encontraban en la composición fue algo nuevo y alentador para continuar un desglose más profundo del significado e importancia de estas creaciones de diseño.

Reid Miles fue considerado uno de los grandes creadores de diseño discográfico ya que el Jazz y la imagen de sus portadas son casi un sinónimo en la mente de muchos conocedores de este género. Neil Fujita es una joya a mi parecer, un poco menos reconocido, sin embargo igual de importante. Su aproximación al diseño, más apegada a referencias visuales del mundo del arte y no tanto a la publicidad y cine son en mi opinión, más acertadas para interpretar a muchas piezas musicales del Jazz. Como él mismo dijo: “el Jazz llama a la abstracción”.

A raíz de la investigación me surge la pregunta sobre qué tan importante o fácil de evidenciar es el contexto de un diseñador para que se plasme en la obra que produce. Es similar a la situación de los artistas, en donde el entorno puede tener una influencia tan evidente que la interpretación acerca de la temática y estética que rigen a su obra sea menos subjetiva que en la de los diseñadores cuyo componente económico es siempre un factor que debían considerar.

Me queda como futura pregunta y quizás prolongación de esta investigación averiguar sobre el contexto de otros diseñadores y bagaje cultural al que estuvieron expuestos para relacionar los aspectos estéticos y elementos iconográficos que muestran en su obra. De esa manera poder sustentar esta hipótesis o desacreditarla.

¹⁰³ Ingrid Fugellie, *Op. Cit.*, p. 25.

Bibliografía:

Adorno, Theodor, traducción de Susan Gillespie, "On Some Relationships between Music and Painting", *The Musical Quarterly*, Vol. 79, No. 1, Oxford University Press, 1995.

Adorno, Theodor, traducción de Thomas Y. Levin, "Opera and the Long-Playing Record.", *October* Vol. 55, Cambridge, MIT Press, 1990.

Arsenault, Raymond, *Freedom Riders: 1961 and the Struggle for Racial Justice*, Nueva York, Oxford University Press, 2006.

Barth, Miles, *WeeGee's World*, Paris, Little Brown & Company, 1997.

Berger, John, *Understanding a Photograph*, Londres, Penguin Classics, 2013.

Boydston, Jeanne y Nick Cullather, *Making a Nation, United States and its people*, Nueva Jersey, Prentice Hall, 2001.

De los Ríos, Patricia, "La política interna", en *EUA, síntesis de su historia III*, Vol. 10 , México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1a.Edición, 1991.

English, Bonnie, *A cultural history of fashion in the 20th and 21st centuries*, Londres, Bloomsbury, 2013.

Ernst Berendt, Joachim, *El Jazz, su origen y desarrollo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962.

Fliedl, Gotfried, *Gustav Klimt: The world in female form*, traducción al inglés por Hugh Beyer, Cologne, Taschen, 1998.

Fugellie Gezan, Ingrid, *Imagen visual de las adicciones, Un estudio interpretativo*, México D.F., Editorial Fontamara, 2011.

García Canclini, Néstor, *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D.F, Editorial Grijalbo, 1990.

García Mahiques, Rafael, *Iconografía e Iconología*, Volumen II, Madrid, Ediciones Encuentro, 2009.

Gitler, Ira, *Swing to Bop: An oral history of the transition in Jazz in the 1940s*, Oxford, Oxford University Press, 1987.

Goia, Ted, *The History of Jazz*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

Inge, M. Tomas, *Perspectives on American culture, Essays on Humor, Literature and the popular arts*, West Cornwall, Locust Hill Press, 1994.

Kohler, Eric, *In the groove*, Vancouver, Chronicle Books, 1999.

Kandinsky, Wassily, traducción de Michael T.H Sadler, *Concerning the Spiritual in Art*, Auckland, The Floating Press, 2008.

- Kane, John, *Manual de tipografía, 2ª edición revisada y ampliada*, Gustavo Gili, 2012.
- Lopez Medel, Ismael, Gutiérrez de Cabiedes, Luis y Alonso Mosquera, Henar, "Reid Miles: Creador de un estilo para Blue Note" en *Actas de Diseño No.5*, participación de la Facultad de Humanidades y CC de la Comunicación de Universidad San Pablo CEU Madrid, 2008.
- Marsh, Graham y Glyn Callingham, *Album Cover art; The Ultimate Collection Blue Note*, San Francisco, Chronicle Books, 2002.
- Marsh, Graham y Glyn Callingham, *Coast to Coast Album Covers, Classic record art from New York to LA*, Londres, Collins & Brown, 2011.
- Marsh, Graham, Glyn Callingham y Felix Cromey, *Blue Note. The Album Cover Art*, San Francisco, Chronicle Books, 1991.
- Maurice, Beebe, "Introduction: What Modernism Was. From Modernism to Post-Modernism", *Journal of Modern Literature* 3.5, Indiana, Indiana University Press, 1974.
- Morison, Samuel Eliot, Henry Steel Comager, William E. Leuchtenburg, *Breve Historia de los Estados Unidos*, México D.F, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Morton, Brian, *Miles Davis*, Londres, HopeRod ebook edition, 2012.
- Navarrete, Sylvia, *Miguel Covarrubias Retorno a los orígenes*, México D.F, INAH, UDLA, 2004.
- Osborne, Richard, *Vinyl: A History of the analogue record*, Surrey, Ashgate Publishing, 2012.
- Panofsky, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 2011.
- Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 2012.
- Paulo, Joaquim, Wiedeman, Julius, *Jazz Covers Volume I*, China, Taschen, 2012.
- Pericles, Peter, *Barthes y el imperio de los signos*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2007.
- Piaget, Jean, *Psicología de la inteligencia*, Buenos Aires, Psique, 1973.
- Rand, Christopher, *Los Angeles: The Ultimate City*, Nueva York, Oxford University Press, 1967.
- Reagan, Kevin, introducción de Steven Heller, *Alex Steinweiss. The inventor of the modern album cover*, Cologne, Taschen, 2011.
- Sansom, Matthew, "Imaging Music. Abstract Expresionism and Free improvisation", *Leonardo Music Journal, Not Necessarily "English Music": Britain's Second Golden Age*, MIT Press, Vol. 11, 2001.
- Thorgerson, Storm, Powell, Aubrey, *1000 Best Album Covers; The Stories behind the Sleeves*, Londres, DK Publishing, 1999.

Tschmuck, Peter, *Creativity and Innovation in the Music industry*, Dordrecht, Springer, 2006.

Otras fuentes:

Birka Jazz

Birka Jazz, S.A, *Jazz Records*, <http://www.birkajazz.com/>, 1998-2014.

Society on the move

http://www.pburgsd.net/cms/lib04/NJ01001118/Centricity/Domain/179/26.2_ppt.pdf

Pop Culture

<http://www.lancaster.k12.oh.us/userfiles/353/Classes/617/1950%E2%80%99s%20Pop%20Culture.pdf>

A history of graphic design

<http://www.guity-novin.blogspot.mx/2013/11/record-album-covers.html>

The Jazzy Blue notes of Reid Miles

<http://retinart.net/artist-profiles/jazzy-blue-notes-reid-miles/>

I. Introducción 2

Iconografía 5

Características de un análisis iconográfico 5

II. Método 7

Métodos contemporáneos en el análisis de la imagen 7

La relación imagen música en la producción del diseño discográfico. 10

III. Historia 13

Contexto histórico y cultural 13

Sociedad de consumo 16

El diseño discográfico a partir de Alex Steinweiss 20

El Bop en las portadas 23

Las disqueras 26

Columbia 26

Blue Note 30

Reid Miles 32

Neil Fujita 41

IV. Análisis 46

Iconografía discográfica del jazz 46

Análisis formal de portadas de Jazz producidas por Neil Fujita y Reid Miles 53

Propuesta de diseño 64

V. Conclusiones 65

VI. Bibliografía 69

Índice 69