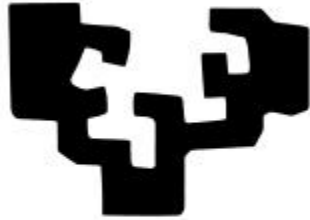


eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

**RELACIONES ENTRE ARTE Y ROCK. APECTOS RELEVANTES DE LA
CULTURA ROCK CON INCIDENCIA EN LO VISUAL.** De la Psicodelia al
Punk en el contexto anglosajón, 1965-1979

TESIS DOCTORAL

Directores:

Genoveva Linaza Vivanco

Santiago Javier Ortega Mediavilla

Doctorando

Javier Fernández Páiz

Relaciones entre arte y rock. Aspectos relevantes de la cultura rock con incidencia en lo visual.

De la Psicodelia al Punk en el contexto anglosajón, 1965 - 1979

INDICE

1- INTRODUCCIÓN

1-1 Motivaciones y experiencia personal previa	Pág. 5
1-2 Objetivos	Pág. 6
1-3 Contenidos	Pág. 8

2- CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS, TENDENCIAS Y BANDAS FUNDAMENTALES

2-1 ORÍGENES DEL ROCK

2-1-1 Características fundamentales del rock primitivo	Pág. 11
2-1-2 La imagen del rock primitivo	Pág. 15
2-1-2-1 El primer <i>look</i> del Rock	
2-1-2-2 El caudal de imágenes del primer Rock y el color	
2-1-3 Primeros iconos del Rock	Pág. 17

2-2 BRITISH INVASION

Pág. 22

2-3 MODS

2-3-1 Características principales	Pág. 26
2-3-2 El carácter visual de la cultura mod	Pág. 29

2-4 PSICODELIA Y HIPPISMO

2-4-1 Características principales	Pág. 32
2-4-2 El carácter visual de la Psicodelia y el Arte Psicodélico	Pág. 42

2-5 GLAM

2-5-1 Características principales	Pág. 55
2-5-2 El carácter visual del Glam	Pág. 59

2-6 ROCK PROGRESIVO

2-6-1 Características principales	Pág. 65
2-6-2 El carácter visual del Rock Progresivo	Pág. 66

2-7 PUNK

2-7-1 Características principales	Pág. 71
2-7-2 El carácter visual del Punk	Pág. 84

2-8 BANDAS PRINCIPALES

Pág. 95

2-8-1 Fichero de bandas	Pág. 96
2-8-2 Bandas destacadas	Pág. 124
2-8-2-1 Alice Cooper	Pág. 124
2-8-2-2 David Bowie	Pág. 130
2-8-2-3 Frank Zappa	Pág. 135

2-8-2-4 Led Zeppelin	Pág. 138
2-8-2-5 Lou Reed	Pág. 142
2-8-2-6 Pink Floyd	Pág. 145
2-8-2-7 Rolling Stones	Pág. 152
2-8-2-8 Roxy music	Pág. 156
2-8-2-9 Sex Pistols	Pág. 159
2-8-2-10 The Beatles	Pág. 170
2-8-2-11 The Doors	Pág. 176
2-8-2-12 The Velvet Underground	Pág. 183
2-8-2-13 The Who	Pág. 187

3- EL ROCK COMO FENÓMENO CULTURAL

3-1 CONTRACULTURA Y OFICIALIDAD

3-1-1 El ciclo imparable: Revolución y Asimilación	Pág. 199
3-1-2 La actitud publicitaria	Pág. 203
3-1-3 La popularidad masiva del rock	Pág. 204
3-1-4 La subversión como negocio	Pág. 206
3-1-5 La vuelta a las raíces y el carácter autorreflexivo	Pág. 210

3-2 EXTENSIONES RELEVANTES DE LA CULTURA ROCK

3-2-1 Festivales	Pág. 218
3-2-2 Prensa Rock	Pág. 222
3-2-3 La guitarra como icono	Pág. 225
3-2-4 La imaginería espacial	Pág. 226
3-2-5 La imaginería nazi en el rock	Pág. 228
3-2-6 El factor espiritual	Pág. 230
3-2-7 La influencia situacionista	Pág. 235
3-2-8 Cine y Rock	Pág. 239
3-2-9 Centros Neurálgicos	Pág. 250
3-2-9-1 Ciudades	Pág. 250
3-2-9-2 Clubes	Pág. 257

3-3 LA INFLUENCIA DE LAS ESCUELAS DE ARTE EN EL ROCK

3-3-1 Características principales	Pág. 264
3-3-2 La tradición romántica	Pág. 269

3-4 LA CONCIENCIACIÓN ARTÍSTICA DEL ROCK

3-2-1 Dejar huella y ser diferente	Pág. 272
3-2-2 Las pretensiones renovadoras del rock	Pág. 273
3-2-3 Óperas Rock	Pág. 276

3-5 ARTE PERIFÉRICO

3-5-1 El arte visionario de los 60	Pág. 279
3-5-2 El modelo primitivo, la colectividad y el término "informe"	Pág. 280
3-5-3 La discusión del colorismo en los años 60	Pág. 281

3-6 ARTE POP

3-6-1 Generalidades	Pág. 284
3-6-2 La americanización de la cultura y el pop vital	Pág. 288
3-6-3 Orígenes del arte pop	Pág. 289

3-7 ROCK EN EL CONTEXTO POSTMODERNO

Pág. 297

4- LA PRODUCCIÓN VISUAL DEL ROCK: PORTADAS, PÓSTERS Y *LIGHT SHOWS*

4-1 ALBUM COVERS – PORTADAS DE DISCOS

4-1-1 Breve historia del disco de vinilo	Pág. 301
4-1-2 Album Covers: Piezas de Arte	Pág. 304
4-1-3 Diseño de portadas	Pág. 306
4-1-4 Evolución en los usos del cover art	Pág. 307

4-2 PÓSTERS

4-2-1 Generalidades	Pág. 310
4-2-2 Origen múltiple del póster	Pág. 311
4-2-3 El póster "lento" psicodélico	Pág. 313

4-3 LIGHT SHOWS – ESPECTÁCULOS DE LUCES

4-3-1 El light show psicodélico	Pág. 319
4-3-2 Principales artistas del Light Show	Pág. 323

4-4 ARTISTAS VINCULADOS AL ROCK

4-4-1 Fichero de artistas	Pág. 329
4-4-2 Artistas destacados	Pág. 368
4-4-2-1 Andy Warhol	Pág. 367
4-4-2-2 Hipnosis	Pág. 375
4-4-2-3 Jamie Reid	Pág. 378
4-4-2-4 Mati Klarwein	Pág. 380
4-4-2-5 Mick Rock	Pág. 382
4-4-2-6 Neon Park XIII	Pág. 384
4-4-2-7 Pacific Eye & Ear	Pág. 386
4-4-2-8 Peter Blake	Pág. 388
4-4-2-9 Roger Dean	Pág. 390
4-4-2-10 The Big Five	Pág. 392

5- ANALISIS

5-1 The Velvet Underground and Nico	Pág. 403
5-2 Sticky Fingers	Pág. 406
5-3 Wish you were here	Pág. 410
5-4 Go2	Pág. 413
5-5 God save the Queen	Pág. 417
5-6 Abraxas	Pág. 420
5-7 Transformer	Pág. 423
5-8 Weasels ripped my flesh	Pág. 426
5-9 Billion dollar babies	Pág. 429
5-10 Sargent Pepper's lonely hearts club band	Pág. 432
5-11 The Beatles (White album)	Pág. 435
5-12 Tales from topographic oceans	Pág. 439
5-13 Aoxomoxoa	Pág. 442

6- CONCLUSIONES	Pág. 447
------------------------	----------

7- BIBLIOGRAFÍA	Pág. 457
------------------------	----------

1- INTRODUCCIÓN

1-1 MOTIVACIONES Y EXPERIENCIA PERSONAL PREVIA

Esta tesis nace como consecuencia de mi relación con el rock a lo largo de toda mi vida. Gracias a que mi padre vivió sus primeros veinte años en Bélgica, recibió de primera mano la influencia de un rock libre de la censura del régimen franquista español. Durante aquella época, los años sesenta y setenta del siglo XX, el rock se había desarrollado hasta el punto de convertirse en el movimiento cultural juvenil más importante del momento.

A mediados de los años noventa, recibí de sus manos cintas y discos de bandas que él escuchaba: Queen, Status Quo, Deep Purple, Alan Parsons Project... Ya en aquellos días las conversaciones entre ambos derivaban a derroteros en torno a lo visual: Alan Parsons Project nunca aparecían fotografiados en sus portadas, Sweet vestían como mujeres y Pink Floyd se atrevieron a colocar una vaca en la portada de un disco. El formato de los viejos vinilos se antojaba fascinante: Superficies brillantes, repletas de enigmas que en muchas ocasiones no terminábamos de resolver.

Transcurridos varios años, me introduje en la lectura de prensa musical especializada, en la que de nuevo quedaba patente que aquello era mucho más que música. Fotografías espectaculares, escenografía y cartelería cuidadas, y de nuevo las portadas de los discos. Por si solas generaban debates entre mis amigos y yo acerca de cual era más vistosa o vanguardista, o qué artista resultaba ser más virtuoso con los pinceles o la cámara.

Con diecinueve años, y al tiempo que comenzaba la licenciatura en Bellas Artes, decidí estudiar música. Me decanté por el bajo eléctrico, con el que continúo actualmente. No tardé en sentirme atraído por la interrelación entre música y artes visuales. Bodegones que en lugar de frutas tenían baterías y guitarras, trabajos teóricos en los que artistas vinculados al rock eran motivo de investigación, concluyendo con el proyecto de ilustración en el último año de la licenciatura, en el que elaboré una serie de dibujos inspirados en el disco *The Dark Side of the Moon* de Pink Floyd.

A la hora de comenzar los cursos de Doctorado, barajé diferentes opciones pero ninguna me permitía unificar las dos vías (visual y musical) en las que baso mi praxis artística. Fue en un concierto de la banda *This will destroy you*, observando los visuales que la banda utiliza para enfatizar el carácter envolvente de su música, que encontré el estímulo que desembocó en este proyecto.

Primeramente planteé un marco de investigación centrado en las analogías entre rock experimental y las artes visuales. A medida que se fue desarrollando, las líneas que éste siguió se fueron concretando. Para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados presenté el trabajo *La imaginería visual vinculada al rock progresivo en la España del Tardofranquismo: Cover art de 1965 a 1975 Barcelona - Madrid - Sevilla*; centrado en el estudio y análisis de un corpus iconográfico dentro del marco espaciotemporal que el título resume.

Entre las conclusiones extraídas de este proyecto, la más notable fue la constatación de unas marcadas señas de identidad oníricas [según el diccionario de la Real Academia de la Lengua, “onírico” significaría *Perteneciente o relativo a los sueños*] en el

arte gráfico examinado. Además, observamos una evolución visual constante entre las etapas estudiadas: la utilización de configuraciones formales y cromáticas muy diferentes atendiendo al periodo o sub-género rock. Del mismo modo, la diversidad también se da en cuestiones técnicas (empleo de fotografía, ilustración, collage, etc.). Pese a ello, comprobamos un reiterado poso onírico. A partir de esta conclusión, empecé la investigación que dio forma a esta tesis.

Desde que el rock emergiera a mediados de los años cincuenta del siglo XX, las connotaciones de rebeldía que el estilo ha llevado por bandera, lo han ido vinculando a unas prácticas en las que lo visual cobraba una importancia determinante. Apoyado en unas señas de identidad visual que facilitarían la transmisión de sus mensajes. Ya fueran meras cuestiones de mercadotecnia sexual dirigidas a público adolescente, pasando por el escapismo fantástico de la Psicodelia, hasta el feísmo propio del punk; el rock ha encontrado un aliado, y muchas veces un fin, en la gestación de un caldo de cultivo visual amplísimo.

Las sucesivas generaciones rock han visto en la puesta en largo de nuevos parámetros visuales un punto de partida y un fin con los que responder a unas pretensiones de reafirmación identitaria y/o unas ansias de creación artística. Algo que llega hasta nuestros días.

Entre 1965 y 1980, este fenómeno cíclico causó constantes cambios y sucesivas mutaciones que hicieron del rock una materia con la que experimentar: de la mercadotecnia más banal al vanguardismo que vio al rock cómo una forma plena de hacer arte.

Iconografías concretas, mensajes revolucionarios, lírica evasiva, puestas en escena heredadas de la tradición dramática, tonos escapistas y descontextualizados, asociaciones entre artistas renombrados del movimiento Pop o del cómic *underground*, recuperación de obras de la tradición histórica del arte y un sinnúmero de variables que aquí resumimos y analizamos.

1-2 OBJETIVOS

Partiendo de las connotaciones oníricas de herencia surrealista constatadas en el trabajo *La imagería visual vinculada al rock progresivo en la España del Tardofranquismo: Cover art de 1965 a 1975 Barcelona - Madrid - Sevilla*, perseguimos constatar la presencia de identidades visuales heredadas de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX y movimientos artísticos contemporáneos al desarrollo del Rock en la producción visual rock entre los años 1965 y 1980.

Atendiendo al rock cómo un movimiento cultural particular, nos detendremos en el contexto anglosajón (Estados Unidos y Gran Bretaña), dado que fue en éste donde se produjeron las mayores cotas de calidad y avances en dicha materia. Por otro lado acotaremos la línea temporal al periodo comprendido entre 1965 y 1980. Desde el asentamiento de la Psicodelia a la finalización de la primera hornada Punk.

Examinaremos las causas que provocó que el rock se apoyase en los diversos marcos artísticos y visuales con los que éste encontró una apoyatura decisiva en su evolución y la de su imagería particular.

Indagaremos en las conexiones establecidas entre rock y la Contracultura de los años 60 y 70. De qué manera ésta nutre ideológicamente el poso de concienciación artística del Rock y potencia (o no) los fenómenos de descontextualización observados.

Esta investigación está encaminada a comprender y entender las relaciones entre rock y movimientos artísticos coetáneos: Prestaremos especial atención a los principales protagonistas en estas analogías (bandas musicales y artistas visuales), y las creaciones más importantes dadas a raíz de éstas. Pretendemos enfatizar especialmente aquellas de naturaleza visual: trabajos de *cover art* (portada discográfica), cartelería y pósters, sin descuidar otras creaciones que contengan intencionalidades de clara raigambre artística como los espectáculos de luces o *light shows*. Así mismo, profundizaremos en las autorías más relevantes de las creaciones más destacadas.

Este interés puede concretarse en objetivos analíticos más específicos en donde estableceremos y analizaremos las diferentes conexiones dadas entre Rock y prácticas artísticas, durante el periodo señalado. De este modo se irán conociendo las causas y consecuencias de estas relaciones.

Por un lado, analizaremos el origen de lo que llamaremos la *toma de consciencia del rock cómo forma de hacer arte*. Qué llevó al rock de los años 60 y 70 a apoyarse en determinadas señas de identidad visuales y aplicar éstas en portadas discográficas, pósters o puestas en escena en directo.

Por otro, nos detendremos en las citadas creaciones, remarcando las diferencias conceptuales y formales de las mismas, subrayando los diferentes enfoques artísticos y visuales del rock del periodo acotado. Asimismo, también estableceremos las conexiones y lugares comunes presentes en estos enfoques, y analizaremos las causas que motivaron los giros y cambios experimentados a lo largo de estos años.

Estudiaremos el nivel plástico de las creaciones de algunos de los autores más relevantes que colaboraron con autores rock: fotógrafos, ilustradores, diseñadores y pintores. Con ello podremos añadir mayor énfasis en las diferencias y/o semejanzas patentes en la identidad visual del rock.

Por último, nos gustaría dejar constancia del valor de unas creaciones que a nuestro juicio pueden ser de gran interés en el ámbito académico de la investigación y educación artística. Consideramos relevante que algunos de los artistas de más renombre del siglo XX hayan ilustrado varios de los trabajos discográficos más importantes de este periodo, o bien, que algunos de los principales actores dentro del contexto rock tuvieran formación artística, aspecto en el que también incidiremos.

Por ello, nos detendremos en unas creaciones y unos creadores a los que consideramos importantes a tener en cuenta en el panorama general de la educación artística, tanto a nivel práctico cómo histórico.

1-3 CONTENIDOS

Este proyecto seguirá unas pautas de compilación bibliográfica ateniéndose al marco espacio-temporal designado, así como a los dos bloques temáticos principales en los que se estructura: Rock, insistiendo en su carácter de movimiento cultural (sin detenerse en aspectos musicales, salvo casos excepcionales) y Arte. Dentro de éste prestaremos especial atención a aquellos estilos y movimientos que observamos más próximos a las marcas visuales del rock, o bien, que coincidieron en desarrollo dentro del contexto espacio-temporal acotado.

La obtención de datos seguirá un proceso en el que cada fuente bibliográfica será examinada individualmente. La investigación se apoyará sustancialmente en fuentes secundarias, escritos y análisis realizados a posteriori sobre las etapas de nuestro objeto de estudio.

Cada lectura se acompañará de una recopilación escrita de las frases, párrafos o capítulos más relevantes. Con ello, generaremos una base de datos a la que se añadirán otras referencias obtenidas de fuentes de información procedentes de prensa, Internet o documentales especializados.

Una vez finalizada la recopilación bibliográfica, procesaremos y contrastaremos la información en varios bloques temáticos que constituyen el eje fundamental del presente trabajo.

Tras ello, encararemos la redacción final, al tiempo que destacaremos a modo de citas, selecciones de textos procedentes de las fuentes bibliográficas.

Dado que muchos de los textos se encuentran en inglés, procederemos a su traducción lo más fielmente posible para la mayor comprensión de la información aquí compilada. No obstante, preservaremos los originales en un tamaño de fuente menor.

Este trabajo de investigación esta dividido en tres partes principales:

- En la primera parte de esta tesis (Capítulo 2) se desgranar las principales etapas, sub-géneros y bandas dentro de los tres lustros (aproximados) en los que hemos acotado nuestro estudio.
- En la segunda parte (Capítulo 3) estudiaremos el rock como fenómeno cultural. De qué manera toma consciencia de sus posibilidades creativas, desarrolla determinadas imaginerías y evoluciona siguiendo unos parámetros contraculturales propios de la época.
- En la tercera parte (capítulo 4 y 5) detenemos nuestra mirada en las principales creaciones y creadores visuales afines al rock. En el capítulo 5 analizaremos varios de los trabajos (portadas discográficas) más representativos.
- Finalmente los capítulos 6 y 7 corresponden a las conclusiones y la bibliografía.

2-CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS, TENDENCIAS Y BANDAS FUNDAMENTALES

2-1 ORÍGENES DEL ROCK

2-1-1 CARACTERÍSTICAS FUNDAMENTALES DEL ROCK PRIMITIVO

Las traducciones de las palabras inglesas *Rock* y *Roll* son, literalmente, *Sacudir* y *Rodar*. Unos términos que aluden metafóricamente al sexo, tal y cómo hemos podido comprobar en la gran mayoría de definiciones estudiadas.

Asier García (autor de *Economía y rock: la influencia de las relaciones internacionales y la economía mundial en el rock*, y miembro del Departamento de Evaluación de la Gestión e Innovación Empresarial en la Universidad del País Vasco) propone remontarnos en la historia:

"se halla en el ámbito náutico, pues se refiere a los movimientos hacia delante y hacia atrás (rock) y hacia los laterales (roll) de un barco. La expresión, que puede encontrarse en la literatura inglesa del siglo XVII, fue tomada por la comunidad negra estadounidense a mediados del siglo XIX, pero otorgándole un significado religioso. (1)

Dos aspectos: sexual y trascendental. En el rock el aspecto visual ha estado teñido de un evidente cariz erótico a la par que evasivo y/o renovador para con lo presente.

Las renovaciones y sucesivas modas se han engendrado sobre las cenizas de sus antecesores, y el rock, entendiéndolo como movimiento cultural, ha hecho de este axioma su dinámica creativa fundamental. Nos detendremos en ello a lo largo de nuestros posteriores análisis y comentarios.

Atendiendo a estas dos variables, encontramos en la ambigüedad la unificación de ambas. Lo ambiguo se encuentra en la propia denominación del término *Rock*, que fue con el que se resumió a comienzos de los sesenta, la acepción *Rock and Roll* (que pasó a ser denominación de la primera encarnación del género). *Rock*, como hemos citado, significa *Sacudir*, lo cual puede referirse a *Bailar* pero también desprende una velada connotación sexual.



Bill Haley



Rock around the clock (1955)

El allanamiento del fenómeno rock hacia el éxito masivo dependió en gran medida de la asimilación por parte de unos intérpretes y público blancos, de unas músicas e identidades que llevaban un tiempo acompañando a la tradición musical afroamericana.

El rock, alcanzó su aceptación, y casi su definición *per se*, gracias a su conversión cómo producto con el que una nueva generación de jóvenes blancos encontraron su estandarte diferenciador para con sus antecedentes.

Debemos añadir que el triunfo de la televisión a mediados de los cincuenta acompañó al Rock y posibilitó su difusión, al tiempo que nos permite comprobar como el nuevo movimiento juvenil encontraba una decisiva apoyatura visual desde su origen.

"los años 50 alumbraron una nueva música que conllevaba una nueva cultura desde el momento en que sus consumidores eran jóvenes con poder adquisitivo en un contexto de crecimiento económico." (2)

Harry Shapiro (periodista británico y conferenciante, autor de *Historia del rock y las drogas*), habla de la provocación como fin último del rock. Teniendo en cuenta sus reflexiones, vemos como la instauración de una dinámica a favor del escándalo, acompaña al Rock y a su renovación constante sin perder por ello su identidad rebelde.

"Desde el surgimiento del rock'n'roll, el fin último ha sido provocar una reacción, cualquier reacción. Jerry Lee se puso de pie sobre su piano, Elvis meneaba la pelvis, The Who destrozaban los instrumentos, Reed y David Johansen se inyectaban en el escenario, los Stones meaban contra la pared, los Pistols vomitaban en los aeropuertos" (3)

La primitiva sencillez del rock dio paso a un abanico de posibilidades con las que ramificarse. Al igual que en algunos movimientos artísticos como Surrealismo o Arte Pop, la noción de "estilo" tuvo menos peso que la de "actitud". Y así, a finales de los años sesenta, la disparidad estilística que cosecharon los diferentes actores rock dio lugar a un crisol creativo floreciente con la única regla del "sé-tú-mismo".

Charlie Gillet (presentador de radio y escritor británico, autor de *Historia del rock –El sonido de la ciudad*) insiste también en un rasgo principal del Rock en tanto que esté *"fue el primer género musical propiamente urbano. Sin duda, la primera forma de cultura popular que celebró sin reservas los rasgos característicos de la cultura urbana: una reproducción en forma de melodía y ritmo de los estridentes y repetitivos sonidos de vida de la ciudad que reflejaba una auténtica revolución social"* (4)

Una revolución social inherente en un sentir cultural que también engendró movimientos artísticos como el Arte Pop, que tuvo un desarrollo paralelo al rock: Ambos compartieron inclinaciones por lo urbano, lo cotidiano; un dialogo e inspiración en aspectos que hasta la fecha habían sido tratados marginalmente por la tradición artística (salvo en ocasiones como el dadaísmo, que como estudiaremos establece muchas conexiones con sub-géneros rock como el Punk)

Gillet afirma que no puede separarse la aparición del Rock de la estabilización de *la cultura adolescente o juvenil* tras la II Guerra Mundial. Un colectivo deseoso de recibir un apoyo que lo autoafirmase.

Algo corroborado por Lluís Fernández (periodista y crítico literario, autor de *Guateques, tocatas y discos: una historia de la música pop de 1954 a 1970*), para quién la originalidad no estriba en lo musical. Ya hemos insistido que a nivel musical el rock no hizo sino proseguir la tradición de ritmos afroamericanos. Fue su aceptación por una juventud blanca acomodada la que garantizo su asentamiento, éxito y difusión. Fernández se para en este hecho, advirtiendo que el agravio para la generación de padres y educadores fue doble: por un lado estaba la sexualidad desafortada que el movimiento predicaba, y por otro su vinculación una minoría racial a la que se le suponía carente de los valores tradicionales blancos.

El rock se convirtió en un movimiento cultural conectado a la juventud. Mucho más allá de lo que se le presupone a un género musical concreto, un fenómeno que se valió de una concatenación de factores que le permitieron alcanzar dicho estatus:

- Su naturaleza como estandarte de una juventud rebelde acomodada económicamente.
- Su conversión en objeto de difusión mercantil para una industria que vio sus amplias posibilidades económicas.
- Su aparición en un contexto de pleno desarrollo socio-económico y cultural

Sabino Méndez (guitarrista de Loquillo y los Trogloditas, así como escritor, autor de *Limusinas y estrellas – Medio siglo de rock: 1954 – 2004*) insiste en que la aparición del rock se dio en un contexto donde lo *dionisiaco*, (acepción que remite a lo instintivo y pasional, según Nietzsche) empezaba a ser aceptado y difundido por los medios de comunicación:

“cine y radio se las pintaban solos para transmitir dos de las principales aficiones dionisiacas del ser humano: música y sexo. Ambas coincidieron en dos figuras inexplicables racionalmente y plenas de intención en la década de los cincuenta: Marilyn Monroe y Elvis” (5)



Marilyn Monroe



Elvis Presley

Un reconocimiento a partir de unos códigos de comportamiento que remiten siempre a lo visible. Bailes y poses que acompañaban una música muy primitiva en esencia, que caló hondo, entre otras causas, por este calado óptico. Estos aspectos posibilitaron la creación de una primitiva visualidad rock que optaba por disponer imágenes representativas de dichos aspectos. Desinhibición, sexualidad incipiente y desenfreno, algo que una portada tan icónica como la del primer disco de Elvis Presley exhibe (ver en pág. 20). Igualmente son una muestra de un aspecto teatral que también acompañará al rock. Para Jordi Bianciotto (periodista y colaborador de las revistas *Rockdelux* y *Enderrock*, autor de *La revolución sexual del rock*) el componente sexual del rock fue el principal causante de la rebeldía presupuesta a éste. Algo fundamental, ya que como leemos, se enlaza con su desarrollo estético:

“El mundo del sexo es el caldo de cultivo más propicio para unos artesanos del rock que persiguen la transgresión social como obsesión. Por ello, el rock, definido como mucho más que un movimiento musical - es, en realidad, un fenómeno social que se vale de la perversión del marco académico musical vigente - hace suya la causa de la liberación sexual como elemento intrínseco de su naturaleza. La perversión de los principios musicales de la que parte este género alcanza, en definitiva, a todo su marco ideológico, a sus textos, a su estética. Y el sexo es un terreno fácil.” (6)

El rock fue objeto comercial desde sus comienzos: Sam Phillips, productor de Sun Records es conocido por haber comentado *"Encontradme a un muchacho blanco que canté como un negro y habré dado con una mina de oro"*. (Ese muchacho acabó siendo Elvis Presley).

Esta afirmación deja entrever el mecanismo en el que se apoyaría el rock: el encuentro entre contextos o conceptos con el fin de mediante lo existente, hallar algo nuevo susceptible de granjearse el éxito comercial.

El mercado del rock and roll se reveló como un producto dirigido al público adolescente. Managers como Larry Parnes se encargaban de reclutar a jóvenes atractivos a los que vestía y manejaba. Estos hechos propiciaron pensar, por parte de sus detractores, que la moda pop y el rock and roll durarían un tiempo breve y desaparecerían.

Sabino Méndez opina que *“el rock cuajó en el mundo de la música como proyección de las tensiones de formas de vida que la generación beat vio y no consiguió expresar de una manera someramente inteligible en otras artes desde la Segunda Guerra Mundial” (7)*

Méndez no resta importancia a las causas de origen económico. Una guerra entre las dos principales empresas de recaudación de derechos musicales. Esta disyuntiva entre mecanismo expresivo - artístico y jugada comercial ha sido la constante en la que ha basculado el rock desde su origen. Un punto en el que queremos insistir, ya que como veremos a lo largo de nuestro estudio, se repite a lo largo del mismo. La aparente modernidad y rotura de valores establecidos que movimientos como la psicodelia o el punk engendraron, se vieron quebrantados desde sus momentos iniciales por unos intereses económicos, tal y cómo paso como en el arte y las vanguardias artísticas modernas.

2-1-2 ASPECTOS ESTÉTICOS DEL ROCK PRIMITIVO

2-1-2-1 El primer look del rock

La imagen que se graba en la retina del imaginario popular como *Rock*, en su acepción original, nos lleva a la estética del cuero negro y las motocicletas.

Procedente de los años cincuenta, su notoriedad comenzó con las películas, hoy icónicas, "Rebelde sin Causa" (Nicholas Ray, 1955) y "Salvaje" (László Benedek, 1953). Harry Shapiro nombra a Elvis Presley, Marlon Brando y James Dean como arquetipos de un nuevo *antihéroe*:

"cuero negro de los pies a la cabeza. Aquella imagen de motero fuera de la ley, de bárbaro moderno y grasiento, sería asociada para siempre al rock e imitada hasta la saciedad" (8)



Marlon Brando en "Salvaje"



Ton-up boys / Rockers

Reputación conseguida a través de una lírica correspondida por una imagen que redonda en un tipo de ensamblaje conceptual. La imagen motera generó el culto *ton-up boy* (o más sencillamente *rocker*) en Gran Bretaña al término de los años cincuenta. Jon Savage recuerda que los miembros de este colectivo fueron *"los primeros en exaltar no solo una nueva forma de movilidad sino el impulso por una velocidad pura y destructiva, introducida en la cultura juvenil desde la muerte de James Dean. (...) la vestimenta era espectacular hasta un punto fetichista: tal como evidenciaba el guión de la película de 1964, The Leather Boys, la ropa era también la máscara de una ambigüedad sexual"* (9)

Este último punto de enmascaramiento de una ambigüedad sexual ha sido, como estudiaremos, una de las "grandes jugadas" del rock. Acostumbrado a bascular entre las concepciones que su público haría de sus imágenes, y por tanto, de sí mismo. El *look teddy boy*, que adoptaron agrupaciones como los Beatles en su primera encarnación, fue una evolución de la estética *ton-up*.

2-1-2-2 El caudal de imágenes del primer rock and roll y el color

Debemos enfatizar que la *revolución juvenil* iniciada por el rock en los cincuenta, tuvo un profundo impacto logrado a través de lo visual:

"el caudal de imágenes procedentes de películas, tebeos, cromos, postales de artistas, carteles y, especialmente las portadas de los discos, impresas en la gama de colores más deslumbrante que pudiera imaginarse entonces.

Una nueva estética para nuevos cantantes, tan jóvenes como los consumidores, que vieron en ellos y en sus trepidantes melodías renovados modelos con quienes identificarse" (10)

Según Lluís Fernández, una de las principales diferencias respecto a anteriores generaciones juveniles fue la puesta en largo del color en la fotografía y sus aplicaciones. Las cualidades de joven, rebelde y moderno se aprovecharon de este hecho. Estas nuevas estéticas coloristas se extendieron a más ámbitos creativos. Los cincuenta, una época en la que el culto al automóvil conoció uno de sus cenit, vieron aparecer el *Jukebox* o *Gramola*, creadas a partir de la alta demanda para escuchar rock e inspiradas en los diseños automovilísticos de la época.



Jukebox / Gramola

2-1-3 PRIMEROS ICONOS DEL ROCK

El nacimiento del *antihéroe* y su importancia en la escena rock produjo el culto a la figura del músico y engendró un flujo de imágenes difusoras. En este apartado hemos intentado ceñirnos a aquellas figuras con un papel crucial en el establecimiento del rock como movimiento cultural y cuya influencia se dejó sentir en generaciones posteriores.

Bill Haley

Autor del primer himno reconocido del Rock blanco, "Rock around the clock", su fama se debió a que la canción apareció en la banda sonora de la película *Semilla de Maldad*. Haley, cómo veíamos al comienzo de este apartado, se apoyó en un distintivo flequillo circular como principal distintivo: El pelo, uno de los aspectos que más juego han dado al rock para definir sus diferentes estilos.

Jerry Lee Lewis

Pianista y cantante de gran popularidad en los años cincuenta. Su fama fue tal que rivalizó con Elvis Presley. Se sintió atraído por el blues y el rythm and blues negro durante su niñez y adolescencia. Se distinguió por sus rabiosas actuaciones al piano, por lo que se ganó el apodo de "The Killer" (el asesino).



Jerry Lee Lewis



Little Richard

Little Richard

Pianista y cantante negro, se autodenominó "el arquitecto" del rock. Se distinguió por su poderosa voz y arrollador carisma. Su carácter excesivo, virtuosismo, y su carácter andrógino y lascivo fueron determinantes en la influencia que ejerció posteriormente.

Chuck Berry

Considerado el primer icono realmente importante dentro del Rock, Chuck Berry destacó por su energía y dinamismo. Para Charlie Gillet:

"Si la importancia en la música popular se pudiera medir en términos de imaginación, creatividad e ingenio, así como según la habilidad de convertir una variedad de experiencias y sentimientos en formas musicales prestigiosas y duraderas, Chuck Berry sería, sin duda, la mayor figura del rock'n'roll" (11)



Chuck Berry haciendo el *duck walk*

Sabino Méndez extrae dos conceptos básicos para entender el devenir del rock y su posterior aplicación visual: observación y gusto por la vida, que se ensamblarían a lo expresado por Gillet en torno a su carácter eminentemente urbanita.

Las imágenes *sociológicas* en la lírica de Berry estaban repletas de sarcasmo y sentido del humor, y configuraron una tradición lúdica a la par que realista dentro del rock. Asimismo, posibilitaron al nuevo fenómeno hablar de sí mismo y de sus posibilidades: Berry comenzó a elaborar el carácter "autorreflexivo" del rock.

Al igual que Haley, Berry encontró una baza visual: Sus actuaciones repletas de energía, incluían unos movimientos que crearon escuela. El más notable de estos es el *duck walk* o "paso del pato" que extrajo del bluesman T-Bone Walker. Berry lo hizo accidentalmente para, según su propio testimonio "*esconder las arrugas del pantalón*", pero fue tan bien acogido que se convirtió en su distintivo, inspirando a otros músicos de generaciones posteriores como Angus Young de ACDC.

Elvis Presley

Elvis Presley fue la piedra angular del rock durante los primeros años del movimiento, personificando en un único elemento la figura del muchacho de clase media que asciende al Olimpo de la popularidad. Rebelde encendedor de pasión juvenil, patriota americano y paradigma del mártir rockero con una carrera larga pero desapareciendo lo suficientemente joven como para ser llorado a perpetuidad.

La figura de Elvis se apoyó en unas trazas visuales que iban desde su apariencia, vestimenta y peinado, llegando a los movimientos y actitudes escénicas que el joven cantante tomó “prestados” de los cantantes afroamericanos. Admiración, ruptura, provocación... una multitud de factores en torno a una de las personalidades más importantes de la cultura del siglo XX.



Elvis Presley en directo, años 50

Elvis consiguió que el público blanco accediera sin reservas a la música negra gracias a que está era ejecutada por un blanco. La oposición que sufrió el rock en sus primeros pasos fue eminentemente racista. La sociedad blanca americana de la época era tremendamente conservadora, y gracias al escándalo en televisión (algo que como observaremos, se convertirá en recurso, logrando efectos paralelos a lo largo de la historia que analizamos), conseguido a través de sus provocadores movimientos escénicos, de clara connotación sexual.

Elvis Presley fue un icono, una imagen. En diferentes referencias al mito estadounidense, esta es la palabra que más se repite. La creación del nuevo paradigma, en el que Presley resultó quintaesencial, fue gracias a una potencia devenida de lo icónico, de lo visual.

“imagen de la transgresión de los esquemas de conducta y de las tradiciones morales imperantes en una sociedad tan conservadora como era la norteamericana de mediados de los 50” (12)

Una efigie cultivada en torno a su poder de seducción: Elvis fue ante todo un seductor, tanto para el público femenino como para el masculino. Para el primero por su atractivo físico, para el segundo por su rebeldía y desenfado.

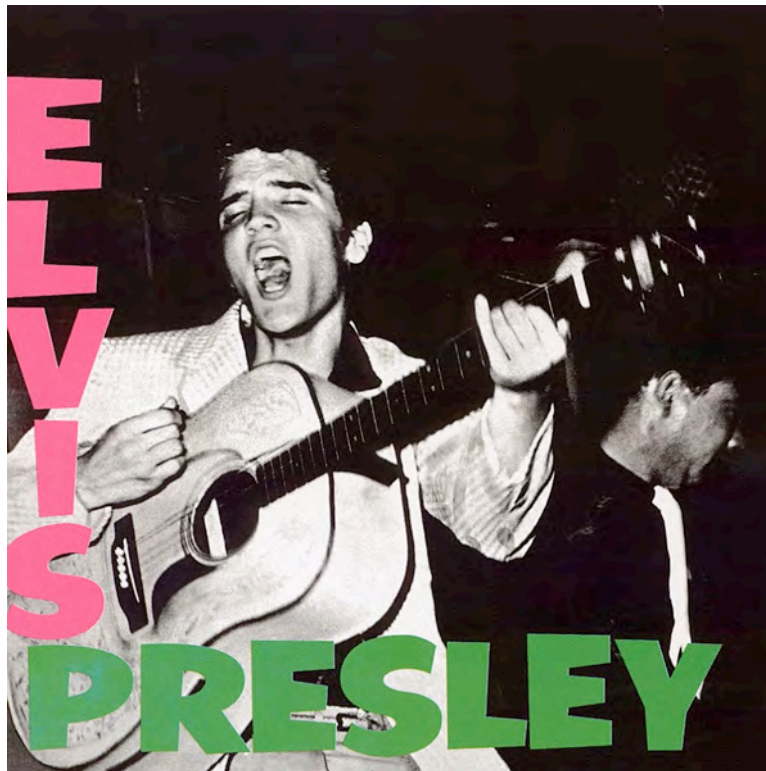
Lluis Fernández opina que no hubo mejor encarnación posible de las aspiraciones adolescentes de la época, alusivas a una expresión liberada y desenfadada del deseo sexual. En un ambiente económico favorable, el desenfreno presupuesto a una juventud despreocupada se amplifica. Si éste choca con una moral recatada y represiva, la rebeldía no tardará en aparecer. Este factor fue básico para entender la entrega y admiración que se le profesó a Elvis Presley.

Eje central de un culto adolescente necesitado de un foco al que dirigir sus miradas, un estandarte que portar en su lucha por la desinhibición.

En perspectiva, la carrera de este cantante resume a la perfección la evolución y adecuación a nuevos estadios dentro del recorrido de un artista, y la no desvinculación de un carácter mercantil.

Actitud y forma de vestir que como señalamos previamente, se van desarrollando acorde a unos intereses comerciales según su carrera transcurre, adecuándose a nuevos públicos que provocan que el cantante sea recibido con admiración por parte de públicos conservadores y progresistas.

No podemos olvidar mencionar su faceta cinematográfica en relación a lo visual en Presley. Aunque la calidad de sus películas no son comparables a su faceta musical, confirman la naturaleza del cantante como icono de masas.



Elvis Presley, 1959

La portada de su primer disco presenta una fotografía del cantante actuando. Desprende una energía visceral no exenta de inocencia. No podemos olvidar que Presley tenía 21 años cuando apareció el álbum. Representa un equilibrio único entre candor adolescente y desinhibición juvenil. En esta imagen ya encontramos el dinamismo, la guitarra (objeto de culto donde los haya dentro del Rock), y una tipografía vibrante, colorista, que contrasta con los tonos en blanco y negro de la fotografía.

Nota: Esta portada ha sido una frecuente fuente de inspiración para otras, como *London Calling* (The Clash, 1979)

Citas y Bibliografía

1. *Economía y Rock - La influencia de las relaciones internacionales y la economía mundial en el rock*
García Lupiola, Asier (director) VV.AA.- Pag. 78
García Lupiola, Asier (director) VV.AA.- Pag. 123
2. *Economía y Rock - La influencia de las relaciones internacionales y la economía mundial en el rock*
García Lupiola, Asier (director) VV.AA.- Pag. 123
3. *Historia del rock y las drogas - La influencia de las drogas en la música popular, desde el jazz hasta el hip - hop.* Shapiro, Harry - Pag. 147-148
4. *Historia del Rock - El sonido de la ciudad (Vol. 2 - Desde los Beatles hasta los años 70)*, Gillett, Charlie (solapa exterior)
5. *Limusinas y Estrellas: Medio Siglo de Rock 1954 - 2004*, Méndez, Sabino - Pag. 39
6. *La revolución sexual del rock.* Bianciotto, Jordi - Pag. 17
7. *Limusinas y Estrellas: Medio Siglo de Rock 1954 - 2004*, Méndez, Sabino - Pag. 31
8. *El gran circo del Rock - Anecdotes, curiosidades y falsos mitos*, Valiño, Xavier - Pag. 64
9. *England's dreaming - Los Sex Pistols y el Punk Rock*, Savage, Jon - Pag. 86
10. *Guateques, Tocatas y Discos - La historia de la música pop de 1954 a 1970*
Fernández, Lluís - Pag. 12-13
11. *Historia del Rock - El sonido de la ciudad (Vol. 1 Desde sus orígenes hasta el soul)* Gillett, Charlie, Pag. 102
12. *Economía y Rock - La influencia de las relaciones internacionales y la economía mundial en el rock*
- Pag. 79, García Lupiola, Asier (director) VV.AA.- Pag. 78

2-2 BRITISH INVASION

“La Cultura Popular de la segunda mitad del siglo XX – el cine, la música, la Coca – Cola, los coches, los cómics, la televisión y la ropa han sido las mayores aportaciones yanquis al mundo – se había propagado hasta los confines del capitalismo. Gran Bretaña, fascinada por sus retoños díscolos del norte del continente americano, contaba entre sus ciudadanos con un montón de chavales jóvenes que devoraban ávidamente los discos que llegaban del otro lado del Atlántico, desde los de Muddy Waters hasta los de Buddy Holly (1)

Gran Bretaña quedó destrozada tras la II Guerra Mundial, sufriendo una posguerra durísima repleta de racionamiento y austeridad. Las nuevas generaciones fueron reprimidas en una escala de valores que no permitía cuestionarse ni preguntarse nada. Pete Townshend (The Who) recuerda haber preguntado a su abuelo que motivos llevaron a los alemanes a bombardear Londres y encontrarse con una negativa total a la hora de dar explicaciones.

De ahí que la mínima dosis evasiva que se pudiera entrever, fuera agarrada como una válvula de escape. La difusión de la temprana cultura rock por medio del ejército americano presente en Europa occidental, posibilitó que los jóvenes encontraran un desahogo a sus ansias, a la par que un vehículo expresivo que poder explorar.



The Beatles, 1961

“Los británicos tomaron el relevo, convirtieron de nuevo al rock en el vehículo de expresión de las vivencias y problemáticas de los jóvenes, y de este modo, conquistaron el mundo” (2)

La regeneración del rock a comienzos de los 60 y su adaptación a un nuevo contexto juvenil dependió en gran medida de la interpretación que los jóvenes británicos hicieron de los valores que la cultura rock trajo a Gran Bretaña. Perteneciente a, como Gillet llama, una *cultura popular* compuesta por muchos más productos (cómics, películas, comida rápida, etc.) que expandieron el modo de vida americano.

Las primeras generaciones rock británicas fueron más "reproductivas": copiaron y versionaron a sus homólogos estadounidenses. Con esto crearon una escena propia que transcurridos unos años fue la responsable de recuperar el espíritu primigenio del rock. Estas bandas, que alcanzaron un éxito enorme (con The Beatles y Rolling Stones a la cabeza) fueron causantes del fenómeno *British Invasion*, (invasión británica) al aterrizar en suelo estadounidense y expandir un credo, unas músicas y unas propuestas estéticas que ellos mismos habían absorbido del país en el que ahora recalaban.



The Beatles a su llegada a Nueva York en 1964

La principal diferencia que estas bandas establecieron respecto a la primera tradición rock fue pasar del solista al grupo. El éxito era compartido, ya no era una sola figura sino varias. Ello se tradujo en nuevas posibilidades estéticas y visuales: Superposiciones, separaciones, e infinidad de combinaciones en las fotografías promocionales, portadas de discos, etc, que incidirían en la idea grupal. Los autores de *Art into Pop* sostienen que la irrupción de las bandas británicas añadió un atractivo extra: la extravagancia proveniente de las escuelas de arte.

(Este hecho lo estudiaremos más concretamente en el capítulo 3-3 *La influencia de las escuelas de arte en el rock*, pág. 264)

La reacción estadounidense

Así como las bandas británicas habían absorbido el Rock primitivo americano, la reacción estadounidense ante la "invasión" fue doble. Según Charlie Gillet, la costa éste, con Nueva York a la cabeza, sufrió una conmoción. Pero en el otro extremo del país, California: *"cogieron el toro por los cuernos de la sencilla música pop comercial y produjeron una gama completa de alternativas"* (3)

La invasión británica revitalizó la anquilosada escena rock de Estados Unidos. Gillet habla de equivalentes. Un tipo de "respuestas":

"los Beau Brummels y los Monkees (dobles de los Beatles), Paul Revere and the Raiders y los Standells (de los Rolling Stones), Gary Lewis and the Playboys (de los Hollies), los Byrds (una mezcla de los Searchers, los Beatles y Bob Dylan), los Count Five y los Electric Prunes (de los Yardbirds)" (4)

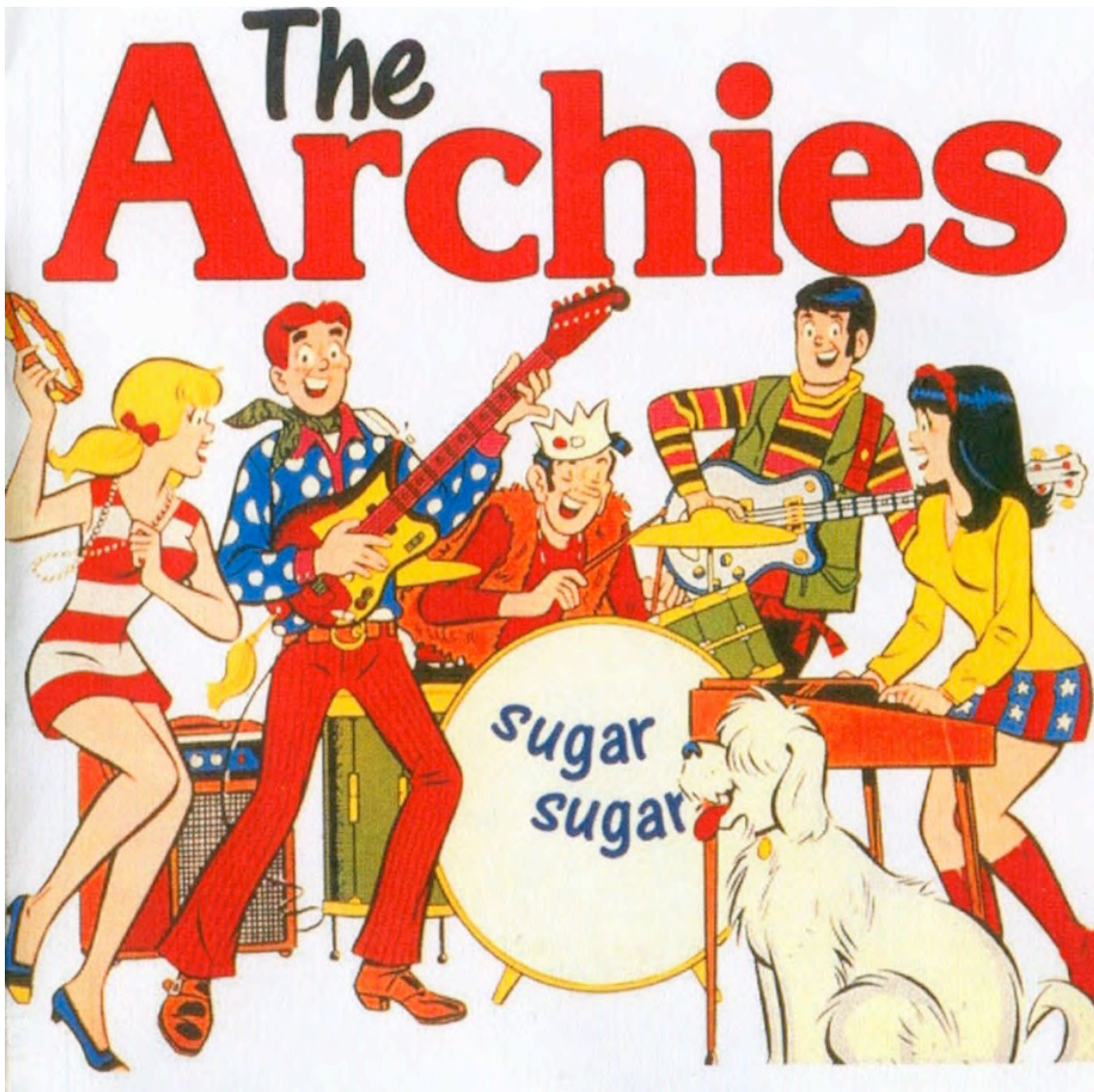


Paul Revere and the Raiders



The Standells

La reiteración y el plagio provocaron que se idearan nuevos mecanismos para ofrecer novedades más atractivas. La comercialización extrema de esta fórmula llegó al extremo de la invención de bandas. *The Monkees* fueron creados a través de un estudio de mercado previo y un casting. Persiguiendo dar con el grupo adolescente ideal en base a su apariencia. El extremo llegó con *The Archies*, el primer grupo de música de dibujos animados.



The Archies, *Sugar Sugar*, 1969

Bibliografía y Citas

1. *Hay vida inteligente en el rock and roll*, Hernández, Julian - Pag. 28
2. *Economía y Rock - La influencia de las relaciones internacionales y la economía mundial en el rock*, García Lupiola, Asier (director) VV.AA.- Pag. 81
3. *Secretos de los Grandes – Maestros de la guitarra* - Pag. 197
4. *Historia del Rock – El sonido de la ciudad (Vol. 2 - Desde los Beatles hasta los años 70)*, Gillett, Charlie - Pag. 97

2-3 MODS

2-3-1 CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES

El movimiento *mod* nació en Inglaterra en la primera mitad de los años sesenta. La recuperación económica del país causó que los adolescentes y jóvenes (nacidos durante el *baby boom* posterior a la II Guerra Mundial) se volcasen en un consumismo desaforado que les permitiera, mediante la adopción de una serie de patrones de comportamiento y unas marcas visuales concretas, generar una identidad propia.

Estuvo íntimamente unido al *Swinging London*, designación que alude al Londres de la época, donde moda, arte, música y juventud se dieron de la mano. Para Harry Shapiro, un momento donde primaba la aceleración:

“La arrogancia, el nerviosismo, el narcisismo y el vértigo de la cultura mod provocada por las anfetaminas se reflejaron directamente a través del arte, la música y la moda de la época. El escenario del arte pop de Londres era como un gigante cuadro de Lichtenstein: ¡Pum! ¡Zas!” (1)

Shapiro insiste en la cualidad de *embajadores del frente* de los primeros *mods*. Esta designación los define como vanguardistas que *habían hecho de la pulcritud una forma de arte*. Los *mods* prosiguieron una tradición que comenzó con los *dandis* y con los *Teddy Boys*, que llevaban a gala las maneras de vestir propias de la *moda eduardiana*:

“Los eduardianos eran gente obsesionada con la ropa, de una forma tan fanática como lo fueron los mods que los siguieron. No tenían ningún reparo en gastar todo su dinero en un chaleco bordado o un traje oscuro con mangas hasta las puntas de los dedos y perneras de palmo y medio” (2)



Teddy Boys en Londres, mediados de los 50

La adquisición de ropa nueva y su renovación constante se hallaban en el centro de la doctrina *mod*. Savage señala que esto definía un carácter eminentemente reaccionario, propio de un estrato social bajo que rehuía de su origen:

“(…) estilo de una clase marginada exagerada hasta lo absurdo” (3)

Delirio por el consumo

Ángel de la Iglesia (autor de *I've got my mojo working*, crónica del movimiento *mod*) define la filosofía *mod* un “delirio por el consumo”. Los jóvenes de los primeros sesenta fueron los primeros abducidos por la publicidad, que en aquel momento estaba en pleno despegue. Unos estímulos constantes que empujaban al consumismo. Para De la Iglesia, la importancia de los *mods* reside en su naturaleza grupal, su consciencia de estrato social propio, que espabiló a los jóvenes posteriores a considerarse como tal:

“Estaban decididos y determinados a gastar todo su dinero y cada minuto de su tiempo libre en su placer, en disfrutar su juventud y vida al máximo, vivir lo que se llamó “la vida total”(…) Estos primeros Mods abrieron el camino y despertaron, poco a poco a toda la juventud europea, de ahí su gran importancia” (4)



Mods con Vespas a mediados de los 60

Carnaby Street y la tienda como templo

Los *mods* se reunieron en torno a la calle *Carnaby Street*. La apertura de la tienda *Vince*, en 1954, marcó el devenir del resto de establecimientos. Julián Hernández define el lugar como *“un callejón londinense lleno de tiendas repletas de estrafalarios y nuevos trapos de modernidad nunca vista”* (5)

Fue el centro en el que se gestó la modernidad juvenil de los años sesenta, sujeta a un consumo constante en pos de los cambios. Jon Savage insinúa que esta renovación también causó ciclos de corrientes reaccionarias, apegadas a lo que se suponía auténtico, que como observaremos, en nuevas oleadas se volvió renovador:

“Determinados objetos - un single concreto, con la etiqueta negra y plateada del sello London, o cierta chaqueta ribeteada de terciopelo - adquirieron especial importancia. Una de las principales formas que los ingleses absorbieron una cultura juvenil que - inicialmente - desconocían, fue consumir, y en esta glorificación del objeto la tienda se convirtió en templo” (6)



Carnaby Street a mediados de los años 60

Mods vs Rockers

El movimiento *mod* tuvo su antitesis en el *Rocker*, compuesto por los *Ton-Up Boys* o *rockers* apegados al rock primitivo. Si los *mods* llevaban a gala vestirse con trajes, los *rockers* usaban la cazadora de cuero. Si los *mods* conducían Vespa, los *rockers* motocicletas Triumph. Tenían credos opuestos ya que los *rockers* permanecían nostálgicos por los años 50, y los *mods* llevaban la modernidad por bandera. Los enfrentamientos entre ambos colectivos fueron frecuentes. Procedentes de un estrato común, clase media - baja, los choques violentos fueron algo muy común.



Mod (izquierda) y una pareja de rockers (derecha), a mediados de los 60

Una oposición total en valores y estilos, que para Sierra i Fabra no es sino anverso y reverso de la juventud británica de la época.

"(...) los mods se ceñían más a lo que cabía esperar del pop: color, moda, consumo y un mayor carisma social. (...). El rocker, por contra, no consume, porque sus pantalones vaqueros deben verse viejos para ser auténticos.

Mods y rockers se odian. No son dos núcleos aislados, sino las dos caras de una misma moneda, por raro que eso parezca, porque la música es su razón de ser. La violencia les unirá tanto como esa música" (7)

El enfrentamiento entre *mods* y *rockers* nos permite vislumbrar los primeros estadios de una constante en el periodo rock: la pugna entre caracteres reaccionarios y progresistas que se desliga de la contradicción que el propio rock contrae consigo mismo: rebeldía implícita y a su vez herencia de una tradición de la que se siente parte.

2-3-2 EL CARÁCTER VISUAL DE LA CULTURA MOD



Motocicletas, trajes, zapatos e impermeables, configuraron la identidad visual del *mod*. Para Chris Dreja, de los Yardbirds:

"El sentido de la moda fue un significado, una marca del temperamento 'artístico' tanto como la capacidad de dibujar" (8)



The Who, 1965

El movimiento *mod*, con un fuerte apego a la música de raíces afroamericanas, no estuvo exento de un fuerte sentimiento nacionalista británico. El orgullo y la arrogancia derivaron en una adopción de la bandera británica como símbolo. Es conocida la pose de Pete Townshend (The Who) con una chaqueta con la forma y colores de la *Union Jack*.

Según Sabino Méndez:

“Tan británico que, tarde o temprano, apareció el fatigoso tema del nacionalismo y los símbolos degeneraron en la adopción de algo tan triste como los colores de la Union Jack. En principio la apropiación se hizo de manera irónica, pero pronto derivó hacia una lamentable absorción de orgullo literal” (9)

Para Tilman Osterworld (crítico de arte alemán, autor de *Pop Art*), *“La bandera es también un símbolo de la fascinación y la educación infantiles, así como un tema del arte folklórico tradicional; la dependencia de ella - de una forma parecida al dólar - es un signo de inmadurez y predisposición voluntaria a la masificación (10)*

Recurrir a ella enfatizó el carácter engraido del *mod*, brindando al mismo tiempo unas vías creativas derivadas de la simbología nacional.

A finales de los años 70, más de una década después de la explosión *mod*, una generación con The Jam a la cabeza reivindicaron el movimiento a modo de “revival”. A esto se sumó en 1979, la película “Quadrophenia”, dirigida por Franc Roddam basada en la opera-rock del mismo nombre (The Who, 1973).

Citas y Bibliografía

1. *Historia del rock y las drogas - La influencia de las drogas en la música popular, desde el jazz hasta el hip - hop*. Shapiro, Harry - Pág. 128-129
2. *England's dreaming - Los Sex Pistols y el Punk Rock*, Savage, Jon - Pág. 135-36
3. *England's dreaming - Los Sex Pistols y el Punk Rock*, Savage, Jon - Pág. 91
4. *I've got my mojo working - Londres 1960 - 66 / Los Mods, Los Clubs, Los Grupos, La Herencia*, De la Iglesia, Ángel - Pág. 9
5. *Hay vida inteligente en el rock and roll*, Hernández, Julian - Pág. 30
6. *England's dreaming - Los Sex Pistols y el Punk Rock*, Savage, Jon - Pág. 82
7. *La Era Rock (1953 - 2003)*, Sierra i Fabra, Jordi - Pág. 111-112
8. *Art into Pop*, Frith, Simon y Horne, Howard - Pág. 86
9. *Limusinas y Estrellas: Medio Siglo de Rock 1954 - 2004*, Méndez, Sabino - Pág. 86
10. *Pop Art*, Osterwold, Tilman - Pág. 38

2-4 PSICODELIA Y HIPPISMO

2-4-1 CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES

“La moda surgida de la psicodelia se apoyaba en un eclecticismo de lo exótico, en el que no faltaba el sentido del humor. Se trataba, ante todo, de buscar un conjunto chocante y bien diferenciado de la indumentaria clásica occidental postindustrial” (6)

El origen etimológico del término "Psicodelia", nace de la unión de dos conceptos griegos: "Psukhe" (alma) y "Delos" (claro). Humphrey Osmond, psiquiatra británico que investigó con drogas psicodélicas, empleó el término por primera vez al escribir a Aldous Huxley (escritor británico, autor de *Un mundo feliz*) en 1956.

La gran paradoja del sistema capitalista americano y su triunfo en los 50, que devino en el *American Way of Life* y su optimista (y consumista) visión de la existencia, reside en una base económica basada en la manufactura y venta de armamento. La energía nuclear y su empleo en la maquinaria de guerra generaron un caudal de temores sobre un hipotético conflicto. La sombra de la II Guerra Mundial aún planeaba sobre la sociedad, y un torrente de imaginería terrorífica y de ciencia ficción brotó en forma de cómics, novelas y películas.

La consecuencia directa de un contexto repleto de miedo fue el escapismo. De acuerdo a Frank Thomas:

*“Toda una generación de americanos adultos se escabullía de esa tenebrosa realidad encomendándose a los tranquilizantes. La locura tenía rostros, y escritores como William Burroughs y Ken Kesey recorrían esa fisonomía en las páginas de *El almuerzo desnudo* y *Alguien voló sobre el nido del cuco*, mientras la fotógrafa Diane Arbus la retrataba y el psiquiatra R.D. Laing intentaba racionalizarla con sus teorías sobre la psicosis y los padres “esquizogénicos”* (2)



Merry Pranksters, mediados de los 60

De esta tradición escapista devendrían nuevos cauces en las evasiones y sueños idealistas de los sesenta. No olvidemos que Ken Kesey, citado por Thomas, fue uno de los principales gurús de la Psicodelia a mediados de los 60, principal miembro de los Merry Pranksters, de los que trataremos más adelante.

El rock psicodélico de los sesenta se apropió del ritmo y el desenfreno juvenil propios del rock, aportando grandes dosis de trascendencia e intencionalidad artística. Entraron en juego ingredientes como exotismos, orientalismos y

espiritualidad que generaron un calado visual sin precedentes dentro del rock. El resultado fue una iconografía dotada de una fértil y caleidoscópica naturaleza. La Psicodelia y el hippismo se convirtieron en bandera de unas ansias de cambio. Un estadio utópico perseguido con convicción que creía posible remover la consciencia humana y cambiar el mundo. Una experiencia grupal donde artistas y audiencia se conjugaron unitariamente en pos de la experiencia y el avance colectivos.

Al analizar el fenómeno psicodélico observamos dos aproximaciones contrapuestas. Por un lado, las voces que lo proclaman como movimiento con fuerza y vigencia capaces de cambiar el mundo. Por el otro, las opiniones críticas que reprochan su popularidad, carácter infantil y mercantil. Es justo reconocer que estas últimas puntualizaciones surgieron una vez el movimiento se asentó y fue visto como un garante de beneficios económicos. Aunque mermado de su potencial ideológico, no estuvo exento de grandes logros en torno a la creación visual.

La Psicodelia se enfrentó a la rigidez estética del mundo adulto de la época, creó una amalgama que dio de la mano artes muy diversas, focalizándose en un denominador común: un carácter predominantemente onírico que ilustraba unas ansias escapistas y un anhelo de cambio.

"La liberación individual de los propios impulsos y sentidos, así como la creencia en un vago estado de felicidad natural, comenzaron a regir los destinos de aquellos que prefirieron inventar una estética contraria a la impuesta por la sociedad adulta, y aceptaron la experiencia psiquedélica - al igual que las filosofías orientales - como un medio idóneo para romper inhibiciones y potenciar estímulos, es decir, como el vehículo ideal para atravesar el umbral de la racionalidad y viajar hasta los inabarcables territorios de lo imaginario" (3)



Edward Craven rodeado de varias lámparas de lava

La sensibilidad y estética psicodélica fue agrupada en torno a una serie de objetos e imaginería: pósters, cubiertas de discos, *light-shows* (espectáculos de luces), atuendos, y elementos con los que potenciar los nuevos valores perceptivos (como las lámparas de lava, inventadas por Edward Craven en 1963, que alcanzaron una gran popularidad a finales de la década)

El término hippie y los antecedentes del hippismo

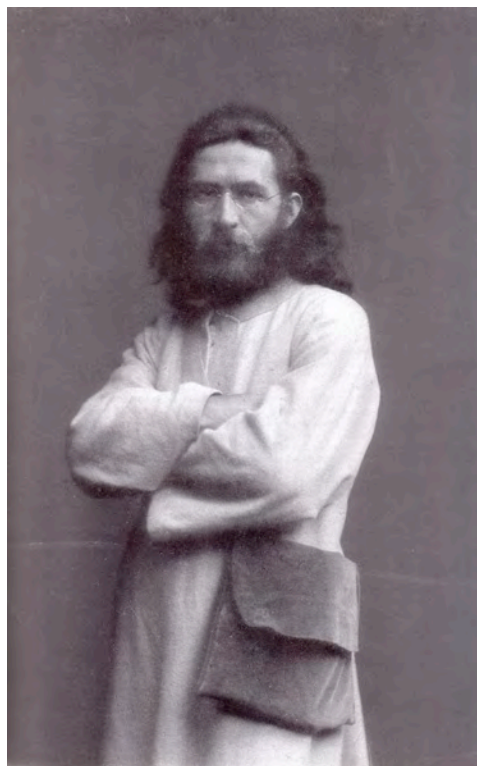
Las referencias al término "hippie" son múltiples. Su primer uso se remonta tuvo lugar en 1965, y definía a los últimos beatniks afincados en San Francisco. Etimológicamente la acepción procede de "hipster". La prensa americana de finales de los años sesenta utilizó el término parangonando a cualquiera que estuviera metido en la movida psicodélica. Algo bastante erróneo si tenemos en cuenta que "hipster" ya se utilizaba en los años 40 y 50 para referirse a algunos miembros de la generación beat:

"hipster" (literalmente "persona sofisticada"), que era una de las denominaciones que los miembros de la Generación Beat tuvieron. Los Beat, poetas y escritores de finales de los cincuenta, habían allanado el camino contracultural con sus proclamas. Entre ellas ya se encuentra un apego por lo exótico, una búsqueda de nuevas formas de vida alejadas del establishment del american way of life por su concienciación de la falacia que los alegres y consumistas años 50 imponían. (...) Como los miembros de la generación beat, los hippies abominaban del aburrimiento estultificante de la sociedad consumista de los años cincuenta" (4)

Además de las proclamas contraculturales heredadas de la Generación Beat, los orígenes de la doctrina hippie se remontan a la Alemania del siglo XIX. El movimiento "Wandervogel" (pájaro que migra) practicaba una vida comunal y tenía un aspecto muy parejo a lo que muchos años después adoptaron los hippies.



Nature Boys, 1948



Karl W. Diefenbach

Los *Nature Boys* fueron un precedente claro, asentados en California en los años 40. Según Jaime Gonzalo el antecesor de éstos fue el pintor Karl Wilhelm Diefenbach: *larga cabellera y sayo incluidos, parece un obvio antecedente de los Nature Boys. Defensor del nudismo y el pacifismo, aplicó sus creencias – naturistas, polígamas, vegetarianas – y su rechazo a las religiones, en una comuna operativa en Viena entre 1897 – 99" (5)*

La obra de Diefenbach se encuentra a caballo entre el simbolismo y el Art Nouveau. Demostrando una afinidad por unos motivos y estilos que se repetirían tiempo después.



Karl W. Diefenbach, *Ex Oriente Lux*, 1911

La Generación Beat (término aparecido en el New York Times en 1952 // *beat* en inglés significa "golpe", o "pulso",), fue el antecedente inmediato de la Psicodelia y el hippismo. Compuesta por un grupo de poetas que se oponían a la banalización imperante en los Estados Unidos en los 50. A diferencia de los hippies, eran eminentemente negativos y pesimistas en sus proclamas, a menudo repletas de rabia y ansias destructivas. Según Méndez, continuaban una "línea de pensamiento que provenía desde Nietzsche pasando por Heidegger" (6)

Así como el Dadaísmo insufló de aires renovadores al Surrealismo y este último desechó las políticas destructivas de su antecesor, el movimiento hippie supo ver en la identidad grupal y las tesis contraculturales de los Beat un apoyo, pero concentró sus energías en la creación de nuevas realidades.



Generación Beat, 1961

Uno de sus miembros más destacados fue Jack Kerouac. Con sus novelas *En el camino* (1957) y *Los vagabundos del Dharma* (1958) ayudó a potenciar las ansias escapistas idealistas de la juventud de los sesenta. Otro fue Allen Ginsberg, poeta beatnik que terminó siendo uno de los principales gurús del hippismo. Participó en la lectura poética en el Royal Albert Hall de Londres en junio de 1965, auténtica puerta de entrada de la revolución psicodélica en Gran Bretaña.

Merry Pranksters: Difusores de la Psicodelia

Los *Merry Pranksters* fueron un colectivo pionero en experimentar con LSD. Uno de sus componentes más importantes fue el escritor Ken Kesey. Su experiencia en un hospital psiquiátrico y vivencias con el LSD le sirvieron como inspiración para su famosa novela *"Alguien voló sobre el nido del cuco"*.

Kesey vio en los *Acid Tests* (fiestas en las que se daba a probar LSD) una fuente creativa, tras haber sido voluntario en la experimentación con el ácido que la CIA llevó a cabo durante los años 50.

Su asentamiento en *La Honda*, una casa de campo cercana a San Francisco provocó que ésta se volviese un foco de atracción para artistas, poetas y músicos. El equivalente a la granja *Millbrook* de Timothy Leary, otro de los gurús del LSD.

De acuerdo a Harry Shapiro, uno de los papeles fundamentales de Kesey fue el de bisagra entre la generación beat y los hippies.

"Kesey representaba la línea divisoria entre el furioso "no" de los beats, quienes le daban la espalda a un mundo que consideraban más allá de la redención, y el trascendente "sí" de los hippies, quienes creían en un mundo mejor, que se podía alcanzar mediante la paz, el amor y los químicos" (7)

Barry Miles recuerda que tras el éxito de *Alguien voló sobre el nido del Cuco*, al escritor americano le adjudicaron una sustanciosa suma de dinero para escribir una segunda novela. Aprovechó parte de ésta para comprar un autobús escolar de los años 30 (de la marca International Harvester). Neal Cassady, poeta beat, amigo de Kesey y asistente en las reuniones de *La Honda* fue el conductor. Cassady había sido la principal fuente de inspiración de la principal novela beat: *En el camino*, de Jack Kerouac.

Los Merry Pranksters no sólo fueron responsables de la difusión del LSD, sino también de la desinhibición y de una intencionalidad artística en pos de lo sorprendente y estrafalario, lo evasivo y lo alternativo, decisivos en el establecimiento de la Psicodelia.



El autobús *Furthur*

Gracias a Owsley Stanley, que había trabajado en la fabricación de radares, y que desarrolló un laboratorio para la fabricación masiva de LSD y anfetaminas; Ken Kesey encontró un aliado para difundir el ácido. Ambos, junto a los Merry Pranksters organizaron reuniones (*acid tests*) en la costa oeste estadounidense. El objetivo prioritario era crear nuevas posibilidades perceptivas y experimentar con ellas en un contexto colectivo. Intento de algo nuevo y eliminación de las viejas maneras. Tentativas vanguardistas que devinieron en nuevas posibilidades estéticas que provocaron que el Rock se vinculase, más que nunca, al desarrollo de unas marcas visuales que configuraron el arte psicodélico.

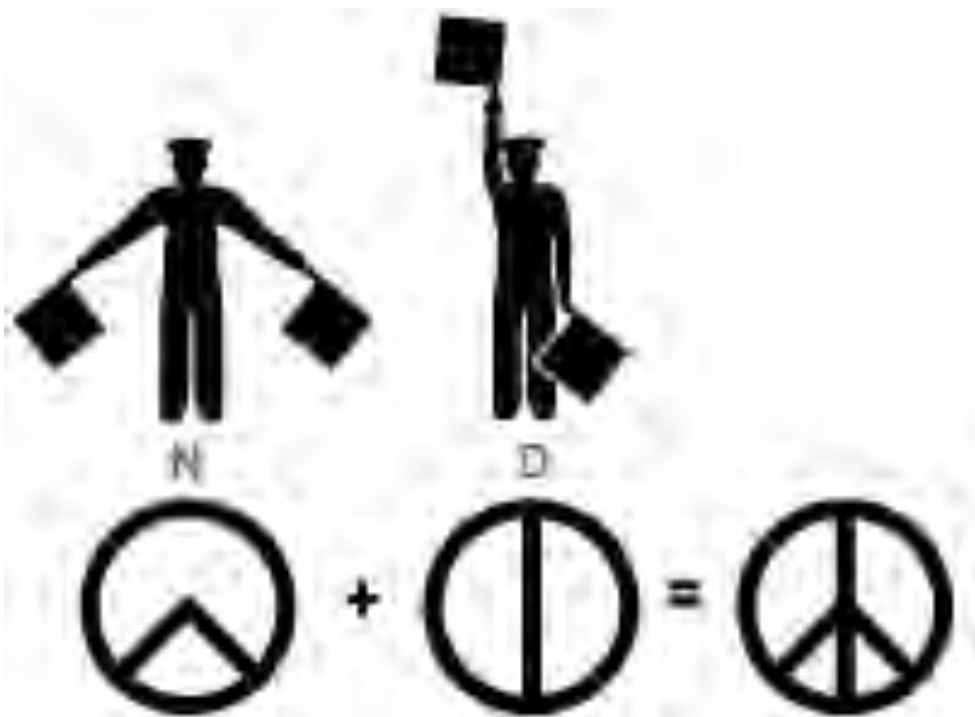
Como viene siendo común, a un hecho concreto equivalía otro adyacente. Si la propuesta de Kesey y los Merry Pranksters fue propia de la costa oeste estadounidense, la costa este tuvo a Timothy Leary como protagonista. Grunenberg describe las diferentes concepciones:

"La diferencia era de estilo - de Costa Este contra Costa Oeste. Leary etiquetó el 'test de ácido-rock and roll-ponerse cómo loco-en el suelo' de Kesey como decididamente 'rastrera iglesia psicodélica, maleante, gritona, rastro de serrín'. (...) en el viaje propagandístico intercontinental de los Merry Pranksters de 1964 en la senda de Kerouac, las dos culturas chocaron. Los Pranksters percibieron la refinada atmósfera de Millbrook, con su decoración de buen gusto, pinturas thangka tibetanas y estatus de Buda, como estirada y restrictiva, llamándola con menosprecio 'el viaje críptico'" (8)

El símbolo pacifista

El famoso símbolo de la paz hippie fue una adaptación del usado por la Campaña de Desarme Nuclear Británica (CND), que en 1958 empezó a manifestarse anualmente. Debido a su uso por sectores contraculturales, según avanzaban los años sesenta, su uso se extendió a Estados Unidos para acabar asentándose como uno de los símbolos por antonomasia del credo hippie.

Este icono, fue desarrollado por Gerald Holtom, un diseñador profesional graduado en el Royal College of Arts de Londres.



"Estaba desesperado. Profundamente desesperado. Me dibujé a mi mismo: la representación un individuo desesperado, con la palma de la mano extendida hacía afuera y hacía a bajo a la manera del campesino de Goya antes del disparo del escuadrón. Formalicé el dibujo en una línea y puse un círculo alrededor" (9)

Holton consideró utilizar el símbolo de la cruz rodeado de un círculo, pero desestimó esta idea por las connotaciones religiosas. Finalmente se decantó por una combinación de las letras N y D en la nomenclatura del semáforo (un código que usa los brazos y banderas para enviar mensajes en clave). N y D aludían a *Nuclear Disarmament*, (Desarme Nuclear). Aunque fue diseñado para la campaña antinuclear británica de 1958, no se le otorgaron derechos de autor. Por ello, su expansión como símbolo por la paz y la libertad se extendieron, llegando a nuestros días.

Psicodelia en Gran Bretaña

Pese al pasado colonial británico, muy en contacto con culturas orientales, la Psicodelia británica tuvo un gran apego con las tradiciones internas del país: las raíces célticas y cristianas, la onírica de autores como William Blake o la literatura fantástica. Chrisie Iles (comisaria estadounidense que trabaja en el Museo Whitney de arte americano) señala: *"la fuente de inspiración literaria en visiones y ensueños delirantes ya estaba bien asentada en Gran Bretaña. Las psicodélicas aventuras de Alicia en el país de las maravillas fueron un habitual en la niñez británica. Escritores como Coleridge, de Quincey y Lewis Carroll habían explorado el inconsciente a través de drogas psicotrópicas. En 1898 Havelock Ellis informó haber visto 'imágenes caleidoscópicas, grupos simétricos de objetos ahumados'"* (10)

Para Iles, la experiencia psicodélica de los 60, al menos en Gran Bretaña, fue un resurgir de esta profundización en lo onírico, lo fantástico, lo subconsciente. La aparición en contexto británico de escritores beat como Allen Ginsberg o William Burroughs, la directora de cine Barbara Rubin, el Hare Krishna y su culto orientalista, autores como H.P Lovecraft o Tom Wolfe permitieron un regreso (a la vez que unas cuantas vuelta de tuerca en cuanto a posibilidades y motivos) a esta ramificación británica de lo visionario.



Alicia en el país de las maravillas (finales del s.XIX)

"I was in despair. Deep despair. I drew myself: the representative of an individual in despair, with hands palm outstretched outwards and downwards in the manner of Goya's peasant before the firing squad. I formalised the drawing into a line and put a circle round it." (9)

"the source of literary inspiration in visions and delirious reverie was already well established in Britain. The psychedelic adventures of Alice in Wonderland were a fixture of British childhood. Writers such as Coleridge, de Quincey and Lewis Carroll had all explored the unconscious through psychotropic drugs. In 1898 Havelock Ellis reported seeing 'images of the kaleidoscope, symmetrical groupings of smoked objects'" (10)

Decadencia del modelo hippie

La difusión del doctrinario hippie a gran escala tuvo como consecuencias la reducción de éste a un conjunto de símbolos y a negocio ocasional por parte de las industrias del entretenimiento.

Hechos concretos que permanecen en la memoria colectiva se revelan mediante su revisión, como clichés de comercialidad disfrazada. Así, el Festival de Monterey, en el que el Rock se colocó en la cresta de la ola contracultural (a la vez que como bandera de la juventud de la época) fue organizado para testear la generación de beneficios que el rock podía brindar.

Hasta el archiconocido "Verano del Amor" no fue sino un reclamo:

"lema turístico que engloba diversas celebraciones, conciertos y espectáculos con los que asegurar la temporada veraniega del souvenir hippie y desvalijar a las masas estudiantiles durante el periodo vacacional" (11)

En abril de 1967, la compañía de autobuses Gray Line empezó rutas turísticas por el distrito de Haight Ashbury, en San Francisco vendiéndolas cómo *Safari a través de PsicoFiladelfia*.

La contracultura de los años sesenta se escindió en personas con altas posibilidades económicas, que se sujetaron a la nueva moda y el disfrute y el ocio; y en otros que realmente fueron conscientes de la potencia ideológica que devenía de hippismo y psicodelia.



Desfile *Death of the hippie*, Octubre de 1967

Las grandes discográficas habían visto el filón. Columbia Records proclamó: "El tío no se forrara con nuestra música", siendo "El Tío" alusión a un sistema del que ella misma era una de las cabezas visibles. Los símbolos de la doctrina hippie, antaño plenamente vigentes y revolucionarios, pasaron a ser objeto de mofa.

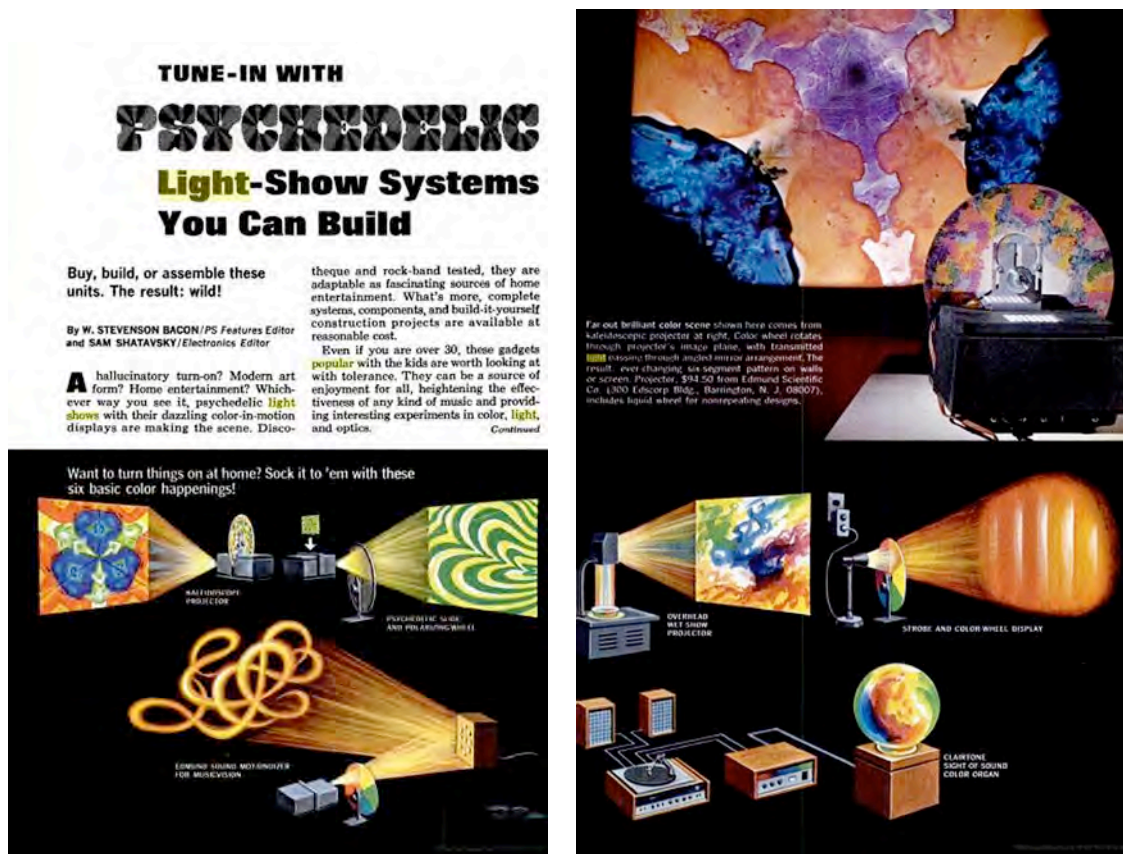
"Una rentable industria artesanal se había desarrollado alrededor de la música psicodélica, moda y arte, reduciendo un verdadero impulso revolucionario a (como dijo Tom Wolfe) 'puro caramelo de ambrosía para el cerebro con relleno cremoso todo el tiempo' - símbolos legibles disponibles, símbolos y declaraciones de moda que podían ser compradas como otra mercancía, definiendo la identidad a través de la

asociación con particular estrato de la sociedad. Para 1969, incluso la revista *Popular Science* había saltado al vagón proporcionando instrucciones de como hacer sistemas de light - shows para con ello "excitar las cosas en casa" (12)

Según Rick Brookhiser (periodista e historiador norteamericano que trabaja en *National Review*), la actitud *voyeurística* de los grandes medios, dirigidos por *hombres mayores*, dirigió sus miradas hacia un ideario hippie despojado de su fuerza renovadora, ceñido únicamente a su lado más hedonista, antesala del Glam rock.

La fuerza e ímpetu renovadores de la Psicodelia y su traslación a valores gráficos y códigos visuales, permanecen vigentes. La breve duración de este movimiento solo es equivalente a lo que diez años después se produjo con el Punk.

Causante de una onda expansiva que abrió nuevas sendas creativas, "perfumó" toda la cultura rock y sus variables estéticas.



Popular Science, Mayo de 1969

Cuando llegó la nueva década, en 1970, las trazas visuales de la Psicodelia se habían asentado como nuevos cánones. Barry Miles menciona una "revolución acomodada" en la que presentadores de televisión con bigote y melena, y niños con pósters de Allen Ginsberg desconocedores de quien era realmente el poeta beat, campaban a sus anchas en un arquetipo trivial. La identidad de la contracultura fue usurpada para crear con ella un nuevo contexto mercantil.

"A profitable cottage industry had developed around psychedelic music, fashion and art, reducing a true revolutionary impulse to (as Tom Wolfe put it) 'pure ambrosial candy for the brain with creamy filling every time' - readily available signs, symbols and fashion statements that could be bought like any other commodity, similarly defining identity through the association with a particular stratum of society. By 1969, even *Popular Science* magazine had jumped onto the bandwagon and provided instructions on how to construct psychedelic light-show systems in order to 'turn things on at home'" (12)

Las extensiones de la Psicodelia

El asentamiento y aceptación sistémica del movimiento psicodélico causó una dispersión estilística basada en diferentes interpretaciones, virando en tres de las corrientes fundamentales en las que el movimiento rock se separó comenzados los años 70:

- El carácter "alucinado" influyó el "Space Rock", muy apegado a estéticas visuales y sonidos igualmente "alucinados" herederos directos de la Psicodelia.
- El rock progresivo y sinfónico, heredero natural de la experimentación psicodélica más compleja y de los álbumes – concepto.
- El glam rock se escinde directamente de la psicodelia más hedonista y apegada a lo erótico y andrógino.

Sally Thompson (profesora de la Universidad de Berkeley), recurre a la dualidad (definida por Nietzsche) "Apolíneo vs Dionisiaco" para establecer dos vías paralelas a través de la música y estética de los años sesenta. Las divisiones de la Psicodelia, que respondió e integró ambas vías, proceden de éstas.

"A través de la música y la cultura de los años sesenta, puedes ver impulsos apolíneos y dionisiacos chocando: Ágape y Eros, serenidad y locura, el beato niño de las flores y el bicho raro loco" (13)



Space rock: Hawkwind, *Space Ritual*, 1972



Rock progresivo: Yes, *Fragile*, 1972



Glam rock: David Bowie, *The man who...,* 1970

"Across the music and culture of the sixties, you can see Apollonian and Dionysian impulses colliding: agape and eros, serenity and insanity, the beatific flower child and the mind-blown freak" (13)

2-4-2 EL CARÁCTER VISUAL DE LA PSICODELIA Y EL ARTE PSICODÉLICO

Albert Hoffmann, químico suizo que sintetizó el LSD, ingirió intencionadamente una dosis de 243 mg de la sustancia en 1943. Su viaje de vuelta a casa es descrito como *"una experiencia surrealista, donde los edificios hablaban y las caras se deformaban"*. A comienzos de los 60 ya había más de mil investigaciones sobre el ácido. 15 años antes de que los hippies lo tomaran como "sacramento", el LSD fue usado como arma por la CIA en el programa de lavado de cerebro (inspirado por los experimentos nazis del campo de Dachau) MK Ultra.

Timothy Leary y sus experimentos en Harvard y su interés por experimentar con la mente, unido a Ken Kesey (que fue expuesto al LSD dentro de uno de los programas del gobierno, como citábamos antes), abrieron la caja de Pandora.

La popularidad en la ingesta del LSD expandió comentarios beneficiosos acerca de su consumo. El actor Cary Grant mencionó sus bondades en 1959 en la revista *Look*. Grant admitió haber tomado más de 60 veces la sustancia en su tratamiento por alcoholismo.

Gracias a la difusión de los *Acid Tests* y en particular a partir del *Trips Festival* de 1966 en Haight Ashbury, se divulgaron profusamente las posibilidades abiertas por la ingesta de esta droga. El LSD permitió experimentar con la alteración de la conciencia.



Imagen que emula el efecto visual producido por LSD

El consumo de LSD favorecía las visiones de colores saturados, deformaciones y superposiciones formales. Aspectos que son las más importantes señas de identidad del arte psicodélico.

Para Jaime Gonzalo, el consumo de drogas fue crucial:

"Queda fuera de discusión que sin marihuana y LSD no habría sido posible la iluminación apocalíptica. Excusa colectiva para consumir drogas y practicar sexo, para reinventarse a uno mismo cuando todavía no se sabe ni quién es uno" (14)

El consumo de drogas dentro de la escena rock ha sido una constante. Para Jordi Sierra i Fabra, éste estaba emparentado con lo que se llamó *búsqueda de posibilidades y evasión*, en relación a unas tradiciones escapistas que se remontaban a la antigüedad, y que perseguían, mediante el consumo de determinadas sustancias, alcanzar nuevos estados evasivos.

El nuevo credo hippie, favorecido y potenciado por el consumo de drogas, redundó en la fijación por las culturas orientales, cuyos valores fueron adoptados como supremos (*Paz, amor y libertad*) así como en un look transgresor y la oposición conservadora.

Cuando el LSD se volvió popular en 1965...*"alteró no sólo la moda de la droga sino también la percepción visual. Los efectos cósmicos, dobladores del ego de la droga animaron la sobrecarga sensorial. Las formas fluían juntas, bañando los sentidos en una orgía de color y luz y rebosantes formas biomórficas."* (15)

Hacia finales de 1965 se empezaron a ver exposiciones de arte psicodélico. Artistas como Jackie Cassen y Rudi Stern proyectaron diapositivas pintadas a mano en el Theater of Light (Teatro de Luz) que montaron en el Dom de Nueva York.

Arte Psicodélico

"El arte psicodélico que comenzó a emerger a mediados de los 60 dio frecuentemente expresión a visiones inducidas por la droga. Su característica estilística fue color vivo, energía vibrante, patrones orgánicos fluidos, y una tendencia a comprimir tiempo y espacio de modo que esas imágenes de las más disparatadas culturas y periodos históricos se juntasen en elaborados montajes" (16)

La génesis del arte psicodélico se remonta a la transmisión de ideas revolucionarias que la generación beat esparció en los años cincuenta. Christian Marmonnier apunta a los *comix*, cómics underground de la época, como un *"relevo de transmisión de este rechazo"* (17)



Cómics undergrounds americanos

"it altered not only drug fashion but also visual perception. The drug's cosmic, ego-bending effects encouraged sensory overload. Forms flowed together, bathing the senses in an orgy of color and light and oozing biomorphic forms." (15)

"The psychedelic art that began to surface in the mid-1960s frequently gave expression to druge-induced visions. Its stylistic trademark was vivid color, vibrant energy, flowing organic patterns, and a tendency to compress time and space so that images from the most disparate cultures and time periods were brought together in elaborate montages" (16)

La persecución de unos métodos de fijación visual de las experiencias con LSD hizo disparar a los artistas en todas las direcciones posibles. Resumidas someramente, tres son las características fundamentales del arte psicodélico: Carácter fantástico, distorsión formal y cromatismo saturado.

Además de intentar reproducir las percepciones alteradas que conllevaban el consumo de drogas; la variedad de influencias de las que se nutrió el arte psicodélico remarca su multiplicidad.

Estamos ante una imaginería rica en composiciones, cromatismo y técnicas. Claros indicadores de una estética vinculada a unos factores de liberación y una consciencia expandida. Expansión que halló su equivalencia en un cauce visual exuberante y fértil, altamente saturado y sinuoso a nivel cromático y formal.

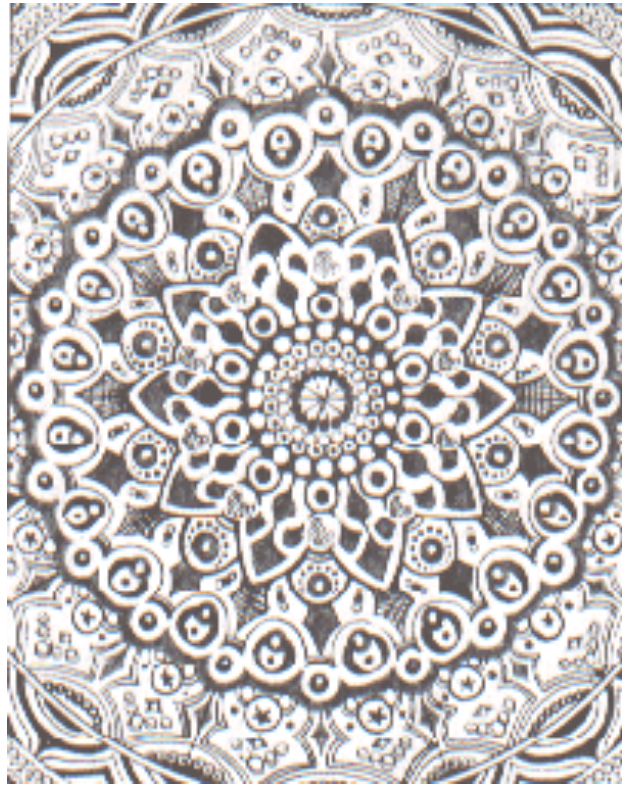


Sally Thompson, en referencia a la tesis sobre los pósters de San Francisco que llevó a cabo Walter Medeiros, cita dos bases fundamentales:

- Densidad en los patrones formales y tipografía.
- Dos o más colores "calientes" adyacentes unos con otros.

En 1967 la conjugación de elementos influyentes en la Psicodelia alcanza su madurez. Pepe García Lloret (escritor, autor de *Psicodelia, hippies y underground en España*) desgrana el momento señalando algunos autores y escuelas en clara consonancia con estéticas afines a la Psicodelia, subrayando un factor a tener en cuenta: la Psicodelia fue tema central de otras corrientes artísticas. Y es que así como el movimiento se nutrió de numerosas fuentes, también él medió en otros contemporáneos suyos. Entre los más importantes se destacan los siguientes.

- El arte óptico (*Op Art*) y sus estructuras geométricas, con Jacques Kaszemacher a la cabeza.



Jacques Kaszemacher, *Untitled*, 1965

- Figuración abstracta, en la que observamos estructuras formales abigarradas, de carácter orgánico, como puede observarse en Isaac Abrams.



Isaac Abrams, *Visual Matrix*, 2006

- Figuración visionaria, de claro sabor surrealista. Con composiciones semejantes al anterior, pero en un parámetro puramente figurativo.



Mati Klarwein, *San Juan*, 1962

En la tradición Visionaria

Contemporáneo de movimientos como el arte Pop y el *Op Art* en el contexto artístico de los años sesenta, enmarcaremos al arte psicodélico dentro de lo visionario:

"Es un arte visionario en la mejor tradición de Hieronymus Bosch (El Bosco), William Blake, el simbolismo de fin de siglo, Surrealismo y ciertos tipos del así llamado arte "Foraster". Abre las puertas a un universo nuevo, captura los vuelos de la imaginación y a menudo tiene una cualidad profundamente mística y religiosa" (18)

Dave Hickey (escritor y crítico norteamericano que ha colaborado con publicaciones como *Rolling Stone*) definió el arte psicodélico como "anti-académico", perteneciente a una tendencia manifiesta en otros movimientos:

"permanentemente fuera de la moda académica durante cerca de trescientos años'. Estos incluyen 'Rococo, Prerrafaelismo, Art Nouveau, Pop, Populuxe, Psicodelia, Las Vegas y el graffiti Wild Style" (19)

Enumerando las características principales de todos estos estilos:

"complejidad sobre simplicidad, estampado sobre forma, repetición sobre composición, femenino sobre masculino, curvilíneo sobre rectilíneo, y lo fractal, diferencial y caótico sobre el orden euclidiano" (20)

"It's a visionary art in the best tradition of Hieronymus Bosch, William Blake, fin de siècle symbolism, Surrealism and certain types of so-called 'Outsider' art. It opens the doors to new universes, captures the flights of the imagination and often has a deeply mystical and religious quality" (17)

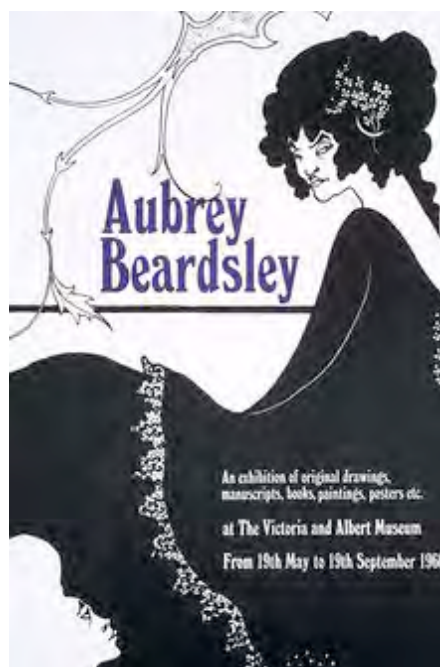
'permanently out of academic fashion for nearly three hunder years'. These include 'Rococo, Pre-Raphaelite, Art Nouveau, Pop, Populuxe, Psychedelic, Las Vegas and Wild Style graffiti'" (19)



Arquitectura Populuxe

El crítico americano remarca el carácter democrático de estas expresiones artísticas. La ornamentación y el abandono de los atractivos de la seducción capitalista, responden la búsqueda de una sociedad más humana y auténtica. Valores propios de la *Tradición Visionaria* a menudo sugeridos como nutriente fundamental de la iconografía psicodélica, configuración de sus señas de identidad. Hickey distingue una eminente cualidad decorativa que los diferencia de Surrealismos y Abstracciones, que habrían sido "academizados". Una *huída* del *status quo* imperante en el momento, que, como ya hemos visto, caracteriza también a las sucesivas generaciones Rock.

Durante los primeros años sesenta se recuperaron valores propios del Decorativismo de la primera mitad del siglo XX. Especialmente influyentes fueron las exposiciones retrospectivas de Alphonse Mucha (en 1963) y Aubrey Beardsley (en 1966) en Londres, que tuvieron un peso sustancial en las composiciones y creación de pósters.



Aubrey Beardsley, Londres, 1966

"complexity over simplicity, pattern over form, repetition over composition, feminine over masculine, curvilinear over rectilinear, and the fractal, the differential, and the chaotic over Euclidean order" (20)

El collage y la superposición de imágenes en la Psicodelia

El collage y sus métodos constructivos superponiendo imágenes resultaron útiles a los artistas psicodélicos. Remitiendo al torrente visual de las experiencias psicodélicas permitieron a los artistas crear imágenes polifacéticas con un carácter onírico alusivo a dichas visiones. El empleo del collage era obvio en un contexto en el que las fronteras entre las disciplinas artísticas fueron veladas. La condición interdisciplinar de la Psicodelia es una consecuencia natural de una experimentación permanente.

Tres fueron las vías principales a través de la cual se expresaron los artistas; el póster, las portadas de los discos y el *light - show* (espectáculo de luces). No nos olvidamos de otras manifestaciones como fueron el body - painting, la decoración objetual, o la moda. Sin embargo, conviene remarcar la aplicación de estéticas propias del collage en los tres campos establecidos.

Psicodelia y Surrealismo

"Existía una revuelta en contra de la razón. Mucha gente consideraba que la razón fue la que llevó a la destrucción, a la guerra, a la indiferencia, a la sofocación cultural, a la supresión del cuerpo en nombre de la mente. No estoy diciendo que todas estas fueran ideas bien conseguidas, pero eran impulsos que hacían actuar a muchas personas y una de las formas era marcharse a otro lugar a buscar inspiración. Podría pensarse que se trataba de una tirada de dados gigantesca." (21)
Todd Gitlin

El Surrealismo y la Psicodelia han sido comparados a menudo por la afinidad que comparten con lo visionario y las múltiples ramificaciones estilísticas y conceptuales que produjeron. Ambos fueron más "actitudes" que estilos, englobando un buen número de enfoques y aproximaciones que redundaron en su carácter experimental.

"una síntesis ecléctica en la que importaba más una laberíntica secuencia de efectos puntuales, diferenciados entre sí, que un coherente efecto de conjunto" (66)

El "líder" de los surrealistas, André Breton, se encargó de rastrear "actitudes surrealistas" en la historia del arte, precursores del Surrealismo que compiló y contextualizó. Por su parte, los artistas psicodélicos se nutrieron de muchísimas fuentes: Art Nouveau, orientalismos, arte primitivo, etc.

La personalidad *radial* de la Psicodelia se anota como característica fundamental del movimiento. Sabino Méndez cita el periodo como *"la época de la pirotecnia total, de la exploración en casi todas las direcciones"* (68) remarcando su carácter expansivo.

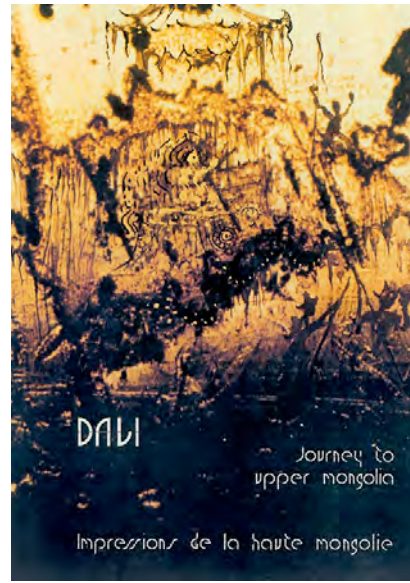
El paralelismo que la Psicodelia presenta con el Movimiento Surrealista va más allá del carácter onírico. La multiplicidad de las formas y estilos que ambos poseen, obedece a otra característica común que ya hemos señalado: una ascendencia heterogénea. Un ambiente global definido por la experimentación, la intensidad, y la perenne búsqueda de fundamentos y aportes que amplificaran sus cimientos ideológicos y creativos. Así como el Surrealismo de los años 20 forjó un número de atribuciones con el que apoyar la creación de nuevas realidades, al arte psicodélico no renegaba de ningún tipo de referencia siempre que ésta pudiera sumarse a sus señas de identidad.

Una "revolución de costumbres", que define Joaquín Salvador:

"para ser auténticamente así (underground) hay que replantearse las cosas muy profundamente. Hay que revolucionar las costumbres, los hábitos, la escala de valores. El subconsciente, lo onírico, pasa a primer plano" (22)

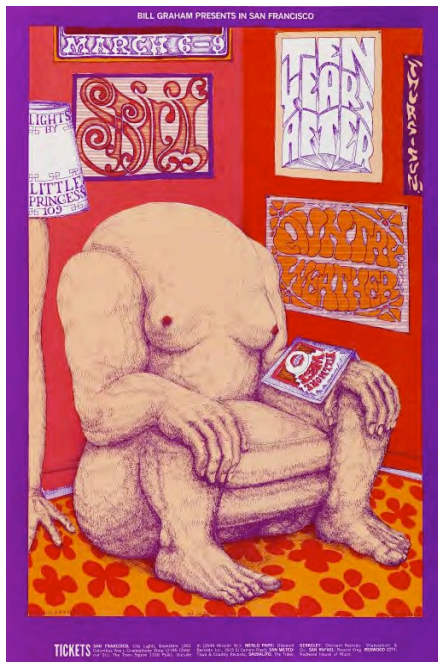


Dalí, *Torero alucinógeno*, 1970



Dalí, *Impresiones de la alta Mongolia*, 1974

La irrupción del culto al LSD y la consiguiente expansión del arte psicodélico, conectado al Surrealismo en ciertos puntos, causó que Salvador Dalí ejecutara varias obras con referencia al nuevo paradigma: *El torero alucinógeno*, pintura fechada en 1970 y el cortometraje *Impresiones de la alta Mongolia*, de 1974.



Lee Conklin, *Cartel Ten Years After*, 1969

Lee Conklin, cartelista psicodélico es visto como uno de los enlaces entre Surrealismo y Psicodelia. Aunque sus pósters, por cromatismo y carácter formal, enlazan con el resto de sus contemporáneos; las deformaciones y dobles lecturas que Conklin dio a sus obras lo vinculan al Surrealismo.

Además de éste, otros protagonistas del arte psicodélico como Rick Griffin o Alton Kelley se valieron de mecanismos de descontextualización surrealistas.

Sally Thompson apunta que:

"los cambios perceptivos requeridos para 'leer' esta imagen recuerda a los muchos juegos concebidos por los artistas surrealistas para extraer material y asociaciones latentes en el subconsciente, en las que imágenes dominan como hacen en sueños. Otra técnica surrealista, el collage pictórico, que trae juntos objetos disparatados en asociaciones irracionales, es la base de los esfuerzos colaborativos de Alton Kelley y Rick Griffin para el póster Bloom de Agosto de 1968" (23)

Psicodelia: Arte pop de la costa oriental

Juan Carlos Usó reflexiona en torno a la reproductividad que el arte psicodélico demandaba por su intencionalidad transmisora de mensaje renovador:

"El énfasis especial que se concede a la imagen y al color, dentro de la estética psiquedélica, suele ir unido a la prioridad que se otorga al contenido, en un intento y, a la vez, deseo de alcanzar una audiencia más amplia, menos exclusiva o minoritaria, recurriendo para ello a medios de reproducción capaces de generar grandes ediciones a bajo coste. Obviamente, estas características vinculan directamente al arte psiquedélico con el denominado arte pop, haciendo incluso que, en ocasiones, el uno resulte indiscernible del otro" (24)

Esta unidad con el pop permite incidir en el carácter que el arte psicodélico presenta como nexo de unión entre intencionalidades artísticas surrealistas y pop. La simbología fantástica heredada del surrealismo se une a una funcionalidad y reproductividad Pop Art, movimiento con el que el arte psicodélico comparte línea temporal. Pese a ello, otros autores señalan a la estética psicodélica como una parte integral del arte Pop. Albright lo denomina "un tipo de arte Pop de la costa oriental":

"El arte rock fue, al final, un tipo de Arte Pop de la costa oeste - o de San Francisco: menos elitista, más igualitario y orientado a la juventud, que las caras pinturas de Warhol o Rosenquist, pero sin dejar de ser una parte del nuevo y elegante juego de la cultura de suburbio que estaba transformándose en la "cosa", en los populares y más altos niveles de la sociedad jet set" (25)

Al normalizarse esto, provocó que bandas y locales empleasen a diferentes artistas para anunciarse, sin perder el cariz artístico. Lenny Kaye coincide con Albright, y cita lo sucedido en San Francisco cómo la versión costa oeste del arte Pop.

Las diferentes condiciones socio - culturales de los centros neurálgicos en los que se dio el fenómeno psicodélico, producirían efectos en las formas y en la interpretación. El contexto de Nueva York dista mucho del de San Francisco, y ambos del de Londres. La meca psicodélica (San Francisco), gracias a su clima más calido, su papel cómo antecedente contracultural beat, y la agrupación de una cultura cosmopolita más próxima a lo oriental, latino, etc, ofrecía unas condiciones que se tradujeron en una imaginería diferenciada de la de las otras ciudades y viceversa.

"the perceptual shifts required to 'read' this image recalls the many games devised by Surrealist artists to mine material and associations latent in the unconscious mind, in which images dominate as they do in dreams. Another Surrealist technique, pictorial collage, which brings together disparate objects in irrational associations, is the basis of a collaborative effort of Alton Kelley and Rick Griffin for the Bloom poster of August 1968" (23)

"Rock art was, in the end, a kind of West Coast - or very San Francisco - Pop Art: less "elitist", more egalitarian and youth-oriented, than the expensive paintings of a Warhol or Rosenquist, but no less a part of the chic new game of cultural slumming that was becoming the "in thing" at the hippest, if not always the highest, levels of jet set society." (25)



The Seed, (considerado el primer póster psicodélico) Cartel de The Charlatans, 1965

Nota: The Charlattans, considerada la primera banda psicodélica al uso, no fue trascendental por su sonido sino por su *actuación*, que abrió la puerta a una experimentación visual en la escena rock de la costa oeste de San Francisco

"El arte pop fue fundado en una ética populista, hacer eterno el día a día, una profundidad en la superficie, el chiste interno de la simulación y el readymade. El arte pop fue construido para el ahora, un vestido de papel para ser relegado después de un simple uso, un 'look', un éxito discográfico. No es coincidente que el Póster se convirtiese en una forma artística en los sesenta, usado por las salas de conciertos de San Francisco como el Fillmore y el Avalon para anunciar las atracciones semanales en un hipnótico estilo óptico" (26)

"Pop art was founded on a populist ethic, the everyday made eternal, a depth within surface, the in-joke of the put-on and readymade. Pop art was constructed for the Now, a paper dress to be tossed aside after a single wearing, a 'look', a hit record. It's no coincidence that the Poster became an art form in the sixties, used by San Francisco dance-concert halls like the Fillmore and the Avalon to advertise the week's attractions in an optically hypnotic style..." (26)

El juego y la visión infantil en la Psicodelia

Una de las distinciones fundamentales que se pueden establecer entre Psicodelia y otros movimientos contraculturales es el elemento del juego. El abandono y escapismo estuvieron acompañados de un permanente aporte lúdico. Algo muy a tener en cuenta a la hora de evaluar las creaciones visuales a las que nos enfrentamos.



Syd Barrett, 1969

Ken Johnson cita a Peter Braunstein al hilo del "presentismo", ideología de los años 60 con la cual los jóvenes de la época actuaron con un comportamiento intencionadamente infantil emparentado con sus intenciones evasivas:

"Ser infantil, en esta nueva construcción, significa ser uno con la naturaleza, con la tierra, con otros seres humanos; ser no violento, amar y re-sensibilizar la violencia alrededor tuyo; recuperar conscientemente la simplicidad y maravillarse ante la infancia cómo un prisma perceptivo para reclamar una sociedad destrozada por alzamientos civiles y guerras en el extranjero" (27)

Simon Reynolds señala los ejemplos de Syd Barret, Donovan o la Incredible String Band, cuyas letras eran una *exaltación de la niñez*. Deteniéndose en el caso concreto de Barrett comenta:

"El antropomorfismo y animismo (Barrett creía en los espíritus de los árboles) en las tempranas canciones de Pink Floyd se relaciona con la consciencia panteísta común a muchos consumidores de LSD" (28)

También los surrealistas sintieron afinidad por lo infantil y su significativa *no represión* de un conocimiento libre de condicionantes impuestos por la sociedad adulta.

"La mente que se sumerge en el surrealismo", escribió Breton, "vive de nuevo la mejor parte de la niñez con una excitación abrasadora. La infancia es lo que más se aproxima a nuestra vida real - la niñez, donde todo se confabula para realizar la posesión eficaz y sin riesgos de uno mismo" (29)

"To be childlike, in this new construction, meant to be at one with nature, with the earth, with other human beings; to be nonviolent, loving and (re)sensitized to the violence around you; to consciously regain the simplicity and wonder of childhood as a perceptual prism for reclaiming a society wracked by civil uprisings and war abroad" (27)

"The anthropomorphism and animism (Barrett believed in tree spirits) in Pink Floyd's early songs relate to the pantheistic consciousness common to many LSD users" (28)

Consecuencias de la Psicodelia

La acción - reacción propia de la contracultura siempre ha hallado en la descontextualización un mecanismo en oposición a los paradigmas. La Psicodelia se posicionó a favor de una visualidad recargada, colorista y/o exótica, inversión de las estéticas urbanitas. Dejarse el pelo largo no era casual, era un alegato revolucionario frente al conservadurismo de la generación anterior, ya fueran padres o directos antecedentes en el ideario rock.

La génesis de la androginia que estudiaremos posteriormente en el periodo Glam, tiene su origen en una época de liberación sexual que si bien no puso en entredicho los roles masculino y femenino, experimentó con nuevos patrones estéticos.

"La influencia de la moda hippie barrió los rulos e impuso el pelo largo y natural; sólo los chicos llevaban coleta, pero tanto los hombres como las mujeres se ponían diadema. Este nuevo look andrógino preocupaba muchísimo a las "personas rectas". (...) Las chicas buscaban vestidos de segunda mano y pasados de moda en las tiendas de beneficencia" (30)

Asimismo, debemos detenernos ante el hecho de una constante retroalimentación entre los diferentes cauces de expresión. Si la música se empeñaba en evocar valores visuales de la experiencia psicodélica, ésta a su vez era apoyada por un enorme caldo visual mediante pósters, portadas de discos, light - shows e incluso la ropa, repleta de colorismo y motivos exóticos en sus estampados.



El grupo de diseñadores The Fool en su boutique de Londres, 1967

Citas y Bibliografía

1. *Spanish Trip - La aventura psiquedélica en España*, Usó, Juan Carlos – Pág. 180-182
2. *Poder Freak: Una crónica de la contracultura. Volumen 2*, Gonzalo, Jaime - Pág. 27
3. *Spanish Trip - La aventura psiquedélica en España*, Usó, Juan Carlos – Pág. 38-39
4. *Hippie*, Miles, Barry – Pág. 9
5. *Poder Freak: Una crónica de la contracultura. Volumen 2*, Gonzalo, Jaime - Pág. 190-191
6. *Limusinas y Estrellas: Medio Siglo de Rock 1954 – 2004*, Méndez, Sabino - Pág. 38-39
7. *Historia del rock y las drogas - La influencia de las drogas en la música popular, desde el jazz hasta el hip - hop*. Shapiro, Harry - Pág. 157-158
8. *Summer of Love: Art of the Psychedelic Era*, VVAA – Pág. 15
9. <http://www.cnduk.org/information/info-sheets/item/435-the-cnd-symbol>
10. *Summer of Love: Art of the Psychedelic Era*, VVAA – Pág. 80
11. *Poder Freak: Una crónica de la contracultura. Volumen 2*, Gonzalo, Jaime - Pág. 202
12. *Summer of Love: Art of the Psychedelic Era*, VVAA – Pág. 40
13. *Summer of Love: Art of the Psychedelic Era*, VVAA – Pág. 151
14. *Poder Freak: Una crónica de la contracultura. Volumen 2*, Gonzalo, Jaime - Pág. 10
15. *Factory made – Warhol and the sixties*, Watson, Steven – Pág. 249-250
16. *Art in the San Francisco Bay Area: 1945 – 1980, An Illustrated History*, Albright, Thomas – Pág. 166-169
17. *Summer of Love: Art of the Psychedelic Era*, VVAA – Pág. 13
18. *Summer of Love: Art of the Psychedelic Era*, VVAA – Pág. 17
19. *Summer of Love: Art of the Psychedelic Era*, VVAA – Pág. 13
20. *Summer of Love: Art of the Psychedelic Era*, VVAA – Pág. 13
21. Documental: *Hippies*
22. *Psicodelia, hippies y underground en España (1965 - 1980)*, García Lloret, Pepe – Pág. 10
23. *Summer of Love: Art of the Psychedelic Era*, VVAA – Pág. 127
24. *Spanish Trip - La aventura psiquedélica en España*, Usó, Juan Carlos – Pág. 180
25. *Art in the San Francisco Bay Area: 1945 – 1980, An Illustrated History*, Albright, Thomas – Pág. 181-182
26. *Art into Pop*, Frith, Simon y Horne, Howard - Pág. 95-96
27. *Are you experienced? - How psychedelic consciousness transformed Modern Art*, Johnson, Ken – Pág. 58
28. *Summer of Love: Art of the Psychedelic Era*, VVAA – Pág. 154
84. *¿Qué estás mirando? - 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*, Gompertz, Will – Pág. 257
29. *El impacto de lo nuevo – El arte en el siglo XX*, Hughes, Robert – Pág. 231
30. *Hippie*, Miles, Barry – Pág. 32

2-5 GLAM

2-5-1 CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES

"En un género musical tan ligado a unas ciertas condiciones estéticas como el glam rock, no cabe duda de que ver plasmado todo esto en imágenes se antoja casi necesario" (1)

El glamour de los tiempos del *Swinging London*, el color, la moda, lo estrambótico y colorista, y la liberación sexual, causada por la desinhibición de finales de los sesenta, son factores determinantes para entender el advenimiento del Glam a comienzos de la década siguiente. En 1967 la píldora anticonceptiva fue finalmente desarrollada con éxito. Abrió las compuertas de la sexualidad sin temor a las consecuencias y a la revolución homosexual. Esta liberación sexual de finales de los años sesenta y la psicodelia más onírica fueron el caldo de cultivo que preparó la tabula rasa sobre la que se asentaría el Glam.

Obras como la película *El Topo*, western psicodélico y gore del director mexicano Alejandro Jodorowsky, mostraban sexo bizarro, deformidades y violencia. Un cóctel que fascinó a John Lennon, que la quiso exhibir en Estados Unidos, o a Peter Gabriel, que basó el argumento del disco de Genesis *"The lamb lies down on Broadway"* en la película.

La montaña sagrada, también de Jodorowsky, fue financiada por Lennon. Un cóctel surrealista de una "extrañeza barroca".

*"En realidad, tal vez más que el consumo generalizado de drogas, fue la liberación sexual que alentaron los hippies lo que las autoridades y el establishment veían con peores ojos, (...). Pero era un fenómeno imparable. La censura desapareció primero de los libros, a continuación las revistas empezaron a mostrar fotografías explícitas y las películas enseñaron la extraña visión del vello púbico, para llegar al punto álgido en 1972, cuando dos películas de porno duro, *Garganta profunda* y *El diablo y la señorita Jones*, se proyectaron en cines convencionales de Estados Unidos" (2)*

El Glam rock nació como un eco hedonista de la revolución hippie, absorbida por el sistema y que había perdido su vigencia revolucionaria. Los códigos visuales establecidos durante la Psicodelia renovaron el paradigma rock, y algunas de sus propuestas ideológicas apegadas a la libertad, lo lúdico y escapista fueron el punto de apoyo para lo que vendría a desarrollarse en el contexto Glam.



"Lo intrascendente, la diversión por la diversión, el sueño de escape hacia un mundo privado en el que no entrasen los mayores era el reto; ellos también anhelaban un cambio, en definitiva, pero no trabajando frente a frente con lo establecido como norma para lograr a la postre tornarlo" (3)

Durante este periodo, el rock alcanzó unas dimensiones aún mayores en sus pretensiones visuales. "Glam", procede de "glamour": estamos ante un movimiento en el que abundaron sexo, androginia y exceso. El sexo siempre ha estado presente en el rock, desde su origen. La Psicodelia y el movimiento hippie ya habían tenido en él un protagonista de peso. Sin embargo, era precisa una vuelta de tuerca a nivel visual. Por ello el Glam debe ser entendido como un cénit o culminación de una serie de pasos que se venían dando en el Rock desde su génesis.

Antecedentes

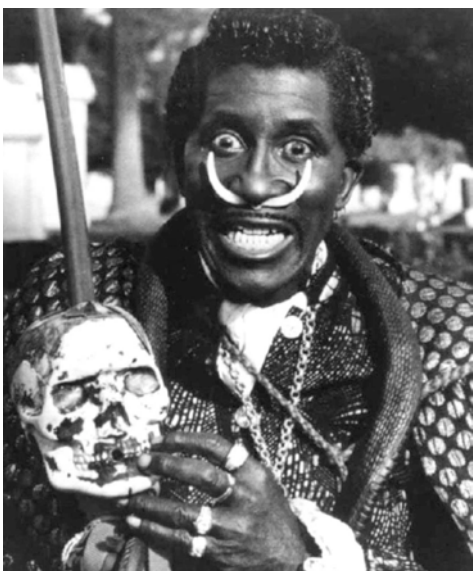
Cómo comentábamos, hedonismo y androginia habían acompañado al rock desde sus comienzos. Jordi Bianciotto apunta a Little Richard como "modelo iniciático" dentro de la ambigüedad que posteriormente, se instaló como razón de ser en el glam rock.

"un personaje que se pintaba los ojos, lucía atuendos coloristas y rehuía en comportamiento tradicional de exaltación masculinista. Richard protagonizó, de hecho, diversos escándalos a causa de unas tendencias sexuales que no disimuló. Su anecdotario privado es rico en extravagancias" (4)



Little Richard

Screamin' Jay Hawkins, se hizo muy conocido a finales de los cincuenta con un espectáculo rock circense y macabro.



Screamin' Jay Hawkins

Jay Hawkin's fue el primer rockero que se apoyó en una imagería visual vinculada al terror. Tenemos que remontarnos a finales de los cincuenta, más de diez años antes de la irrupción del Glam, para encontrar su mayor éxito: *I put a spell on you*. El atrezzo que Hawkins' llevaba en directo, y su propuesta por brindar un espectáculo más allá de la ejecución musical, creando un producto audiovisual propio de películas de terror, influyó a Arthur Brown, Screaming Lord Sutch y Alice Cooper.

Rolling Stones ilustraron su sencillo *Have you seen your mother, baby, standing in the shadow?* (1966), vestidos de mujeres. En *We're only in it for the money* (1968), de Frank Zappa y the mothers of invention, la banda satirizó la portada del *Sgt. Pepper's* de los Beatles con atuendos femeninos.



Rolling Stones, *Have you seen...*, 1966



Frank Zappa, *We're only in it for the money*, 1968

El cantante folk Donovan declaraba:

"Yo era teatral. Utilizaba maquillaje antes que Bowie, Bolan y Alice. Mira la cubierta de mi disco A Gift From A Flower To A Garden. Soy un bohemio prerrafaelista y un poeta celta que viene de la escuela de arte" (5)



Donovan, *A gift from a flower...*, 1967

Los Kinks, en su sencillo "Lola" (1971) ya habían narrado la relación de un hombre con un transexual y su aceptación.



The Kinks, *Lola*, 1970

Sha Na Na fue una banda que en plena efervescencia hippie reivindicaba el rock de los años 50, tanto musical como estéticamente. Una rara avis que precedió al glam rock temporalmente. John Vaccaro, director del conocido "Teatro del Ridículo". Citado a menudo como antecedente del Glam por su uso de la purpurina y de lo extravagante. Había realizado actuaciones chocantes y grotescas desde mucho antes de que el Glam alcanzase su popularidad. Vaccaro reflexiona sobre la escena "glitter" rock, su papel precedente y el omnipresente tema de la autodestrucción en el teatro.

*"Nunca pensé en la existencia de un "movimiento glitter". Yo llevaba usando la purpurina desde mediados de los años cincuenta. (...)
Yo utilizaba el brillo como presentación. Nada más. Interpretaba el brillo como lo más llamativo de América. Era maquillaje. Era lo más llamativo de Times Square. Si quitas las luces, ¿qué queda en Times Square? Nada"* (6)
John Vaccaro



John Vaccaro, *Satyricon*, 1973



Jane County

Jane County, cantante transexual neoyorquino. Criado en una familia muy conservadora de Texas, huyó de este ambiente y se refugió en el ambiente transexual. Aunque no alcanzó un éxito considerable, su participación en *Pork*, obra de teatro de Andy Warhol, tuvo un efecto considerable en la creación de Ziggy Stardust por parte de David Bowie.

Alice Cooper, a la postre los representantes más importantes del *shock rock*, ya coqueteaban a finales de los sesenta con las propuestas que luego serían moneda común.

"Glen me enseñó una Gibson SG que había pintado de un salvaje color turquesa. Había roto un cristal y había pegado esas piezas reflectantes a la guitarra haciendo que aquello fuese como una burbuja disparando flashes, tal y como hacían las bolas de espejos en las discotecas. Eso me hizo pensar cuán innovadores eran mis amigos de juventud. Todo esto fue mucho antes de que apareciese el Glam" (7)

2-5-2 EL CARÁCTER VISUAL DEL GLAM

La "folclorización" de la ambigüedad y la necesidad icónica

Según Sierra i Fabra, el Glam supuso *la liberación final del sexo en el seno de la música* y su unión a *la manifestación del espectáculo como síntesis escénica total*. También denominado "Glitter" (purpurina) o directamente "Gay", calificativos que destapan claramente las simpatías e inclinaciones del mismo. La liberación sexual que llevó a la palestra la aceptación de la homosexualidad, hizo que la ambigüedad sexual fuera recurrente por las cabezas visibles del movimiento.

David Bowie llegó a declarar en *Melody Maker*, en 1972 que era gay, aún no siéndolo. Era consciente del atractivo que despertaba entre el público homosexual y lo beneficioso que le sería convertirse en uno de sus símbolos.

Bianciotto habla de este beneficio en un concepto que denomina "folclorización", un medio por el cual la estética se exagera en pos de la infracción, entendida a su vez como mecanismo de promoción.

"utilizaban los mecanismos estéticos como instrumento de provocación y transgresión, cuando no directamente como método promocional. No perseguían particularmente la normalización del hecho homosexual, sino cierta folclorización en aras de su máxima difusión mediática. Sin embargo, su paso al frente fue determinante y, aunque fuera en condición de efecto secundario, actuaba como propulsor de la desinhibición e inspirador de actitudes más decididas y menos coyunturales" (8)



David Bowie

El desenfreno sexual respondía a un hedonismo decadentista del que el Glam se hizo eco y basó su razón de ser y sus señas de identidad visuales. Esta "necesidad icónica" del Glam es producto de una concienciación del valor prioritario que la imagen tiene. Valores estéticos con los que crear y potenciar la ambigüedad sexual y el decadentismo. A su vez características derivadas de un abandono al cual entregarse en un contexto que respondía por igual al fracaso del anhelo de cambio hippie.

"La estética hippy declina rápidamente en beneficio de un desorbitado festival de recursos plásticos y cosméticos: botas de plataforma, maquillajes, bisutería, pantalones extremadamente ajustados, mallas transparentes, lentejuelas, uso y abuso de tonos plateados y dorados. El rock explota un perfil visual hipotéticamente vinculado a un "lado femenino" hasta convertirlo en un estándar grotesco teatral, folclórico" (9)

Tipologías estéticas en el Glam

Pese a su uniformidad en torno a lo estrambótico, escandaloso y ambiguo, el Glam fue interpretado de modos muy diferentes por sus principales protagonistas. Examinaremos estos factores con más detalle en los apartados correspondientes a los siguientes artistas (Ver Apartado 2-8 Bandas Principales).

- Bowie procedía de una escuela teatral. Como Sergio Guillén apunta "había estudiado mímica con Lindsay Kemp" (actor de mímica británico muy influyente), estaba más enfrascado en aspectos poéticos, y a un personaje como Ziggy Stardust lo rodeaba de un aura más "arlequinada". Feminidad delicada propia de cabaret, poses de music hall, declaraciones de una homosexualidad fingida.

- Alice Cooper provenía de una escuela de Bellas Artes en la que se sintió fascinado por la obra de Salvador Dalí y el surrealismo. Su apuesta por el Glam está amparada en un concepto espectacular y grotesco propio del teatro de los horrores. Violencia que provocó que un diputado británico llegara a acusarle de "*vender la cultura de los campos de exterminio*" (10)

- New York Dolls, *apostaba por la reutilización de ropa, por crear una estética de*

capas de cebolla a la par que travestirse por pura diversión" (11)

- Roxy Music eran un cóctel de influencias: el aspecto de "mosca" de Phil Manzanera con sus gafas de sol, era combinado con el cabaret años 30 de Brian Eno, que enfatizaba el interés artístico de la banda.

Formados en una escuela de Bellas Artes, al igual que Alice Cooper, distaban mucho del carácter "shock rock" de éste, centrándose más en puestas a punto conceptuales y una vertiente "glam" más "arty", al punto de ser conocidos como "Art Rock"

Otros protagonistas

Un buen número de artistas se subieron al carro del éxito de los anteriores y crearon sus propias configuraciones formales. Algunos lograron un reconocimiento enorme como el caso de Slade o Gary Glitter.

El exceso suele ser sucedido por mayores cotas del mismo, rastreando la senda del éxito, ya sea mediático o económico, cómo Jobriath: Había formado parte del reparto de *Hair* en Los Ángeles.

Clonó de una manera descarada al Bowie más andrógino, hasta el punto de que en 1974, se autopromocionara como su nueva versión y escribiera canciones que casi satirizaban a su precedente como "Space Clown".



Slade

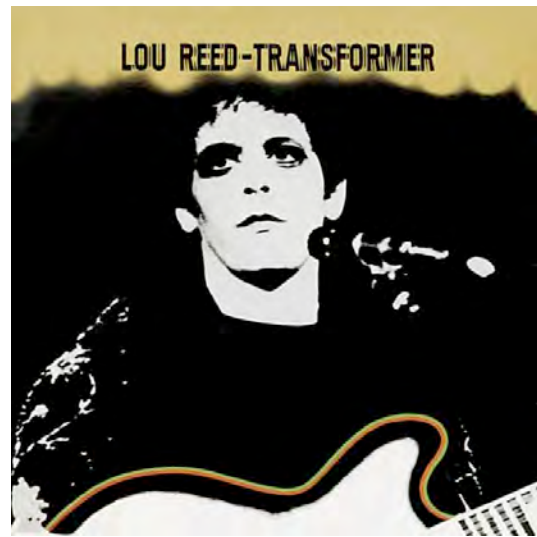
Dentro de un contexto temporal en el que el rock sinfónico gozaba también de una gran popularidad era lógico que el Glam adoptase unas dosis de conceptualismo: Demostradas desde el comienzo de su carrera, Lou Reed sacó partido de ellas en *Transformer* (1972), oda a la *Factory* warholiana y a la transexualidad, o la trágica historia de dos drogadictos en *Berlin* (1973).

La eclosión y éxito glam fue un foco de atención al que sumarse en el período que este estuvo en boga y el adyacente.

Elton John, creó una obra conceptual llamada "*Captain Fantastic and the brown dirt cowboy*", que vio la luz cuando la explosión glam ya estaba en claro retroceso, 1975.



Elton John, *Captain Fantastic*, 1975



Lou Reed, *Transformer*, 1972

Sergio Guillén cita a bandas como Queen, Cockney Rebel, Wizzard, o Roxy Music como protagonistas de una escisión de la escuela Glam: la "arty", el conocido "Art Rock". Las diferencias entre estas agrupaciones son notables. Tomando como ejemplo la comparativa entre Queen y Adam and the Ants, en el caso de los primeros su propuesta estaba más orientada a un decadentismo andrógino que al pre-punk histriónico de los segundos.

Así como el "Art Rock" definió a aquellas bandas británicas que, a caballo del movimiento Glam, supieron añadir un plus visual a su propuesta, la "Rock Degeneration" fue la variante americana. Una escisión en la que los grandes protagonistas fueron Kiss.



Kiss

Emparentado directamente con el Glam Rock, la escuela "Shock" alude a una gran dosis de teatralidad aplicada. Ésta ha sido siempre secundada por artistas rock desde sus comienzos: Elvis Presley movía sus caderas, Chuck Berry realizaba el "paso del pato" y Jerry Lee Lewis tocaba el piano con los pies. Un evidente comportamiento en escena en aras de lo visual que demostraba que aquello era más que música: era espectáculo.

Glamorización

Los autores de *Art into Pop* proponen el término "glamorización", entendiendo éste como el fenómeno que transforma las bandas de blues rock procedentes de las escuelas de arte, en personajes, abriendo una brecha entre lo que se sentían y eran: artistas, y como eran presentados: estrellas del pop.

Se abre con esto una cadena "acción - reacción" en la que la respuesta a esta "glamorización" es combatida con la eliminación o potenciación de la misma.

"Lo que estamos describiendo aquí es la dialéctica de la autenticidad y artificio que conlleva el pop. En los 60 la persecución de una expresión auténtica en el mercado de la música significó un creciente interés en las invenciones involucradas. En los 70 fue, en cambio, su preocupación con el empaquetado y el proceso de ventas lo que más claramente registró a los músicos como 'verdaderos artistas' - a finales de los 70, cuanto más 'falsa' era la imagen, más obvia las pretensiones culturales" (12)

Jon Savage habla del impacto estilístico en la juventud que tuvieron autores como David Bowie o Roxy Music. Éste se tradujo en una imitación fanática por parte de los fans, secundada a medida que las estrellas que seguían iban evolucionando estilísticamente. El impacto que causó Bowie cuando "sacrificó" a su personaje de Ziggy Stardust fue tremendo, provocando una ola de indignación y tristeza por parte de sus fans, que lamentaban la caída del ídolo.

Una inteligente jugada comercial de Bowie, que no ha cesado de reinventarse desde entonces.



Fans de David Bowie en Londres, 1973

"What we're describing here is the dialectic of authenticity and artifice that pop entails. In the 1960s the pursuit of authentic expression in the music market place meant an increasing interest in the inventions involved. In the 1970s it was, in turn, their concern with packaging and the sales process that most clearly registered musicians as 'true' artists - by the end of the 1970s, the more 'false' the image, the more obvious the cultural pretensions" (p151) (12)

Citas y Bibliografía

1. *Glam rock: Sexo, purpurina y lápiz de labios*, Guillén, Sergio / Puente, Andrés – Pág. 207
2. *Hippie*, Miles, Barry – Pág. 274
3. *Hippie*, Miles, Barry – Pág. 340
4. *La revolución sexual del rock*, Bianciotto, Jordi – Pág. 61
5. *Alice Cooper - Por un billón de dólares*, Martos, Sergio – Pág. 229
6. *Por favor, Mátame - La historia oral del Punk*, McNeil, Legs & McCain, Gillian – Pág. 78
7. *Alice Cooper - Por un billón de dólares*, Martos, Sergio – Pág. 85-86
8. *La revolución sexual del rock*, Bianciotto, Jordi – Pág. 139
9. *La revolución sexual del rock*, Bianciotto, Jordi – Pág. 64-65
10. *La Era Rock (1953 - 2003)*, Sierra i Fabra, Jordi – Pág. 234
11. *Glam rock: Sexo, purpurina y lápiz de labios*, Guillén, Sergio / Puente, Andrés – Pág. 52
12. *Art into Pop*, Frith, Simon y Horne, Howard - Pág. 151

2-6 ROCK PROGRESIVO

2-6-1 CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES

"De la revolución pop británica de los años 60, brotó una raza de músicos enteramente nueva, una generación post Beatles, post psicodélica, que vio un futuro de infinitas posibilidades. Era el momento para el pop de avanzar más allá de la exitosa canción de amor de tres minutos.

(...)"Esta música no quería blues. Necesitaba fantasías y mitos. Cupido encuentra a Psique, no chico encuentra chica" (1)

El rock progresivo fue una consecuencia directa de la Psicodelia. Bandas como Moody Blues, The Nice o Deep Purple comenzaron a experimentar con la música clásica con un anclaje aún en sonidos y parafernalia psicodélicas.

Incluso los Beatles, desde su retirada de los escenarios y la salida al mercado de *Sgt. Pepper's* demostraron una inclinación general hacia la complejidad a todos los niveles, por parte de bandas y público, confirmada aquel mismo año, (1967) con el éxito *A Whiter Shade of Pale*, de Procol Harum.

"No estaría exagerando si dijera que el mundo esperaba eso. The Beatles y el boom del beat ya llevaban cuatro o cinco años. Ya se estaba volviendo tedioso. Yo quería hacer algo y no quería que fuera como todo lo demás. Porque ya lo teníamos todo. "Esto, nunca lo había escuchado antes, de verdad", eso es lo que piensas, y por ende "Me gusta" (2)

Gary Brooker (cantante de Procol Harum)



Deep Purple, *Concerto...*, 1969



The Moody Blues, *Nights in white...*, 1967

La escena de Canterbury, pueblo medieval inglés, vio emerger bandas como Soft Machine, Hatfield and the north o Caravan. Canterbury tenía muchos ecos de la tradición lírica y musical británica. Muy campestres y repletos de onirismo:

"Spike Milligan, Edward Lear, ya sabes, Lewis Carroll, cosas así. Nosotros teníamos nuestro propio tipo de surrealismo, proveniente de poetas humorísticos y escritores de fines del siglo XIX y principios del XX. Mucho antes de que inventaran el surrealismo en el continente. ¡Teníamos a Lewis Carroll!" (3)

Bob Harris (presentador de BBC2 radio y experto en música rock) cuenta que fue el *Sgt Pepper's* y su éxito masivo el que abrió la puerta al fenómeno ALBUM. Hasta la fecha los sencillos copaban el mercado.

"Era el Sgt Pepper's y su enorme éxito el que convenció a todo el mundo que puedes lanzar ideas a un álbum, puedes hacer álbumes conceptuales. De hecho, con el álbum puedes hacer casi cualquier cosa que quieras" (4)

2-6-2 EL CARÁCTER VISUAL DEL ROCK PROGRESIVO

El establecimiento definitivo del rock progresivo tuvo lugar en 1969, cuando King Crimson, a la postre uno de los adalides del género, editó su disco debut. La propuesta de un rock consciente artísticamente fue derivando a unas cotas mayores de ambición creativa: nuevos elementos como las influencias de la música clásica o el jazz, se combinaron con argumentos novelescos y una visualidad acorde. Una onírica que observaremos en algunos autores que estudiaremos a posteriori, como Roger Dean o el colectivo Hipgnosis. (Ver Apartado 4-4)

"Había una audiencia de estudiantes universitarios nuevos quienes lloraban por algo que habían leído en ciencia ficción y querían una versión musical de eso. Y claro, estaba El señor de los anillos, y Mervyn Peake y Gormenghast, y la gente quería eso en su música." (5)

Pete Sinfield (King Crimson)



King Crimson, *In the court of the crimson king*, 1969

"El movimiento progresivo realmente estimuló el aspecto visual, así como la ejecución y el lado conceptual. La cosa visual había entrado. El teatro era importante. Empezó con ese período psicodélico, Arthur Brown, lo que sea, continuó y se desarrolló." (6)

Carl Palmer (Emerson Lake & Palmer)

La ambición musical del rock progresivo se correspondió en las presentaciones visuales. Si ya a finales de los 60 el despliegue iniciado por la Psicodelia ofreció un rico calado iconográfico, en el rock progresivo cobró una nueva dimensión con discos que eran tratados como piezas artísticas. El adorno y la ornamentación se extendió a todo el conjunto, y las portadas eran *ventanas* o *puertas de entrada* a los mundos oníricos descritos lírica y musicalmente.

"Creo que la carátula, el arte, y el vinilo; cuando comprabas eso, era una pieza que podías tocar, podías mirarlo, era grandioso sabes. Cuando de repente se redujo a la cajita plástica, al CD... no podías tener el detalle, porque era muy pequeña. Necesitaba uno para cada ojo" (7)

El rock progresivo alcanzó unas cotas de éxito masivo a comienzo de los setenta que lo llevaron a ser víctima de su propia autoindulgencia. La *dinosaurización* (término que alude al gigantismo y megalomanía de las bandas de rock de mayor éxito en los 60 y 70) se cebó especialmente en este sub-género, que perdió gran parte de su popularidad con la irrupción del punk.



Caravan, *In the land of grey and pink*, 1971

La batería metálica de Carl Palmer, serigrafiada con imágenes campestres, las puestas en escena de Rick Wakeman rodeado de teclados o los excesos teatrales de Genesis durante la gira de *Lamb lies down on Broadway*, son sólo varios ejemplos de lo que Mont Campbell denomina *autocosciencia farandulera de hacer las cosas*. Al mismo tiempo, su apuesta por la onírica y lo imaginario los desconectó de una realidad marcada por las huelgas y el descontento social de la época.

“Una vez más, las nuevas tecnologías, la sed de fusionar estilos, la capacidad de muchos músicos para abordar lo extremo o investigar en las posibilidades de la música sirvieron de excusa para intentar llegar un poco más lejos. Las pautas clásicas estaban ahí, desde siempre. Que el rock se hiciera pretencioso y buscara su entronque con ellas fue una consecuencia más” (8)



Genesis en la gira de *The lamb lies down on Broadway* (1974-75)

"Debes admitir que para el 75 o 76, todo se volvió autoindulgente. Simplemente fue así. Todo esto del estadio, con Yes saliendo de unos pétalos gigantes que abrían y el diseño del escenario... estaban por empezar... un punto de quiebre donde la presentación, el diseño del escenario y todo lo demás se apoderaba de la música en términos de importancia. Todos compitiendo entre ellos. " (9)

Bob Harris

Objeto de burlas incluso dentro de sus propias filas. Jethro Tull, se burlaban de este gigantismo progresivo en su disco *Thick as a brick* (1972), que irónicamente se convirtió en adalid del estilo.

THICK AS A BRICK

JUDGES DISQUALIFY "LITTLE MILTON" IN LAST MINUTE RUMPUS

FLUTE CONCERT AT PARRIT ROOMS

A concert by the Hyde Close Flute and Cello Ensemble was held in the Parrit Rooms, Flood Street, St. Cleve, on Tuesday night. A sensitive and, dare one say, passionate, performance was rendered by the five musicians but was spoilt at times by an exceedingly restless and shifty audience. The ensemble is well known and liked for its spirited and extroverted style, but some of the quieter and more meaningful passages were lost on an otherwise enthusiastic audience. The music included two sections of the Tycho Asavrick Suite in F major by Jeffrey Teller and a contemporary piece by Ena Sanderone. J.S.M.

HEAD INJURY

Fifty-two year old Sarah Pickles of the High Street, St. Cleve, cut her head when she tripped over while walking in the High Street, St. Cleve.

COMPACT disc
DIGITAL AUDIO

THE SOCIETY FOR LITERARY ADVANCEMENT AND GESTATION, (SLAG), announced their decision late last night to disqualify eight year old prizewinner Gerald (Little Milton) Bostock following the hundreds of protests and threats received after the reading of his epic poem "Thick as a Brick" on B.B.C. Television last Monday night.

A hastily reconvened panel of Judges accepted the decision by four leading child psychiatrists that the boy's mind was seriously unbalanced and that his work was a product of an "extremely unwholesome attitude towards life, his God and Country". Bostock was recommended for psychiatric treatment following examination "without delay". The first prize will now be presented to runner up Mary Whiteyard (aged 12) for her essay on Christian ethics entitled, "He died to save the little Children".

The Literary Competition, which was for children aged from 7 to 16 years of age, was sponsored by leading national newspapers and received thousands of entries from schools all over Britain. Mr. Humphrey Martin, the Headmaster of Moorale Primary School said "Gerald, nicknamed "Little Milton" by his English master because of his poetic ability, was mentally advanced for his age, although inclined on occasions to obscure and verbose assertions which led him to being somewhat unpopular with his schoolmates. He went on to say that without doubt the child had a great future academically and that his progress was unsurpassed in the history of Moorale Primary. Gerald and his parents moved to St. Cleve

four years ago from Manchester when Mr. Bostock decided for health reasons to live away from the City. David Bostock now does occasional gardening work while his wife Daphne is well known to the Congregation of St. Cleve Parish Church for her activities in social work and her wonderful buffet luncheon at the fete last Saturday Well done, Daphne! Mr. Bostock said this morning of "Little Milton's" disqualification, "We are heartbroken at the way the Judges changed their minds, and the loss of the prize money and scholarship means we shall find difficulty in paying the instalments on Gerald's Encyclopaedia Britannica. I shall have to do Dr. Munson's roses next week after all." When he heard of the decision against him, Gerald went to



Flashback to last week's presentation dinner held in Gerald's honour by the Committee of the St. Cleve District Arts and Literary Society at the Parrit Rooms. Left to right: Lord Clive Polly Parritt, Mr. and Mrs. Bostock, Gerald Bostock, Lady Parritt, Julia, Gerald's chum with whom he writes poems.

his room and locked the door. "Mrs. Bostock and I are sorely vexed at the way this has turned out", said Mr. Bostock of No. 6 Pollitt Close, St. Cleve.

Many local residents are also annoyed and hurt by the news and as some consolation

to Gerald and his parents the St. Cleve Chronicle prints the full text of the disqualified poem this week on page 7.

Many of the viewers who heard Gerald read his work on the "Young Arts" programme

on B.B.C. 2 felt that it was not one poem but a series of separate poems put together merely to appear impressive. Many of the viewers' complaints were centred around "Little Milton's" use of a four-letter

(Continued on Page 4, Col. 6)

Jethro Tull, *Thick as a brick*, 1972

"Creció del rock, y es por ello que la prensa rock escribió al respecto. Pero es una especie de vergüenza que sea considerado como parte del rock and roll, porque no lo es. Creo que el ethos es completamente diferente. Si lo juzgas bajo los estándares del rock and roll, falla. De hecho, es un puñado de músicos talentosos, que fueron maldecidos con cerebros musicalmente muy inteligentes, que se aburren tocando rápidamente al tocar 3 acordes todo el rato y querían hacer cosas que eran más complejas, más desafiantes" (10)

Jonathan Coe (novelista y músico inglés, experto en la escena de Canterbury)

Citas y Bibliografía

1. *Documental: Prog Britannia*
2. *Documental: Prog Britannia*
3. *Documental: Prog Britannia*
4. *Documental: Prog Britannia*
5. *Documental: Prog Britannia*
6. *Documental: Prog Britannia*
7. *Documental: Prog Britannia*
8. *La Era Rock (1953 - 2003)*, Sierra i Fabra, Jordi – Pág. 205-206
9. *Documental: Prog Britannia*
10. *Documental: Prog Britannia*

2-7 PUNK

2-7-1 CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES

La situación socio-económica de mediados de los 70 en Gran Bretaña estuvo marcada por altas cotas de desempleo y tensiones sociales, aspectos que se conjugaron en una generación de adolescentes y jóvenes sin esperanzas de mejora. Una rutina vital que no parecía ofrecer ningún aliciente. La agitación social provocó la profusión de disturbios y huelgas por doquier.

Por si fuera poco, el éxito económico del rock contribuyó al acomodo de sus principales protagonistas y la juventud no obtuvo la empatía esperada. El rock se desconectó en el momento que era más necesitado y el fermento para la revolución punk se gestó en este descontento.

Si la Psicodelia fue romántica, el Glam hedonista y el rock progresivo pretencioso; el punk fue negacionista. Podemos considerar "No future" ("No hay futuro", que encontramos en *God save the Queen*, de Sex Pistols) como su lema. Su animadversión estaba enraizada en su pasado inmediato, en un rock aburguesado, alejadísimo de su energía primitiva.



" TODOS LOS DÍAS LO MISMO - METRO - TRABAJO - COMIDA - TRABAJO - METRO - SILLÓN - METRO - TRABAJO -
¿CUANTO VAS A AGUANTAR? - UNO DE CADA CINCO SE VIENE ABAJO"
Fotografía de Roger Perry, 1975

El decadentismo hedonista del glam rock estaba exento del nihilismo punk: David Bowie o Alice Cooper eran millonarios asentados en las listas de éxito. Aún con todo, habían contribuido a mostrar que existía otra vía más allá de los excesos sinfónicos, y que la diversión y la rabia seguían siendo validas en el rock. Lo que el punk añadió fueron unas fuertes gotas de sentido apocalíptico y una estética predominantemente feísta. Si el glam cantó y puso trazas visuales a un sentido decadentista dionisiaco y auto-complaciente, el punk se tiñó de negro y arrasó con todo lo establecido. Una posición dadaísta para una generación que había perdido la ilusión.

"El punk hablaba de la aniquilación. Si nada funciona, vayamos al Armagedón. Si te enteras de que los misiles han salido ya, seguramente empezarás a decir todo lo que has querido decir siempre. Irás a tu mujer y le dirás, "Siempre he pensado que eras una foca". Y así es como nos comportábamos" (1)

La actitud negacionista anti-arte y anti-sistema del punk tuvo sus orígenes en la condición de miembros de clase baja de sus protagonistas. Los mensajes punk no ofrecen esperanza ni trascendencia. Su honestidad muta en crudeza y sus respuestas son preguntas confusas teñidas de rabia. Representación de las contradicciones de la realidad social. Los Ramones cantaban "I don't care!" ("¡No me importa!") y Richard Hell, había satirizado el himno beat "Beat Generation" de Rod McKuen en "Blank Generation" ("Generación Vacía").

La revolución Punk se expandió rapidísimamente, provocando una dispersión estético-ideológica que medió entre la aceptación de la popularidad y la permanencia en la independencia y la vanguardia.



Richard Hell, *Blank Generation*, 1977

El origen múltiple del Punk

La gestación del punk fue un proceso continuo que se llevó de manera paralela al desarrollo del rock desde su nacimiento. Las progresivas escisiones de éste pueden ser agrupadas en dos tendencias fundamentales: la que vio en él una experimentación creativa, a la que se vincularon las ramificaciones psicodélicas, sinfónicas y art rock; y la que lo vio como un elemento de diversión y dispersión, a la que se asieron la escena garage de los 60, el pub rock y el punk. Ambas compartían ansias escapistas, pero de un modo diametralmente opuesto en sus procesos y fines creativos. El Punk fue a su vez un movimiento que aglutinó en un solo cauce, afluentes de diversa índole, ligados durante un breve período.

Conforme a Simon Reynolds:

"Las influencias musicales externas al rock'n'roll entraron en escena, como asimismo los catalizadores no musicales de los mundos de la política, la teoría del arte y la moda vanguardista. Todo eso formó una fuente de energía y luego, como en el Big Bang, explotó para generar nuevas galaxias de sonido y subcultura." (2)

Reynolds insiste en esta multiplicidad en el origen del punk, remarcando a su vez el valor de éste como mucho más crucial que una nueva etapa en el seno del rock. Según éste fueron las imágenes y las actitudes las encargadas de crear las principales posibilidades a nivel creativo.

El término "punk"

"Punk" en inglés vendría a significar "gamberro", aunque también contempla las acepciones de "vago", "de baja calidad" o incluso, de "inmundo". Remontándonos etimológicamente, William Shakespeare utilizó la palabra en su obra *Medida por Medida* en referencia a una prostituta, y dentro de las cárceles es usado para nombrar a los débiles que se dejan sodomizar para ser protegidos.

La película *Salvaje* (László Benedek, 1953), aún no conteniendo referencias explícitas al rock, ya mostraba claramente la transgresión propia de la juventud urbanita más rebelde de la época. Grupos a los que se denominaba "punks".

Frank Zappa, aludido como uno de los primeros invocadores del término en materia musical, se refería al carácter de "poca experiencia" que denotaba el calificativo y fue autor de *Flower Punk*, canción de 1968 que atacaba sarcásticamente la degeneración del hippismo.

"es un término que ya había aparecido esporádicamente en el rock, siempre para referirse a la peor música. En los años sesenta se llamaba punk a la música hecha por malos músicos o a la que sonaba de forma diferente, sucia, y con los hippies se acentuó la tónica. Pero lo que en los sesenta era malo en los setenta fue estilo" (18)

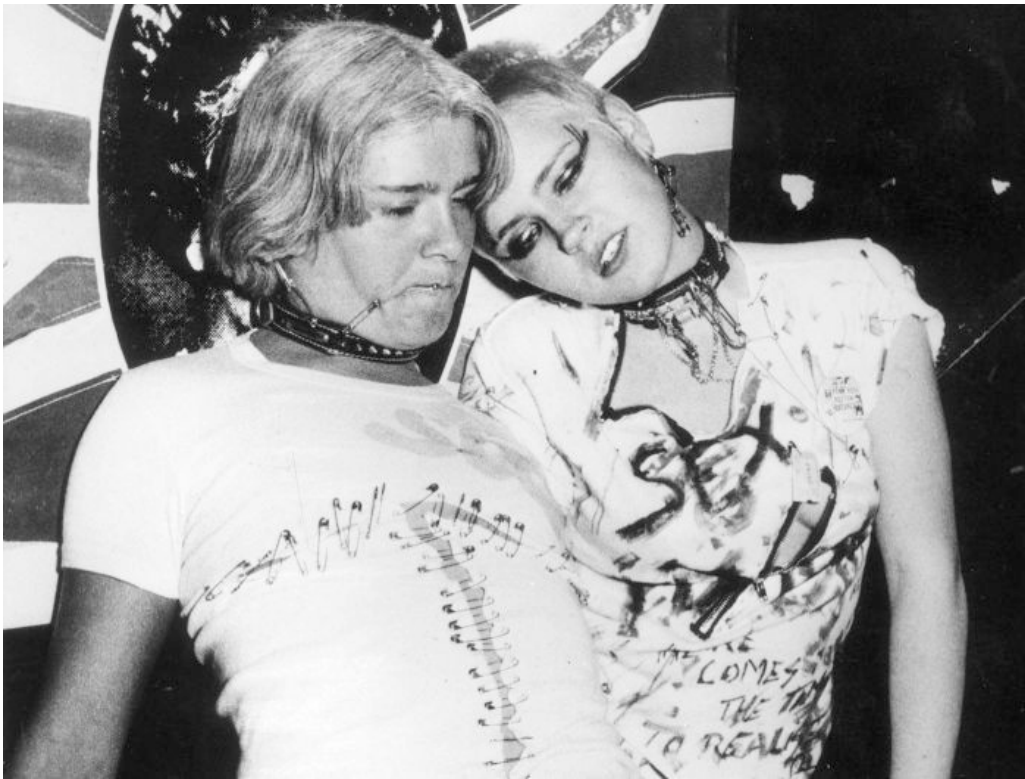
La visualidad punk: El feísmo, la estética ANTI y la electrificación

"sencilla violencia visual: teñidos desparejos, imperdibles utilizados como bisutería, y cabezas parcialmente afeitadas. Era una moda musical basada en la mezcla y en la pobreza que exageraba y desafiaba los valores culturales, despreciando lo que se consideraba correcto y defendiendo lo enfermo" (4)

El punk apostó visualmente por una puesta en largo ajada y cutre. Un feísmo con el que enfatizar visualmente su naturaleza nihilista. Oponiéndose frontalmente a los excesos de las bandas de éxito de la época.

Jordi Sierra habla de una "estética anti":

"feos por vocación, maquillaje negro, cabellos de colores cortados con fantasía, imperdibles en la boca, la nariz, las orejas, cuchillas de afeitar colgando del cuello, candados, cadenas, cremalleras, son la anarquía absoluta. Pero la moda no solo será estética. Crean un nuevo diseño en todos los órdenes. Los pósters, portadas de discos y todo lo que hace referencia al punk se escribe con letras recortadas de otras partes, desiguales." (5)



El papel del sexo en el rock, el placer por placer, con el punk es reconvertido en *“válvula de escape de la desesperación, y se cultiva incluso el feísmo estético propio de un anticlímax”* (6)

La electricidad de la energía primaria del rock and roll se alió con la histeria punk. La visualidad punk respondía a esta electrificación:

“el público se apropió de la electricidad de las actuaciones del grupo para desarrollar un estilo nuevo y receptivo. Además del pelo en punta, tipo electroshock, estaba el gobbing, una práctica de escupir que empezó como respuesta a la constante expulsión de gargajos de Lydon hacia el público, y el pogoing, saltar espasmódicamente como con un zanco con resortes, para conseguir ver algo: una acción derivada de la necesidad, dado el reducido espacio del club.” (7)

Antecedentes: Las fuentes del punk dentro de la tradición rock

Se suele indicar al Punk como una recuperación parcial de los valores primigenios del rock: Diversión, aceleración y energía vital juvenil contraria al aburrimiento. John Peel (DJ y radiodifusor británico, pionero en la difusión de punk y reggae en el Reino Unido) ve al punk como "pre - moderno", restablecedor de los valores de autenticidad primarios de los cincuenta. Pero no fue un fenómeno aislado ni surgido únicamente del descontento reinante en la juventud de mediados de los 70, fue un momento conclusivo de una concatenación de acciones y personajes concretos. Antecedentes claros de unas vías creativas y patrones de comportamiento que se aglutinaron en el movimiento que estudiamos. Podemos desbrozarlos en:

- The Velvet Underground, procedente de la bohemia neoyorquina, y apadrinados por Andy Warhol a finales de los años 60 (Ver apartado 2-8)
- New York Dolls, a caballo entre el Glam y el punk, y a los que Malcolm McLaren (manager de los Sex Pistols) dirigió durante su última encarnación.



New York Dolls, 1972

- The Flamin' Groovies, banda de culto de garage rock, aparecida a mediados de los sesenta y destacados representantes del revivalismo rock 50s, que antecedió al punk.



The Flamin' Groovies, 1970

- La generación Them.

Jon Savage cita a Andrew Logan, excéntrico artista británico. Logan reunía a una grupo de jóvenes que se situaban a medio camino entre los hippies de los sesenta y los punks de finales de los setenta, y que tampoco estaban enmarcados en las escenas glam o sinfónica.

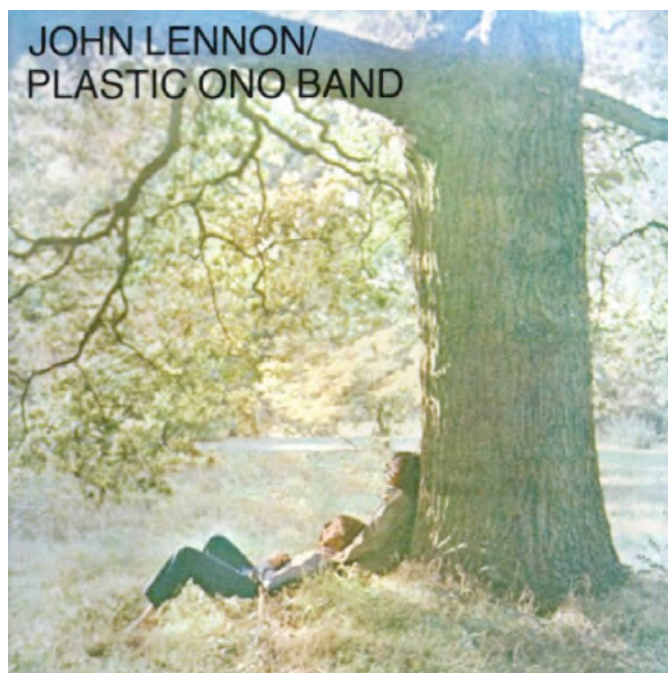
"la generación que había dominado King's Road desde principios de los setenta. Su estética mezclaba el arte pop y el retro (...). Andrew Logan hacía esculturas e instalaciones con espejos rotos: decorativas pero también ingeniosas y cálidas. "Tiraron la casa por la ventana en pro de la nueva sensibilidad - escribió York -: autorreflexivo, ambiguo, ecléctico, posmoderno." (8)



Andrew Logan

- El movimiento okupa, nacido en 1968 por medio de la *London Squatters Campaign* y extendido a toda velocidad, provocando que a mediados los setenta casi cincuenta mil personas estuvieran ocupando inmuebles deshabitados en el Reino Unido.

- Yoko Ono, cuyas acciones artísticas siempre han estado emparentadas con la subversión y la provocación, grabó el disco *Plastic Ono Band*. Considerado como "punk seminal", fue grabado por la artista japonesa y músicos experimentados como John Lennon, Eric Clapton o Ringo Starr, que tocaron de una manera tosca y burda, cuasi animal. Equiparable a los discos de los Stooges, y precedente de musas punk como Siouxsie Sioux



Plastic Ono Band, 1969

- En Londres, el pub rock, qué estaba logrando abrir una brecha generacional. Su denominación fue fruto de la prensa musical británica que se percató de un movimiento subterráneo qué a partir de 1973 se opuso al carácter evasivo de la

Psicodelia y hippismo, prefiriendo una naturaleza más básica, salvaje y afín a la diversión. Un regreso a las audiencias y locales pequeños, a un entorno de clase obrera, que más tarde tomaría el punk. Entre todos destacó banda Dr Feelgod, *"el pub rock se apoyaba muchísimo en el retorno a lo básico, al modo en el que había que hacer las cosas. La motivación primordial era igualitaria: "un contragolpe contra las grandes giras y los guitarristas ostentosos de la época"* (9)

Más artistas *pub*: Graham Parker and the Rumour, Kilburn and the High Roads (con Ian Dury), Sensational Alex Harvey Band, Nick Lowe, Brinsley Schwarz, Any Trouble, Dave Edmunds...



Dr. Feelgood, *Malpractice*, 1975

- Hacia 1975, la escena neoyorquina (The Ramones, Richard Hell, o Patti Smith) presentaba unas coordenadas que preludivieron al punk británico. La cantante Patti Smith precedió al espíritu punk en una actitud irreverente acompañada de unas marcas visuales al uso: *"Llevaba botas de boxeador, pantalones negros estrechos, y normalmente una camisa de hombre blanca por dentro, y debajo una camiseta tipo Guido. No llevaba sostén y tenía la cara demacrada y el pelo muy oscuro"* (10)

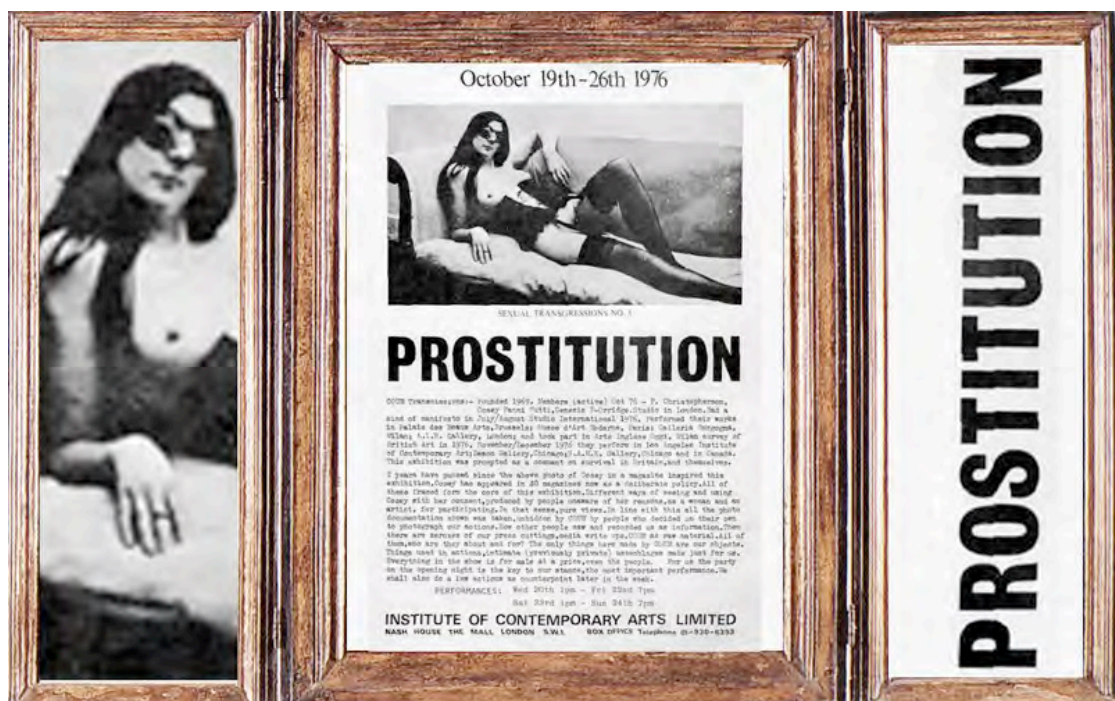


Patti Smith

- Glen Nuxton: Punk antes que punk

El guitarrista del Alice Cooper Group "*Glen era un rebelde, un original. Punk antes que el punk – solía apañar las roturas de sus costuras con imperdibles -, glam antes que el glam y adoptando el cuero y las calaveras antes de que las nuevas generaciones de heavy metaleros saliesen a la luz*" (11)

- P-Orridge. Bautizado como Neil Megson y criado en Solihull, P-Orridge cambió oficialmente de nombre en 1970. Estaba obsesionado con Warhol y trabajó con artistas ingleses post Fluxus de técnica mixta, como David Medalla y Jeff Nuttall.. P-Orridge formó COUM en 1969. En 1976 el colectivo COUM Transmissions organizó la exposición *Prostitution*, citada cómo antecedente inmediato (a nivel artístico) de la explosión Punk.



Exposición *Prostitution*, Londres, 1976

La colectividad punk: Hazlo tú mismo

Dan Graham (artista y comisario de exposiciones norteamericano, experto en rock), habla de un aspecto común entre punk y la música disco (paralela a éste en línea temporal): la eliminación de la pasividad del espectador a favor de una producción de espectáculo basada en el "hazlo-tú-mismo". Asimismo, el escritor norteamericano alude a la implicación colectiva que ambos, disco y punk, demandaban. Un ritmo "cuasi militar que fuerza a la audiencia a un compromiso colectivo con la música". La cara opuesta a la introspección psicodélica:

La ideología punk se extendió rápidamente entre la juventud gracias a fanzines, magazines y prensa especializada.

Los fanzines eran (y son) revistas artesanales hechas por fans que resumían en la práctica los postulados de este "hazlo-tú-mismo". "Punk" y "Sniffin' Glue" fueron los más importantes.

Las revistas "Who put the Bomp!", de cariz revisionista, y "Creem", diseminaron las ideas punk. Greg Shaw, (director de "Who put the bomp!" y co-fundador de la popular "Mojo") le dio una importancia capital a los manifiestos y artículos de opinion como "James Taylor marked for death" (James Taylor señalado para morir) de Lester Bangs, muy influyente en el punk.



Who put the bomp Magazine, 1973

Punk americano y Punk británico

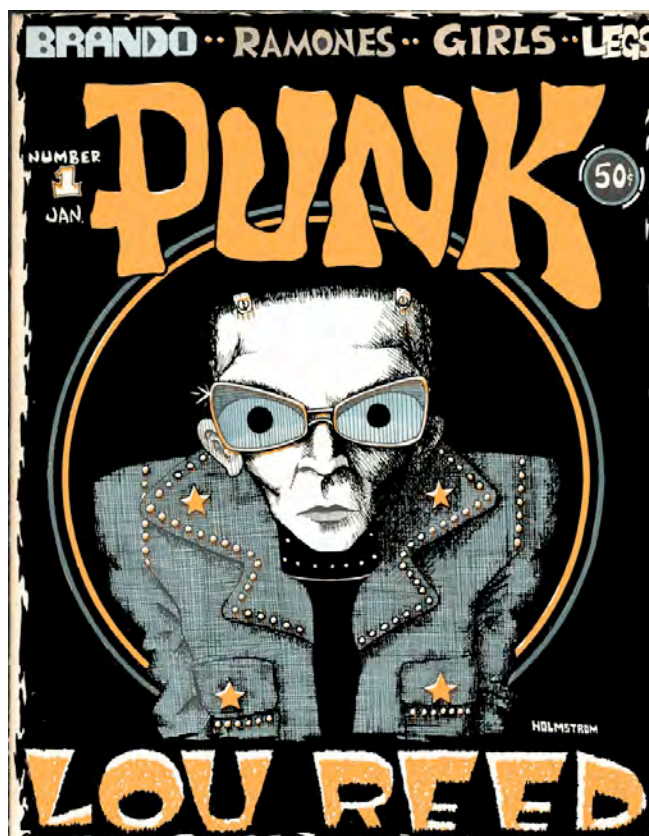
Luca Beatrice (crítico de arte y comisario italiano), remarca la naturaleza continuista del Punk en relación a una tradición artística en constante balanceo entre diferentes lugares. En este caso entre Londres y Nueva York.

"es más preciso interpretar la era punk como un continuo e imparable híbrido entre varias creativities, no sólo arte y música sino también cine, moda y literatura. Esto ya había ocurrido con el pop: Londres inauguró el fenómeno y Nueva York lo refinó" (12)

Beatrice añade que, tal y como ocurrió con futurismos, dadaísmos, surrealismos o situacionismos, el estilo punk per sé nunca existió. Si nos atenemos a la definición de estilo: *"Conjunto de características que individualizan la tendencia artística de una época"* (<http://lema.rae.es/drae/?val=estilo>) la acepción derivada de "individualizar" podía limitarse a actitudes, más que a características formales en los movimientos señalados. A pesar de esta "inexistencia", si que podemos resaltar el carácter continuista al que el punk recurrió.

"no hay equivalente artístico de los Sex Pistols, quienes fueron perfectamente visualizados por el arte gráfico de Jamie Reid que usó en el estilo punk collage dadaísta y surrealista" (13)

Legs McNeil definió el punk como *"una cultura americana de rock&roll que había surgido unos quince años atrás con la Velvet Underground, los Stooges, los MC5"* (14) Al editor de la revista *Punk* no le resultó fácil ver como esa cultura americana era revertida en moda y *mainstream* con la llegada de los Sex Pistols desde Inglaterra. En su origen conectado a la revista de McNeil, el Punk fue una rama del rock más culta, preocupada por aspectos artísticos, literarios y concernientes a la cotidianidad intelectual de la vida bohemia en Nueva York.



Punk magazine, nº1, 1976

"It's more precise to interpret the punk era as a continuous and unstoppable crossover among various creativities, not only art and music but also cinema, fashion and literature. This had already happened with pop: London kicked-off the phenomenon and New York fine-tuned it" (12)

Posteriormente, el "nuevo" movimiento fue vendido como un producto inglés, consistente en "imperdibles, peinados en punta y fealdad", muy alejado de la vertiente bohemia y *underground* que McNeil quiso impulsar.

A la llegada de Malcolm McLaren a Nueva York en 1973, le siguió un ensayo de la jugada comercial que elaboró posteriormente con los Sex Pistols. McLaren dirigió la última etapa de los New York Dolls a la par que investigó sobre las novedades en el seno del rock.

La original renovación alrededor del fanzine *Punk* mutó a un conjunto de iconos, símbolos y posturas despojados de funcionalidad, adoptados únicamente por su atracción y la necesidad de pertenencia colectiva que la juventud demandaba.

La bohemia underground

Las raíces del punk americano se hunden en la escena artística neoyorquina de mediados de los años 60. The Velvet Underground y su colaboración con Andy Warhol, así como la irreverencia y afinidad de la banda para con la estética y contexto urbanitas; supusieron la piedra de toque por la cual fueron sucediéndose los diversos fenómenos que acabarían por dar forma a la tradición punk de la ciudad americana. Patti Smith, quién solía frecuentar el pub Max Kansas City, frecuentado también por Warhol y Lou Reed, fue una de las primeras musas punk americanas.

Igualmente, la escena de Detroit de finales de los 60 estuvo muy alejada en sus preceptos de las visiones oníricas de la Psicodelia. Detroit, ciudad conflictiva e industrial, se vinculó a un carácter más nihilista y oscuro.

La bohemia neoyorquina que originó la primera hornada punk, compuesta por bandas como Patti Smith, Television o Richard Hell, eran, según Dominic Molon (comisario jefe en el Museo de arte contemporáneo de San Luis) *fundamentalmente literarios*. Reunidos en torno al club CBGB, promovieron una fusión entre poesía y rock and roll resumida en la expresión "Rimbaud and Roll" que Patti Smith usaba. En la entrevista entre Mike Kelley y John Miller, leemos al segundo referirse a:

"La escena punk de Nueva York sucedió cuando el sistema de las galerías no permitió entrar a ningún artista joven, las galerías estaban en un patrón cerrado con la primera generación de conceptualistas. La alternativa fue estar en una banda o escuchar a bandas"

"Por eso fue tan importante la actuación (performance) entonces. Era básicamente concordar en que nadie conseguiría jamás una carrera al amparo de la galería, así que te tendrías que mover a algún otro lugar.

"Entonces el 'bad painting' apareció de la mentalidad 'Aprende-tres-acordes-y-estarás-en-una-banda'"

"Antes incluso de que el punk fuera una cosa industrial. En bandas como Devo y Kraftwerk no necesitabas ni aprender tres acordes, solo pulsar un botón - todo estaba totalmente mecanizado. Era un chiste acerca del modernismo" (15)

*"JM The New York punk scene happened when the gallery system wasn't letting any young artists in; the galleries were stuck in a holding pattern with the first generation conceptualists. The alternative was either to be in a band or listen to bands
MK That's why performance was important then. It was basically agreed that no one would ever have a gallery career, so you had to go some place else.*

JM Then 'bad painting' came out of learn-three-cords-and-you're-a-band mentality

MK Even before punk there was an industrial thing. In bands like Devo and Kraftwerk you didn't even need to learn three cords, you just push a button - everything is totally mechanized. It was a joke on modernism" (15)

La recuperación de Londres como meca contracultural con la llegada del punk

Los ecos de la revolución hippie estaban más que apagados a mediados de los 70, cuando Londres, gracias al revuelo que supuso el Punk, volvió a ponerse en boca de todo el mundo. Para Savage:

"El Punk recodifica la capital cómo Centro Pop - una corona internacional mediatizada no llevada desde 1966, el año del Swinging London - y proporciona un foco para una nueva generación que reacciona contra los sesenta, incluso aunque estuvieran continuando esa labor de una nueva forma" (16)

Savage ve a Londres como un centro financiero mundial altamente sensible a las fluctuaciones del capitalismo. Por ello, apunta a la devaluación de la libra en 1967 y a la crisis de 1973 como principales causas del empobrecimiento de la ciudad, y por ende, del resto del Reino Unido. Se da así una curiosa paradoja, que el escritor inglés resume aquí:

"El desarrollo entero de lo que había sucedido hacía finales de la anterior década. Los setenta fueron, tal y cómo Andy Beckett ha notado, los auténticos sesenta, lo que había sido la reserva de una élite vanguardista lentamente se convirtió en un experimento masificado en hedonismo, por un lado, y futurología por el otro" (17)

Decadencia del modelo Punk: La obsolescencia incorporada

"Que un chico o chica rompiera una camiseta y saliera a la calle con ella significaba una protesta. Que las tiendas de ropa vendieran camisetas rotas al poco tiempo no representaba nada salvo que el consumo tomaba la palabra." (18)

Así como la Psicodelia y el hippismo fueron desvirtuados por su comercialidad, la decadencia del Punk devino tras su estabilización dentro del sistema. Su crítica al corporativismo rock se tornó cínica ya que acabó siendo parte de ese mismo entramado. Esto ocurrió muy rápidamente: el Punk era eminentemente individualista. El impulso primario de rabia, aburrimiento y rebeldía sufrieron la misma suerte que el idealismo hippie. El reproche a la costumbre se torna en cliché cuando pasado un tiempo, las proclamas se tiñen de dogmatismo y banalidad.

"En el curso de tres décadas el Punk ha sido empaquetado como una pieza de museo que es traído a la pantalla de los clichés de la memoria colectiva con el click de un ratón sobre ciertos indicadores: corte de pelo mohicano, imperdible, insignia con el eslogan "No future" (18)

"Punk recodifies the capital as a Pop Center - an international media crown it has not borne since 1966, the year of Swinging London - and provides a focus for a new generation who react against the sixties, even if they are continuing that work in a new guise." (16)

"the full working out of what had happened towards the end of the previous decade. The seventies were, as writer Andy Beckett has noted, The Real Sixties, as what had been the preserve of an avant-garde elite slowly became a mass experiment in hedonism, on the one hand, and futurology on the other" (17)

"In the course of three decades Punk has been packaged as a museum piece that is called up on the screen of collective memory clichés with the click of a mouse on certain indicators: Mohawk haircut, safety pin, badge with the slogan "No Future." (18)



Vivienne Westwood

No obstante, no podemos eludir la importancia con la que el movimiento punk inició su andadura. Su sarcasmo, la intransigencia de sus consignas, y la autenticidad inicial respecto al aburrimiento y monotonía imperantes, originaron un crisol visual deudor de la *Tradición Ilegítima* (ver pág. 87) que cristalizó en un nuevo *peldaño* dentro de esta tradición. La no resolución del programa punk, su tentativa de minar al sistema, modificando las vías de consumo, hace que sus ideas permanezcan vigentes. Su indeterminación marca su supervivencia.

2-7-2 EL CARÁCTER VISUAL DEL PUNK

"Rotos, imperdibles, cremalleras por todas partes, pinta de vagabundos de tercera. Era la pobreza, la falta de dinero. Si se te cae el culo del pantalón, usa imperdibles."
(19)

John Lydon (Sex Pistols)

La provocación deliberada del punk le permitió nutrirse de un torrente simbólico con el que crear una alegoría de la delicada situación política de la época. Según Jon Savage, la conjunción aparentemente ininteligible de elementos visuales en la cultura punk no estaba exenta de significado. Aludían a una mezcla de conceptos en consonancia al nihilismo que las premisas ideológicas del movimiento poseía.

"primitivismo urbano; desaparición de la confianza en un lenguaje común; disponibilidad de ropa barata, de segunda mano; naturaleza perceptiva fragmentada en una sociedad en aceleración y saturada por los medios de difusión; voluntad de ofrecer el propio cuerpo como una mezcla de significados." (20)

El carácter visual del punk remite a diferentes fuentes, que según Savage se resumen en:

- Park Lane, parque londinense en el cual se reunían prostitutas con un *look* pre-punk donde predominaba el cuero negro
- El cine. Como la película "Cabaret" (1972), o "La Naranja Mecánica" (1971)
- La escena gay y la "imagen clónica" derivada de la misma. *"significaba pelo muy corto, mostacho, tejanos Levi's y camiseta de obrero, todo apuntando a subvertir las ideas tradicionales de masculinidad."* (21)
- La estética fetichista y sadomasoquista, en la que la tienda de Malcolm McLaren y Vivienne Westwood, "Sex", ocupaba un lugar primordial. La imagen punk quedó definida por Pamela Rooke, alias *Jordan*. Dependiente de Sex por méritos propios: su aspecto resumía lo que encontrábamos en la tienda.



Bob Fosse, *Cabaret*, 1972

Periodo de convulsión: cuatro temas recurrentes

Las turbulencias de la época crearon un arte con cuatro temas recurrentes, que son definidos como:

- Arte con un propósito público que usa el interior de la ciudad como un símbolo de descomposición social
- El cuerpo como el lugar donde explorar ideas transgresoras en torno a sexualidad, violencia y mezquindad
- Estéticas del *Hazlo tú mismo*, *collage* y *apropiación* como medios alternativos de comunicación visual
- La escena underground como un espacio social radical, al tiempo que fértil campo artístico

Fuente: *Panic Attack, Art in the Punk years* – Sladen, Mark

El carácter revisionista del punk

La afinidad del punk con el rock primitivo se observa en el *reciclaje* simbólico que hizo de los primeros años del rock. Simon Reynolds opina que fue un movimiento "que se oponía al progreso". Un conservadurismo nihilista desesperanzado que denigraba su pasado reciente e idealizaba el más lejano:

"Decidido a retrasar el reloj para volver al pasado adolescente del rock, al rock'n'roll de los años cincuenta y al garaje de los sesenta, el punk rock también rechazaba la idea de progreso en un sentido filosófico más amplio. Impulsado por un apetito apocalíptico de colapso y destrucción, tenía una visión literalmente desesperanzada de las cosas" (22)

El recurso icónico de la cazadora de cuero, proveniente directamente de los cincuenta, dio al movimiento su prenda por antonomasia. Un atuendo oscuro, apegado a una rebeldía atemporal. La prenda "rocker" por excelencia. Marlon Brando la había usado en "Salvaje", película que influyó en los Ramones.



Ramones, 1976

Rock and roll 50s, Mods, Punks y el look anfetamínico

Malcolm McLaren, era consciente de la reiteración formal del punk: *"es la misma actitud, creo, que la de Eddie Cochran, que la de cualquier rockero de verdad"* (59) Lo que distinguía a la actitud rebelde del punk y su empleo de ciertos códigos visuales respecto a otros géneros rock fue su situación en un contexto de desolación. Jon Savage apunta al movimiento *Mod* como un antecedente pendiente de vestimentas y códigos de conducta.



Eddie Cochran

A menudo comparado con el éste por la naturaleza de "ejercito" de sus seguidores, el Punk continuaba la pasión por el estilo que los mods tuvieron, pero de un modo muy diferente.

Shapiro cita al uso de las anfetaminas como un aspecto básico para enlazar rock and roll primitivo, movimiento *Mod* y Punk, y las consecuencias visuales en la tipología del Punk medio:

"Johnny Rotten fue el modelo de conducta del punk adicto a la anfetamina inyectable: "Cabello en punta, teñido de rojo, aspecto lívido, metales colgando de los lóbulos, piernas flacas, (...) se parece al cuerpo antifetamínico de un sueño erótico de la prensa sensacionalista de domingo". Pasar toda la noche en clubes de música estaba de moda otra vez; para ser alguien en The Roxy o Nashville se necesitaba tener la apariencia de un psicótico anfetamínico avanzado, incluso si uno nunca se había acercado a la droga" (23)



Johnny Rotten

El punk dentro de la tradición “ilegítima”

En el catálogo de la exposición *Punk. No One is Innocent* el Punk es definido como la punta de lanza de una reivindicación artística basada en la radicalidad. En ella estaban presentes las mecánicas del Hazlo tú mismo y de provocación que el Punk llevó como estandartes a finales de la década.

"Tales líneas pueden ser trazadas por ejemplo, desde las fantasías de los rituales masturbatorios de Vito Acconci en el Nueva York de 1972 y los revueltos escenarios montados en el ambiente de la banda berlinesa Einstürzende Neubauten; y desde la fotografía del vibrador de Lynda Benglis en la revista Artforum de 1974 al compromiso deconstructivo con la pornografía del grupo británico COUM Transmissions/Throbbing Gristle" (24)



Vito Acconci, 1972

El grupo *Throbbing Gristle* es recordado como uno de los nexos de unión más potentes entre el mundo artístico y el rock. *Performers* afines a la provocación el escándalo, observaron en los parámetros rock una manera más eficaz de difundir sus proclamas y actuaciones.

"Las actuaciones punk fueron, por consiguiente, reportadas como argumentos vanguardistas sobre el valor del choque, multimedia, montaje y deconstrucción. Artistas (Throbbing Gristle son el ejemplo más significativo) de repente se dieron cuenta de que podían aplicar sus ideas en el escenario de un club y tener mucha más reacción vital de la que habían obtenido en una galería" (25)

Nota: El valor de la eficacia expansiva de *Throbbing Gristle* es el mismo que vio Warhol respecto al valor de las cubiertas de los discos para expandir sus trabajos



Throbbing Gristle, 1976

"Such lines can be drawn for example, from the ritualized masturbation fantasies of Vito Acconci in the New York of 1972 and the revolting scenarios staged in the milieu of the Berlin band Einstürzende Neubauten; and from Lynda Benglis' dildo photograph in Artforum magazine 1974 to the deconstructive engagement with pornography by the British group COUM Transmissions/Throbbing Gristle" (p6)

(...)The optical traces of this long since historical movement made an impression on artistic forms of expression that persists to this day, also reaching the gallery and fashion mainstream via figures including Laurie Anderson and Vivienne Westwood" (24)

La brevedad punk y el culto a la violencia

Si analizamos el Punk y su arremetida contra el carácter sistémico del rock, vemos una dinámica destructiva: al rendimiento hiperacelerado de sus comienzos le siguió una rapidísima pérdida de fuelle. No obstante, fue esta misma dinámica la que engendró también el orgullo y arrogancia tan propios del movimiento.

Steve Jones, guitarrista de los Sex Pistols, resume en el "jaleo" premeditado, la creación de la fama. La moderna concepción del escándalo llevada a un panorama rock juvenil:

"cuanto más alboroto organizara, mejor me sentía, porque era un alma torturada. Creo que todas esas riñas tenían que ver con la falta de aptitud musical. La idea era: "Ajá, así consigue uno aparecer en portada" (25)

Savage reflexiona acerca de una de las causas de la vuelta en contra del punk consigo mismo: La publicidad y su reconversión al *mainstream*. El autor británico escribía en su diario en junio de 1977:

"No queda nada de aquella identidad de grupo formada por los Sex Pistols y sus seguidores en el 100 Club del verano anterior: ha sido echa pedazos por la cantidad de publicidad que han recibido y por la inevitable retirada del grupo hacia el estrellato del rock." (26)

Evidentes señas de agotamiento de un movimiento cultural que optaba por unas dinámicas autodestructivas producto de su propia rapidez y carácter trivial. Las reacciones violentas también procedieron de un sector conservador ofendido por las injurias punk. El desenlace de un culto a la violencia y la provocación que fueron demasiado lejos y se volvieron en contra de sus creadores.

Punk y Dadaísmo

Podemos entender el Punk como un episodio más dentro de la tradición artística "ilegítima" (ver página anterior), siendo ésta una cadena que hunde sus raíces en el Dadaísmo de comienzos del siglo XX.

Thomas Miesgand expone:

"El punk es un multi - codificado proyecto de no - reconciliación: por una parte, una manifestación determinada por música, moda, arte y la historia del diseño, que tuvo su mayor extensión simbólica - política y geográfica en los años de 1976 a 1978. Por otra parte, una actitud fundamental de negación, cuyas trazas históricas y energías metafóricas pueden ser seguidas a la vanguardia ilegítima del siglo XX (Dadaísmo, Letrismo, Situacionismo) y más allá de ellas" (27)

Las relaciones establecidas entre Dadaísmo y Punk surgieron desde el momento que Punk se estableció como cultura juvenil. Observamos una cierta similitud entre la protesta de Dadá contra la guerra y la rigidez intelectual que se daba en la sociedad y en el arte, con la lucha del Punk contra las normas establecidas en un contexto igualmente rígido. Ambos movimientos compartieron mecanismos creativos basados en el *Hazlo tú mismo*.

"Punk is a multi-coded project of unreconciliation: on the one hand, a manifestation determined by music, fashion, art and the history of style, which had its greatest symbol-political and geographic extension in the years from 1976 to 1978. On the other hand, a fundamental attitude of negation, whose historical traces and metaphoric charge-energies can be pursued to the "illegitimate" avant-gardes of the 20th century (Dadaism, Lettrism, Situationism) and beyond them as well" (27)

Greil Marcus rastreó el posible origen dadaísta de las posiciones y características punk, y enlazó Dadá, Letrismo, Situacionismo y Punk. Designando a Malcolm McLaren y sus conexiones con la Internacional Situacionista, Marcus trazó una vía de experimentación urdida por el diseñador británico mediante la cual, los Sex Pistols serían el equivalente a herramientas artísticas y obras en sí.

"El libro de texto del dadá en una sola frase: la negación absurda que no quiere consecuencias. (...) A finales de la década de los setenta el punk-como-dadá no tenía este mismo significado. Significaba que los paralelismos del tipo la historia-en-pocas-palabras siempre necesitaban explicar algo nuevo, o justificarlo: ¿no había un grupo inglés que se llamaba Cabaret Voltaire? ¿Acaso los Talking Heads no le pusieron música a un poema de Hugo Ball en su tercer elepé? Todos los libros acerca del dadá contaban la historia de Kurt Schwitters peinando las calles de Hannover a la busca de colillas y entradas de concierto para pegar en sus collages; la teoría formal dadá de que el arte puede hacerse con cualquier cosa casaba con la teoría formal punk de que cualquiera puede hacer arte" (28)

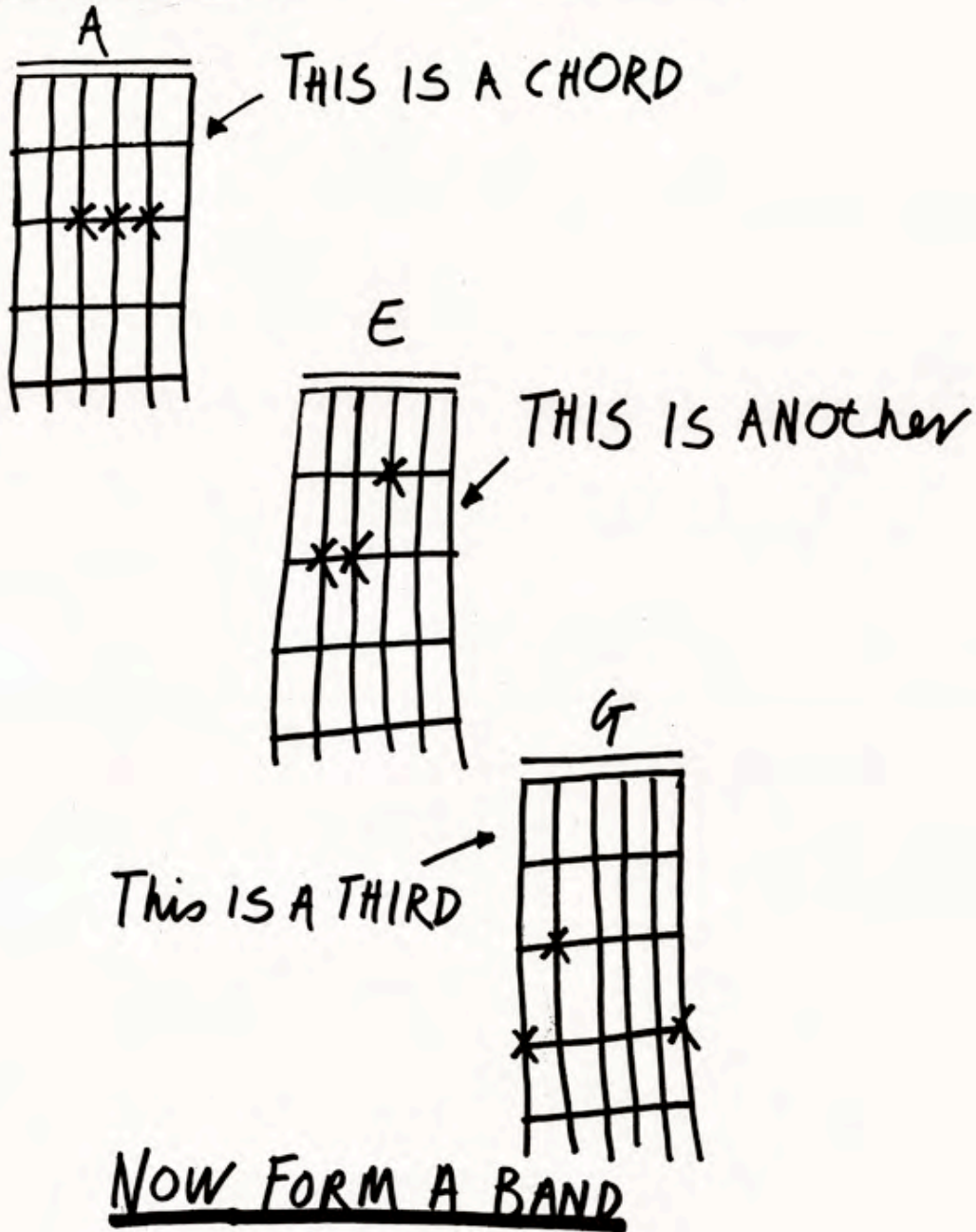


Cabaret Voltaire

Marcus alude al fanzine *Sniffin' Glue* y su diagrama explicando cómo construir canciones a partir de tres acordes al tiempo que comenta que *una chaqueta punk podía parecer un collage dadá del Berlín de 1918*.

No obstante, las opiniones acerca de esta naturaleza continuista de los postulados Dadá en el Punk es contrastada por otros como John Lydon, cantante de los Sex Pistols. Conforme a éste, resulta ridículo y forzado comparar Dadá con Punk: la conexión más acertada sería con el cómico inglés Ken Dodd y su histrionismo.

PLAY'IN IN THE BAND...FIRST AND LAST IN A SERIES.....



Sniffin' Glue, "Cómo formar una banda"

"está claro que Dadá fue un punto de inflexión; sacudió el significado del arte y ha continuado cuestionando las bases hasta la actualidad. Sin embargo, también está claro que esta expresión se ha movido a través del tiempo retorciéndose y cambiando ligeramente como si residiese debajo de los nombres de diferentes movimientos. Dada esta evidencia, es justo decir que Dadá es Punk y que Dadá y Punk son Arte Moderno, éstos son movimientos ligeramente alterados que se han enraizado de un mismo tallo" (29)

"it is clear that Dada was a turning point; it shook the meaning of art and has continued to question the foundations until today. However, it is also clear that this expression has moved through time twisting and changing slightly as it resides under the names of different movements. Given the evidence here, it is fair to say that Dada is Punk and that Dada and Punk are Modern Art, these are just slightly altered movements which have stemmed from their one of the same." (29)

El punk y las escuelas de arte

"El punk fue el definitivo movimiento de música de escuelas de arte. Llevó a sus últimas consecuencias quince años de cuestiones sobre creatividad en un medio de masas, e intento mantener en juego los ideales bohemios de autenticidad y las ideas de artificio del Arte Pop" (30)

Las dos bandas principales de punk británico, Sex Pistols y The Clash, tuvieron su origen en las escuelas de Bellas Artes. Malcolm McLaren, manager y creador de los Sex Pistols era seguidor del movimiento situacionista, el pop de Andy Warhol y del arte Fluxus. Sabía que la subversión podía convertirse en algo popular y beneficioso. Luca Beatrice habla de un "perfecto producto pop", y cita a Fred Vermorel para quién:

"Los Sex Pistols me recuerdan al Guernica de Picasso, un trabajo que marca una época, indisolublemente atado al gran revuelo y controversias que engendró. Belleza arrebatada a la desesperación" (31)

Los miembros de The Clash se habían formado en escuelas de arte, y recurrieron a su formación para su puesta en largo visual. Es en este punto donde Beatrice remite a los "ancestros estéticos" de la banda, apuntando a Jackson Pollock y Robert Rauschenberg como los principales. El manager de la banda, Bernie Rhodes afirmaba: *"los artistas deben ser hombres de negocios y ello implicaba que todos los hombres de negocio deberían ser artistas"* (32)

Los departamentos de diseño de las escuelas de arte eran los lugares en los que había una mayor presencia femenina. Esto, entre otras causas, explicaría el papel que las mujeres desempeñaron en el punk (mucho mayor respecto a otros sub-géneros rock), y en el desarrollo de su imagineria.

Punk y moda

El Punk, en su acepción británica, fue configurado por Malcolm McLaren y Vivienne Westwood y su boutique del 430 de King's Road. (Ver Sex Pistols en Apartado 2-8)

Ambos habían ido dando sucesivos virajes en los nombres y orientaciones con los que granjearse una clientela. Portadores siempre del estandarte del escándalo y la provocación, vinculados a estéticas sadomasoquistas y violentas, llegaron a decorar el establecimiento con fotografías de gran tamaño del bombardeo de Dresden, uno de los más violentos de la II Guerra Mundial. Continuaron, aunque de manera grotesca y radical, con una tradición de moda y diseño juvenil que había alcanzado su cénit en el Swinging London de la década anterior.

"The Sex Pistols remind me of Picasso's Guernica, an epoch-making work, inextricably tied to the great stir and controversies it spawned. Beauty snatched from desperation" (31)

"artists must be businessmen' and implied that all businessmen should be artists" (32)

"La moda es la forma más poderosa posible de comunicación. He trabajado siempre según un proceso de investigación. Lo del punk rock salió de que, cuando comencé a confeccionar indumentaria de látex en Sex, sentí tanta curiosidad por toda la gente de la escena fetichista, por las motivaciones que les hacían hacer lo que hacían, que me metí a fondo en el asunto. No me conformaba con pensar "Bueno, me limitaré a confeccionar algo parecido a lo que quieren vestir". Quise confeccionar exactamente lo que vestían, para entender todo lo que allí pasaba" (33)

Vivienne Westwood

La tienda fue el producto más importante para ambos diseñadores. Con la que experimentaron y fueron evolucionando. Los Sex Pistols supusieron el pináculo a esta experimentación, su puesta en largo. Simon Frith y Howard Horne insisten en la *novedad estilística* como fuente del efecto radical del punk, así como en la naturaleza pop art que otorgaron a su establecimiento:

"Sex, la tienda, fue, de hecho, su auténtico trabajo Pop art, la moda su primer lienzo. Usaron objetos y estilos de diseño de 'bajo Pop', desvalijando cultura juvenil, códigos de vestimenta gay, equipamiento bondage (nota: término que se refiere a prácticas sadomasoquistas), la creación de atuendos del pobre y el gusto del almacén en cadena para hacer declaraciones de 'alto Pop' (y después 'inventaron' los Sex Pistols para retroalimentar a las calles con sus confusas imágenes)" (34)



Dos imágenes de Malcolm McLaren, fuera y dentro de la boutique Sex

Esta unidad de conceptos de baja cultura, con una intención de elevación a una cima artística, es netamente pop.

Otra de las fuentes primarias de McLaren y Westwood en su desarrollo de indumentaria punk fue la recuperación del look rebelde de los años cincuenta. No podemos olvidar que el punk no estaba exento de cierto carácter reaccionario que continuó las pautas de recuperación de valores del rock primitivo que venían dándose desde finales de los sesenta. A esto se unió la fijación por las cualidades rebeldes presupuestas a éste. Tal y como Jon Savage recuerda, McLaren y Westwood experimentaron *"colocando tachuelas en el dorso (...) encontraron un método para imprimir oropel sobre tela (...). Entonces se nos ocurrió poner tachuelas en las camisetas - explica McLaren -. Nuestra inventiva fue en aumento y empezamos a tachonear camisetas con nombres de marcas de motocicletas de los cincuenta, que tenían además alguna connotación sexual, como Triumph o la Norton "Dominador."* (35)

"Sex, the shop, was, in fact, their original Pop art work, fashion their first canvas. They used 'low Pop' design objects and styles, plundering youth culture, gay dress codes, bondage gear, the making-do outfits of the poor and chain store taste to make 'high Pop' statements (and then 'invented' the Sex Pistols to feed their confusing images back onto the streets)" (34)

Savage continúa enumerando diferentes mecanismos, como la colocación de huesos de pollo mediante cadenas o el ensamblaje de secciones de ruedas de bicicletas en las zonas axilares de las camisetas.

Todos estos tanteos e indagaciones, no disimularon la verdadera intención de McLaren, quién, en referencia a su trabajo con los Sex Pistols declaró:

"Era yo quien decidía y no iba a perder el tiempo con una pandilla de gamberros con un nombre como Sex. Mi intención era vender montones de pantalones." (36)



'Them-speak' (text of Sex T-shirt, 1976)

La camiseta *Them-speak*, en la que se redactaba al comienzo *"Te vas a levantar una mañana y sabrás en que lado de la cama has estado"*, seguido de una proclama de nombres y hechos de la vida cotidiana británica de la época, juntados de manera subversiva.

Citas y Bibliografía

1. *Por favor, Mátame - La historia oral del Punk*, McNeil, Legs & McCain, Gillian – Pág. 219-220
2. *Retromanía - La adicción del pop a su propio pasado*, Reynolds, Simon – Pág. 280-281
3. *La era Rock (1953-2003)*, Sierra i Fabra, Jordi – Pág. 303
4. *El sonido de la bestia - La historia del heavy metal*, Christie, Ian – Pág. 42
5. *La era Rock (1953-2003)*, Sierra i Fabra, Jordi – Pág. 301-304
6. *La revolución sexual del rock*, Bianciotto, Jordi – Pág. 30-31
7. *England's dreaming - Los Sex Pistols y el Punk Rock*, Savage, Jon – Pág. 236
8. *England's dreaming - Los Sex Pistols y el Punk Rock*, Savage, Jon – Pág. 201-202
9. *Retromanía - La adicción del pop a su propio pasado*, Reynolds, Simon – Pág. 270
10. *Por favor, Mátame - La historia oral del Punk*, McNeil, Legs & McCain, Gillian – Pág. 80
11. *Alice Cooper - Por un billón de dólares*, Martos, Sergio – Pág. 86
12. *Sound & Vision*, Beatrice, Luca y otros autores – Pág. 9
13. *Sound & Vision*, Beatrice, Luca y otros autores – Pág. 9
14. *England's dreaming - Los Sex Pistols y el Punk Rock*, Savage, Jon – Pág. 456-457
15. *Por favor, Mátame - La historia oral del Punk*, McNeil, Legs & McCain, Gillian – Pág. 281
16. *Goodbye to London: Radical Art & Politics in the 70's*, Proll, Astrid y otros autores – Pág. 16
17. *Goodbye to London: Radical Art & Politics in the 70's*, Proll, Astrid y otros autores – Pág. 18
18. *La era Rock (1953-2003)*, Sierra i Fabra, Jordi – Pág. 301
19. *Documental: Sex Pistols: La mugre y la furia*
20. *England's dreaming - Los Sex Pistols y el Punk Rock*, Savage, Jon – Pág. 299
21. *England's dreaming - Los Sex Pistols y el Punk Rock*, Savage, Jon – Pág. 249
22. *Retromanía - La adicción del pop a su propio pasado*, Reynolds, Simon – Pág. 263
23. *Historia del rock y las drogas - La influencia de las drogas en la música popular, desde el jazz hasta el hip - hop*, Shapiro, Harry – Pág. 148
25. *England's dreaming - Los Sex Pistols y el Punk Rock*, Savage, Jon – Pág. 18
26. *England's dreaming - Los Sex Pistols y el Punk Rock*, Savage, Jon – Pág. 18
27. *Punk - No one is innocent: Art - Style - Revolt*, VVAA – Pág. 10
28. *Rastros de carmín - Una historia secreta del siglo XX*, Greil, Marcus – Pág. 215
29. <https://ashleighberryman.wordpress.com/2010/11/04/punk-is-dadaism/>
30. *Art into Pop*, Frith, Simon y Horne, Howard - Pág. 124
31. *Sound & Vision*, Beatrice, Luca y otros autores – Pág. 18
32. *Art into Pop*, Frith, Simon y Horne, Howard - Pág. 130
33. *England's dreaming - Los Sex Pistols y el Punk Rock*, Savage, Jon – Pág. 242-243
34. *Art into Pop*, Frith, Simon y Horne, Howard - Pág. 138
35. *England's dreaming - Los Sex Pistols y el Punk Rock*, Savage, Jon – Pág. 86-87
36. *England's dreaming - Los Sex Pistols y el Punk Rock*, Savage, Jon – Pág. 179

2-8 BANDAS PRINCIPALES

De entre las bandas y agrupaciones musicales estudiadas, hemos realizado una selección entre aquellas que hemos considerado más importantes en su relación con lo artístico y visual. A continuación presentamos un fichero con una relación de nombres, datos e imágenes pertinentes.

Seguidamente, desgranamos con una mayor concreción y detalle 13 bandas que hemos analizado con más detenimiento. Su presencia aquí, en lugar de aparecer en los apartados que hemos dedicado a las etapas principales; responde a la naturaleza mutable de estas agrupaciones: Grupos como The Beatles, Pink Floyd o Rolling Stones no se mantuvieron adscritos a un momento concreto, evolucionando constantemente sin por ello perder sus señas de identidad.

Otras agrupaciones como Alice Cooper o Sex Pistols, pese a su mantenimiento en torno a unas marcadas señas de identidad, son de gran importancia por las creaciones visuales y/o actitudes artísticas de las que hicieron gala, de ahí su presencia en este apartado.

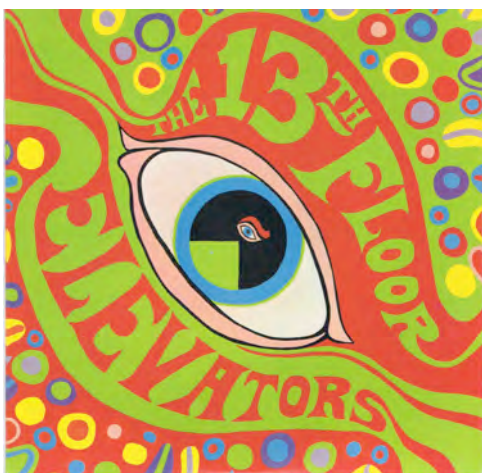
2-8-1 FICHERO DE BANDAS

- 13th Floor Elevators

Originarios de Texas y considerados una de las primeras bandas de la Psicodelia. Experimentaron con drogas psicodélicas y descargaron una producción sonora y visual análoga a esta experimentación. Se atrevieron a actuar en un barco que rodeaba la prisión de Alcatraz.

Su primer disco *The Psychedelic Sounds of the 13th Floor Elevators*, presenta una imagen donde queda establecida la identidad visual del arte psicodélico, amén de dar prioridad al ojo como objeto simbólico.

"La carátula decía: "En los últimos tiempos, el hombre ha podido alterar químicamente su estado mental y, así, modificar su punto de vista. (...) Así puede reestructurar su pensamiento y modificar su lenguaje para que sus ideas tengan más relación con su vida y sus problemas y, por lo tanto, pueda tratarlos de una manera más sana. Es la búsqueda de una sensatez pura la base de las canciones de este álbum" (1)

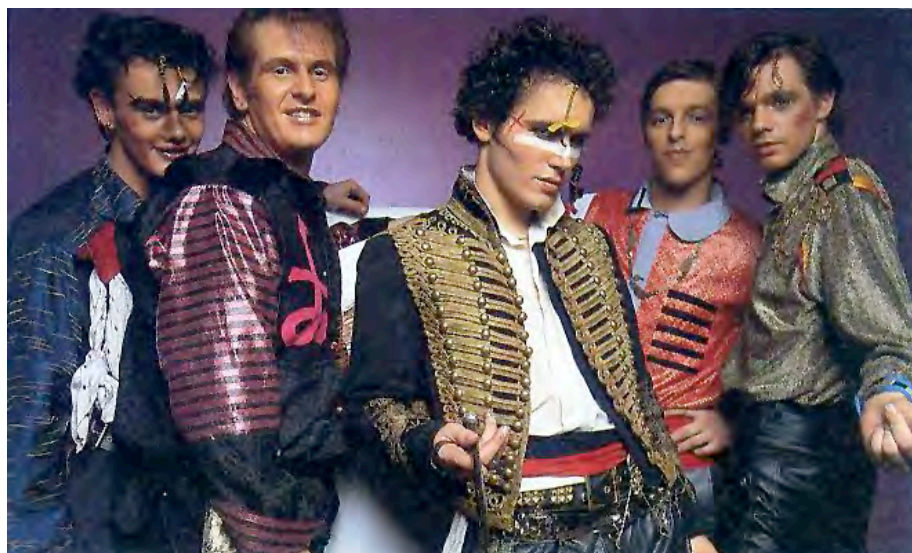


The psychedelic sounds of the 13th floor elevators, 1966

- Adam and the ants

Sergio Guillén les concede el papel de *"bisagra entre el glam y el punk"* (2)

Su aspecto desdeñoso, disfrazados cómo piratas de una película de serie b los hizo emparentarse con el glam de comienzos de los años 70, aunque el grupo editó su debut en 1979.



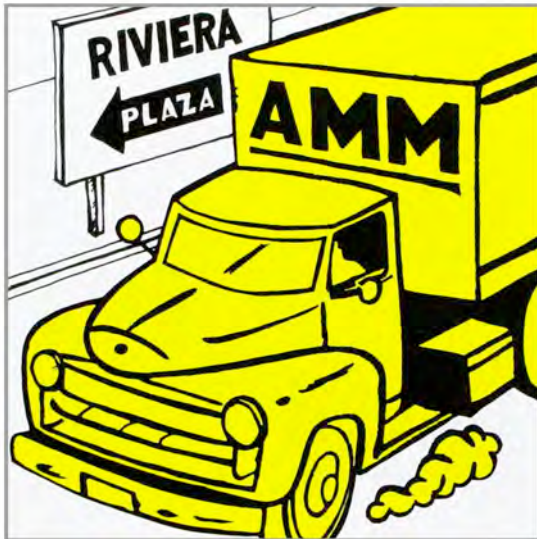
Adam and the ants

- AMM

Amm fue una banda de improvisación libre fundada en Inglaterra en 1965. Citando cómo influencias a Marcel Duchamp y el dadaísmo, son señalados cómo la influencia detrás de los Pink Floyd más experimentales.

Su guitarrista Keith Rowe comenta al respecto de su formación artística e intencionalidades:

“quizá toda cultura deba pasar por ese tamiz, estar dispuesta a abandonar el concepto de la técnica. Como consecuencia, tienes que abandonar ciertas ideas sobre tu ego y sobre querer demostrar a la gente cómo sabes tocar. AMM fuimos casi el único grupo que lo hizo. Los músicos de free jazz estaban siempre – y todavía lo están – bastante obsesionados con esa idea de demostrar su técnica” (3)



Ammusic, 1966

- Beach Boys

La banda por antonomasia de la *surf music*, fue un grupo que trascendió los límites de dicho estilo para acabar convirtiéndose en una de las leyendas de la música americana.

Las inquietudes creativas de su líder, Brian Wilson, les llevaron a grabar *Pet Sounds*, un disco que fue muy influyente en la gestación del celeberrimo *Sgt. Pepper's* de los Beatles, mostrando que las grabaciones podían ser una forma de hacer arte y no una fría captura de determinadas canciones. *Good Vibrations*, también de 1966 *“fue uno de los primeros discos en hacer alarde de la producción de estudio como una cualidad en sí misma, más que como un medio de presentar una interpretación”* (4)



Good Vibrations, 1966

- Black Sabbath

Tomando su nombre de una película de terror italiana dirigida por Mario Brava en 1963 y señalados como los impulsores del *heavy metal*. Cultivaron una imagen oscurantista desde el lanzamiento de su primer disco, en la portada del cual observamos un paisaje desolado con una mujer en segundo plano. La banda suele comentar que sacaron la foto sin que hubiese ningún personaje y que la mujer apareció tras revelarla, una jugada comercial para amplificar el halo de misterio en el que gustaban recrearse.

"Los colores desgastados de la imagen sugieren una bruja, o un fantasma, algo que reforzaba las suposiciones de conexión con el ocultismo" (5)



Black Sabbath, 1970

"Ataviados ellos mismos con cruces plateadas, los miembros de Sabbath cultivaban una imagen inquietante, basada en el misticismo y la hechicería, prácticas populares en aquella época" (6)

Black Sabbath, fueron, al igual que Alice Cooper en Estados Unidos, la respuesta sarcástica vinculada a un teatro de los horrores que la prole rock situada entre los 60 y los 70 iba a dar al fracaso del hippismo y su caída en la banalidad. Su origen humilde, procedentes de la ciudad industrial de Birmingham, los situaban en las antípodas de la visión desenfadada de los niños de las flores.

"una nueva generación de chicos a la que le importaba una mierda Bob Dylan, o el misticismo oriental, o poner flores en los cañones de las armas. La banda se hizo eco del ánimo más pesimista de una generación que realmente esperaba acabar frita en una guerra nuclear antes de hacerse demasiado mayor" (7)

- Cabaret Voltaire

Banda formada en 1973 e influenciada directamente por el dadaísmo (su propio nombre evocaba el café donde el movimiento vanguardista se fundó en 1915, en Zurich), fueron pioneros del rock industrial y el techno.

"Con una combinación de collage y técnicas de troceado, intentaron respaldar un sentido de realidad estricta, intentando reinterpretar y descodificar esa realidad. Esta aproximación aludió a los escritos de la Generación Beat, la Factory de Warhol, la cultura de las drogas de los sesenta, y el simbolismo político, más que a cualquier músico contemporáneo de la época"

"With a combination of collage and cut-up techniques, they attempted to get behind a sense of strict reality, trying to reinterpret and descramble that reality. This approach alluded to the writers of the Beat Generation, Warhol's Factory, the sixties drug culture, and Political symbolism, rather than to any of the contemporary musicians of the time" (8)



Cabaret Voltaire

- Captain Beefheart

Protegido de Frank Zappa, Captain Beefheart practicó un histriónico y experimental rock de herencia surrealista que llegaba a las letras.

“de un tema declama: “Un calamar que come bizcocho en una bolsa de polietileno es fabuloso, ¿me entiendes?” (9)

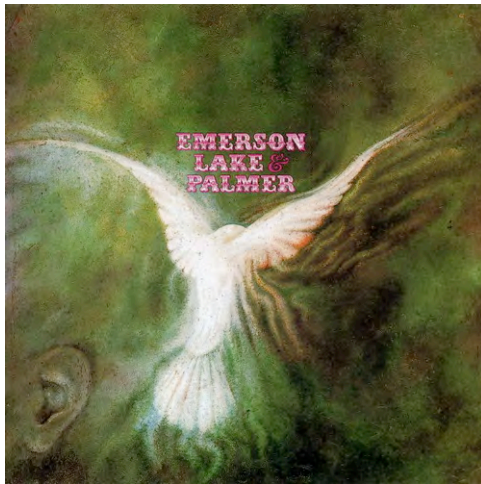


Trout Mask Replica, 1969

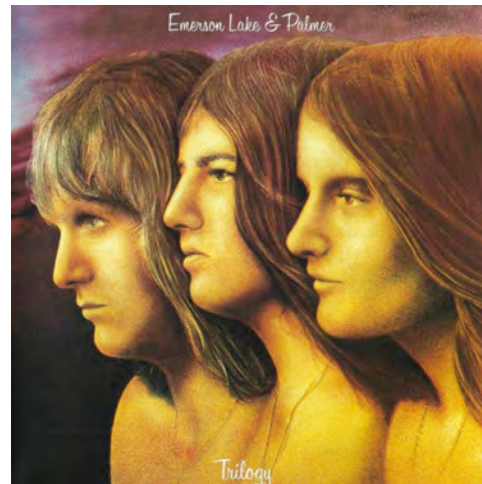
- Emerson, Lake and Palmer

Baluarto del sinfonismo y progresivo más megalómano y excesivo, Emerson Lake and Palmer surgieron al juntarse los componentes de varias bandas de finales de los años sesenta (Greg Lake procedía de King Crimson, Keith Emerson de The Nice y Robert Palmer de Atomic Rooster). Lograron un éxito masivo a comienzos de los años setenta, en los años de gloria del estilo. Sus propuestas visuales iban de portadas en las que colaboraron con artistas de renombre, como la notable "Brain Salad Surgery" (1973), realizada por H.R Giger, a puestas en escena excesivas, cómo la inclusión de una batería metálica encargada por Robert Palmer.

Se separaron a finales de la década de los 70 para volver a reunirse años después en ciertas ocasiones.



Emerson, Lake & Palmer, 1970



Trilogy, 1972



Brain Salad Surgery, 1973

- Genesis

Uno de los grupos más importantes en el panorama sinfónico-progresivo de principios de los años setenta fue Genesis. Formados a finales de los años sesenta, alcanzaron un éxito enorme la primera mitad de la década siguiente durante la estancia del cantante Peter Gabriel en el grupo.

Aportando una temática que entrelazaba onírica y denuncia social, Genesis se distinguió por unas espectaculares puestas en escena que iban acorde a dichos planteamientos: videos y efectos visuales, atuendos y disfraces en los miembros de la banda.

Las portadas de la banda se caracterizaron por su onírica conceptual, que a menudo escondía mensajes de contenido social.

Tras el abandono del cantante Peter Gabriel en 1975, el grupo continuó su exitosa senda con el batería Phil Collins a las voces, si bien comenzó a variar su estilo hacia derroteros más comerciales. La banda prosiguió su carrera durante las décadas siguientes.



Trespass, 1970



Nursery Crime, 1971



Foxrot, 1972



Selling England by the pound, 1973

- Grateful Dead

La banda *ácida* por antonomasia. Grateful Dead acompañaron a los Merry Pranksters con el nombre de *The Warlocks*. Cambiaron el nombre después de que su líder, Jerry García, diera con el nombre *Grateful Dead* ("muertos agradecidos") en un diccionario, en referencia a una clase de canción folk.

El grupo se distinguió por tener unos lazos muy estrechos con sus seguidores, que se hicieron llamar *Deadheads*, considerados parte integral del grupo por sus propios componentes.

"La escena Deadhead es una sociedad para la preservación. O quizás haya sido una reserva, un territorio cultural marginado para una tribu de parias. El dulce frenesí de los Deadheads es una danza fantasma: un pueblo fuera del tiempo, en peligro de extinción, decidido a devolver a la vida un mundo perdido" (13)

El magazine *The Golden Road*, el programa de radio *Deadhead Hour* o la base de datos *Dead Base* son algunas de las manifestaciones que probaban este profundo seguimiento. Las improvisaciones en directo eran condicionadas por el consumo de drogas del grupo, que alargaba las canciones hasta el extremo, algo muy apropiado para los tempranos eventos psicodélicos:



Grateful Dead, 1967



Emblema de la banda

Las preocupaciones artísticas de Grateful Dead incluían un cuidado especial en su arte gráfico, cartelera y otros aspectos como la productora *Round Reels* que se encargó de varias películas como *Angel Forever*, *Forever Angel*, sobre los Ángeles del Infierno.

La portada más conocida del grupo fue la del disco *Aoxomoxoa*, lanzado en 1969. Es la obra más conocida del artista Rick Griffin, de quien nos ocupamos en el apartado *The Big Five*. (Ver apartado 4-4 y apartado 5)

- Jimi Hendrix

Jimi Hendrix fue el guitarrista más importante de la historia del rock. Su figura alcanza proporciones míticas, acrecentadas por su talento y su pronta desaparición (murió con sólo 27 años de edad). Empleando unas puestas en escena heredadas de T. Bone Walker (bluesman de la primera mitad del siglo XX que ya por entonces utilizaba sus dientes para rasgurar las cuerdas, se abría de piernas o se colocaba la guitarra en su espalda) que daban de la mano chamanismo, sexualidad sin trabas y desenfreno.

Tras iniciar su carrera en Estados Unidos como acompañante de figuras como Little Richard, recaló en Gran Bretaña, donde se hizo famoso antes que en su tierra natal. Utilizó los atuendos coloristas de Carnaby Street, que unidos a su exotismo étnico (era de raza negra) y su fuerza escénica lo convirtieron en estrella de la

noche a la mañana. En Hendrix, es importante resaltar el carácter sexual que desprendía el músico, especialmente en escena. Todo tipo de poses y el empleo de la guitarra cómo un arma fálica. La llegada de Hendrix a Inglaterra hizo "recobrar" el rock de raíz negra a los músicos americanos además de provocar tal desazón en los músicos de rock ingleses (por quedar relegados a un segundo plano) que éstos se vieron en la necesidad de dar un giro a sus propuestas.

Según Pete Townshend, de The Who:

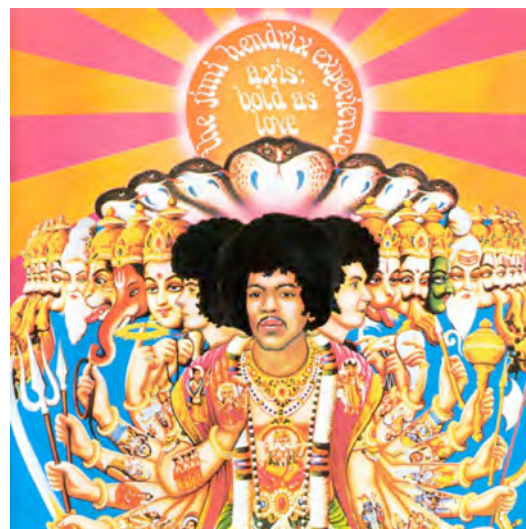
"llegó él y, más o menos como en los comienzos del punk, lo barrió todo, y yo tuve que aprender a componer, y se convirtió casi en un nuevo arte, visto desde un nuevo ángulo" (17)

Con una carrera que abarcó sólo cuatro años (1966-1970), su breve discografía es tremendamente influyente.

Desde el punto de vista visual, la apuesta por el colorismo psicodélico tuvo su reflejo en la portada de *Axis Bold as Love* (1967), que no gustó a Hendrix, pues no se veía vinculado a esa imaginería de corte oriental. La pintura utilizada fue obra de Roger Law, que colocó a los componentes del grupo como dioses hindúes. Si hay una carátula destacada esta fue *Electric Ladyland* (1968) en la que una multitud de jóvenes desnudas posaron con discos del músico, obra de David Montgomery. La primera idea de Hendrix fue hacer una fotografía (Linda Eastman fue la autora) del grupo con unos niños alrededor de una escultura de Alicia en el país de las maravillas localizada en el Central Park de Nueva York. Finalmente la discográfica sustituyó esta imagen por un retrato (de Karl Ferris) del músico solarizado, y colocó la imagen del grupo de mujeres en el interior. Ésta fue censurada por pornográfica.



Are you experienced?, 1967



Axis bold as love, 1967

Las ambiciones creativas de Hendrix trascendían lo meramente musical. Acuarelista aficionado, debido a sus escasos conocimientos musicales, utilizaba analogías visuales para definir sus intenciones musicales.

"En una entrevista expresó su interés por actividades multimedia, como explorar las propiedades curativas del sonido en combinación con el color. En dicha entrevista, publicada el día antes de su muerte, le decía a Roy Hollington que "en las antiguas civilizaciones no tenían enfermedades como las que tenemos ahora. Sería increíble poder producir una música tan perfecta que se filtrara a través de ti como si fueran rayos y acabara por curarte" (18)

Hendrix fue un arduo defensor del formato LP cómo unidad artística. Opuesto a los sencillos, que acusaba de meras jugadas comerciales.

“ese LP se había pensado de cierta manera; los temas se tocaban en determinado orden por ciertas razones. Y es casi un pecado sacar algo de la parte de en medio y hacer un single con ello, y hacer que eso nos represente en ese momento dado, porque creen que así pueden ganar más dinero” (19)



Electric Ladyland, 1968



Portada descartada

- King Crimson

Formados en 1969 alrededor del guitarrista Robert Fripp, fue la banda en la que cristalizó el rock progresivo. Su disco de debut, ‘In the court of the crimson king’ (1969), es considerado uno de los más importantes de la historia del rock. Editaron varios discos durante la primera mitad de los 70 para separarse a mediados de la década (regresando a principios de 1981 y manteniéndose en activo hasta la actualidad).

La imaginería visual del grupo basculó entre la onírica *näif* de las portadas de sus primeros trabajos: ‘In the court of the crimson King’ (1969) y ‘In the wake of Poseidon’ (1970) la imaginería medieval / esotérica de ‘Lizard’ (1970) o ‘Larks’ tongue in Aspic’ (1973), o la fotografía de ‘Islands’ (1971) o ‘Red’ (1974).



In the wake of... 1970



Larks tongue... 1973



Lizard, 1970

- Kiss

Surgidos a comienzos de los 70 en plena explosión glam, se adecuaron al movimiento continuando las pautas del shock rock de Alice Cooper y hermanándolo con imaginería espacial post-alunizaje y estética cómic heredada de la pasión por los tebeos de Gene Simmons (bajista de la banda). Su paulatina ascensión a la fama se vio secundada por un despliegue visual y mercadotécnico rara vez visto en el rock.

“Gene ansiaba abrazar la estética glam llevándola unos escalones por encima de la media, ensamblándola de esta manera con la cultura de los superhéroes de tebeos y la imaginería del teatro kabuki japonés; para Peter no existía el menor problema a

este respecto, de hecho no hacía mucho se había presentado a sus amigos New York Dolls ofreciéndose como segundo batería para el conjunto que fundía el punk con la purpurina (...) Una vez el cuarteto se cerró, todo comenzó a funcionar. (...) Su estilo resultó ser la suma del espectáculo visual de los New York Dolls con los adictivos ganchos en estribillos The Beatles” (22)



Destroyer, 1976

Cada miembro del grupo se encargó de tener un *alter ego* a la usanza de personajes de cómic. Paul Stanley fue *Starchild* (niño estrella), Gene Simmons *Demon* (demonio), Peter Criss *Catman* (hombre gato) y Ace Frehley *Spaceman* (hombre espacial). Llamados primeramente *Wicked Lester*, el nombre definitivo del grupo procede de una banda anterior de uno de sus líderes, Paul Stanley, que se llamaba Lips (labios). Stanley sugirió nombrar a su nuevo grupo Kiss (beso) por la facilidad en su recuerdo y su vinculación con el glam.

“Kiss llenó una brecha generacional cada vez más ancha con mercancías, y fabricó muñecos, pijamas, tarjetas de goma de mascar, un juego de mesa, una revista de tebeos publicada por Marvel y un flipper. Ya tenían el vestuario propio de superhéroes” (23)

La estrategia visual de Kiss encontró su puesta en largo en los espectáculos en directo del grupo, donde un sinfín de trucos subrayaron la naturaleza cómic del combo, al tiempo que los convertía en una especie de parque de atracciones del rock perfecto para los adolescentes de los años setenta.

“Fuegos de artificio, efectos láser, curiosas cajas de truenos evocando los viejos efectos de las películas de Drácula, tarimas hidráulicas para el kit de batería del Catman, un Demon Simmons que rendía honor a su rol y, como bien venía ejecutando desde hacía unos años, escupía sangre y fuego (...). ¡Entretenimiento al cien por cien!” (24)

El permanente influjo del mundo del cómic en Kiss se vio reforzada por su asociación con la productora Hannah-Barbera y Gordon Hessler, que dirigió en 1978 la película *Kiss meets the phantom of the park*, con un guión que los hermanaba directamente con los *comicbooks* y continuaba la tradición fílmica del rock más comercial.



Fotograma de *Kiss meets the phantom of the park*, 1978

- **Marc Bolan (T-Rex)**

Marc Bolan había sido un cantautor folk a mediados / finales de los años sesenta, miembro del dúo Tyrannosaurus Rex, inspirados por Tolkien.

Reconvirtiendo su carrera en cantante eléctrico, ataviado con maquillaje y plumas y jugando con la androginia, fue uno de los principales abanderados del glam. Desató una fiebre comparable a la *beatlemania* en sus años de mayor popularidad (principio de los setenta) y ejerció una notable influencia en el Punk.

“era al mismo tiempo emotivo y divertido ser testigo del modo en que los punks de Reino Unido dispensaban a su ídolo de adolescencia de su, por lo demás, absoluto desprecio por todas las generaciones anteriores de artistas” (26)



Marc Bolan a comienzos de los 70

Electric Warrior (1971), uno de sus discos de más fama, tuvo una portada de Hipgnosis que mostraba al músico tocando rodeado de un aura dorada.

Para *Born to Boogie* (1972), película que ilustraba su estatus de superestrella, empleó imágenes de un surrealismo que remitía al *Magical Mystery Tour* de los Beatles (Ringo Starr participó en la película).

El problema de T-Rex fue amparar su éxito en un audiencia adolescente. Al crecer ésta, abandonó paulatinamente al grupo, y con ello, su éxito decreció notablemente. El público del momento deseaba otro tipo de producto. A Bolan le costó digerir esa pérdida. Murió poco tiempo después (1977).



Electric Warrior, 1971

- MC5

"No tenemos armas porque tenemos armas más poderosas: una de las más potentes es el acceso directo a miles de jóvenes y la otra es su confianza en nosotros" (29)



Kick out the jams, 1969

Procedentes de Detroit, algo claro nada más ver su nombre (siglas de *Motor City Five*), meca estadounidense de la fabricación automovilística y ciudad, que como estudiaremos, estaba muy alejada del idealismo hippie californiano o el carácter *arty* de Nueva York.

Dirigidos por John Sinclair, ideólogo izquierdista aficionado al jazz y posterior líder del *White Panther Party* (equivalente blanco de los *Panteras Negras*, que comenzaron siendo el club de fans de MC5) que vio en el grupo posibles difusores ideológicos. MC5 fue una banda eminentemente política. Persiguieron una renovación social filocomunista que los emparentó con otros movimientos contraculturales de la época y los enemistó con el poder político, al punto que Sinclair fue encarcelado varios años por un delito de posesión de drogas tras ser sometido a una trampa por un policía encubierto.

Según Wayne Kramer, guitarrista del grupo:

"Siempre que tomas partido en el plano político, sobre todo si adoptas una retórica violenta, tienes garantizada una reacción violenta por parte de los que mandan. (...) La paz y el amor son asimiladas por la industria, pero si vas más allá, si predicas la revolución, lo tienes mal" (30)

MC5 sentaron el precedente definitivo a bandas políticas que, una década después, con la irrupción del punk, se volvieron populares. Especialmente con The Clash, con quienes suelen ser comparados.

"El White Panther Party buscaba una alianza ideológica con la organización a favor de los derechos de los negros Black Panthers, de un modo similar a la manera en que los Clash escribieron "White Riot", una década después, para manifestar su apoyo a un equivalente caucásico de la desobediencia étnica civil. Sinclair cumplió un papel para MC5 parecido al que el izquierdista Bernard Rhodes cumplió para The Clash, animándoles a subir de tono sus canciones y con sus ocurrencias de eslóganes radicales y sensacionalistas para su publicidad" (31)

La discografía de MC5 la componen sólo 5 álbumes. El primero de ellos, *Kick out the jams* (1969), fue grabado en directo. La portada era un collage colorista de fotografías de la banda actuando, acompañadas de su logotipo y la presencia de la bandera americana. Un cocktail visual que enlazaba psicodelia y punk. Su tercer y último disco, *High Time* (1971), tuvo una llamativa portada donde se observa un reloj estampado en la que los retratos de los miembros del grupo estaban adheridos en su superficie.



High Time, 1971

- New York Dolls

“me sorprendió lo pequeña que era, en retrospectiva, la brecha entre los Dolls y otras bandas de rock de los años setenta derivadas del blues (...), que llenaban estadios y vendían millones. La brecha era real, por supuesto, y se basaba en la relativa deficiencia de los Dolls como ejecutantes sumada a su actitud, que era una mezcla de impertinencia rabiosa y camp exagerado. En esa pequeña pero significativa diferencia se abrió un espacio para la irrupción del punk rock” (33)

Anteriormente llamados *Actress* ("Actriz"), y tras la estela de la Velvet Underground y MC5, los New York Dolls fueron el puente que unió la bohemia neoyorquina warholiana con el glam rock y éste con el punk, al que influyeron decisivamente por su carácter descarado y su primitivismo musical

“fueron los que mejor personificaron la amalgama de pesadilla urbana de la Velvet, el implacable ruido del rock duro, el culto a la bisexualidad y la búsqueda insensata de la fatídica intoxicación que tanto influyó sobre el punk rock de Gran Bretaña” (35)



New York Dolls, 1973

El coqueteo con estéticas derivadas de la transexualidad fue un medio para reclamar la atención de los medios, una suma de la extravagancia presupuesta al rock. Cómo recuerda Lee Childers:

“Al enterarse de que iba el Melody Maker, se habían puesto todos ropa de mujer y maquillaje. La ropa de mujer era lo máximo en aquella época. Allí estaba David Johansen con una blusa transparente de lunares. (...) Jugaban a ser gays. No recuerdo muy bien de qué hablamos, pero la conversación giró en torno al sexo” (37)

El "teatro del ridículo" ejerció una notable influencia en el grupo. Éste permanecía en terreno *underground* y resultaba muy atractivo a aquellos que deseaban nutrirse por igual de autenticidad y extravagancia. Esta naturaleza estafalaria granjeó las simpatías de la escena subterránea neoyorquina.

La estancia de los New York Dolls en Londres los llevó a Sex y a Malcolm McLaren, que acabó por ser su manager y diseñador. Les hizo vestir enteros de rojo jugando con una estética filocomunista que en directo era potenciada con una bandera.

"Vestimos a los Dolls de vinilo rojo y les di el Libro rojo de Mao. Me encantaba reírme de esa cultura pop basura de Warhol, tan católica, tan aburrida, tan pretenciosamente americana, donde todo tenía que ser un producto, todo tenía que estar disponible.

A tomar por el saco, pensé. Intentaré hacer de los Dolls justamente lo contrario. No estarán disponibles. Voy a darles un punto de vista político serio" (38)

- Patti Smith

"una cantante bohemia que consumía poesía simbolista francesa y que orinaba sobre el escenario. Su irrupción fue revolucionaria por su atentado a los roles clásicos, y su ejemplo fue seguido por otras cantantes de punk y de movimientos posteriores" (40)

Patti Smith fue uno de los *puentes* entre la bohemia neoyorquina de finales de los sesenta y la generación punk de mediados de los setenta. Amante de la literatura y el arte, Smith no era una mera cantante de rock, y fue responsable de engendrar un nuevo tipo de *antihéroe* más culto a la par que irreverente. Su papel destacó en el replanteamiento del rol que la mujer desempeñaba dentro de la escena rock, apostando por una ambigüedad que en este caso venía desde lo femenino, aportando una dosis de masculinidad nunca vistas hasta la fecha.

"Su cultivo de una estética del feísmo deriva casi en una parodia de los patrones tradicionalmente femeninos: esas fotos promocionales exhibiendo descuidadamente su ropa interior, esas muestras de incontinencia urinaria en pleno concierto, esas miradas espectrales propias de una superviviente de Treblinka... Patti Smith dio la vuelta a los tópicos de la femineidad como concepto inmaculado e inodoro " (42)

Su respeto por una tradición artística (incluyendo dentro de ésta la propia tradición rock) la hizo vincularse a lo que Penny Arcade denomina un *panteón de íconos* con el que consiguió hermanar a los Rolling Stones (especialmente a Keith Richards, al que imitó su peinado), Jim Morrison o Bob Dylan con el escritor francés Arthur Rimbaud.

El arte gráfico de las portadas de la cantante corrió a cargo del fotógrafo Robert Mapplethorpe, con quien Smith mantenía una gran amistad. Según Luca Beatrice:

"la expresión más madura y poderosa de cómo un artista y un músico pueden trabajar juntos. (...) Mapplethorpe estaba a punto de convertirse en el fotógrafo de la comunidad gay de Nueva York, un clásico y refinado estilo que choco con la crudeza explícita de las imágenes. Smith era una poetisa rock que se entrenó leyendo los trabajos de la generación beat, (...). Posó varias veces para él, que le brinda sus imágenes de cubierta para tres discos. Horses (1975), un retrato esencial en blanco y negro, estilo new-wave que subraya su encanto andrógino; Radio Ethiopia (1976), decididamente más militante y malo; y Wave (1979), un disco en el que la transformación de estrella del rock a una artista más madura entre sagrada y profana toma lugar (la blancura de sus ropas, la paloma en sus manos, su mirada diabólica)" (43)



Smith, fotografiada por Mapplethorpe en 1979

Horses (1975), constató la ambigüedad intencionada de Patti Smith. Su retrato definitivo. Anterior al estallido del punk, pero tremendamente influyente en el replanteamiento de los roles sexuales que el movimiento hizo, y al mismo tiempo aposentando un pie en la tradición rock. Auténtico *puente* generacional, musical y gráfico.



Horses, 1975

"the most mature and powerful expression of how an artist and a musician can work together. (...) Mapplethore was about to become the photographer of New York's gay community, a classic and refined style that clashed with the explicit crudeness of the images. Smith was a rock poetess who trained by reading beat generation works, (...). She posed various times for him, who gives her cover images for three albums. Horses (1975), an essential portrait in black and white, new-wave style that highlights her androgynous charm; Radio Ethiopia (1976), decidedly more militant and bad; and Wave (1979), an album in which the transformation from r'n'r star to a more mature artist between sacred and profane takes place (the whiteness of her clothes, the doves in her hands, her devilish gaze)" (43)

- Queen

Puente entre glam rock, rock progresivo y pop. Freddie Mercury, cantante y principal compositor del grupo, había estudiado bellas artes en Kingston, y apostó por un show teatral que se apoyó en el vestuario de la diseñadora Zandra Rhodes, su gusto por el kitsch, la fotografía de Mick Rock y una consciente ambigüedad presente en el mismo nombre del grupo, ("Reina")

"Era aristocrático, fuerte, universal, inmediato (...) Por supuesto, yo era consciente de la connotación gay, ¡pero sonaba espléndido!" (45)

Las pretensiones artísticas de Mercury lo llevaron a diseñar el logotipo del grupo, basado en la unión de los signos zodiacales de los componentes de la banda y el escudo del pasaporte británico. La asociación con Mick Rock fue, según Phil Sutcliffe, una *declaración de principios*. Rock había fotografiado a Lou Reed y a Bowie; y Queen, cuyo despegue coincidió con el momento de más éxito del glam rock, supieron sacar partido a ello.

El exceso fue el acompañante perpetuo del grupo, que desde su primer disco expresó un interés por rellenar hiperbólicamente su música, al tiempo que mantenía una imagen distinguida en sus portadas.

Queen (1973), contó con el propio Mercury encargado del diseño, que se autorretrató en medio de un haz de luz violeta mientras sostenía un micrófono en alto. Una muestra gráfica de las ambiciones que el cantante tenía para sí y su banda.

Queen II (1974), fotografía de Mick Rock en la que la banda, fotografiada en forma de diamante, usó un fuerte contraste para ejemplificar los lados *blanco y negro* con los que había organizado las canciones del disco. Mick Rock se basó en una fotografía promocional de Marlene Dietrich para su película *Shanghai Express* (1932) qué daba de la mano glamour y decadencia, cualidades inherentes al glam rock.



Queen II, 1974



Marlene Dietrich, 1932

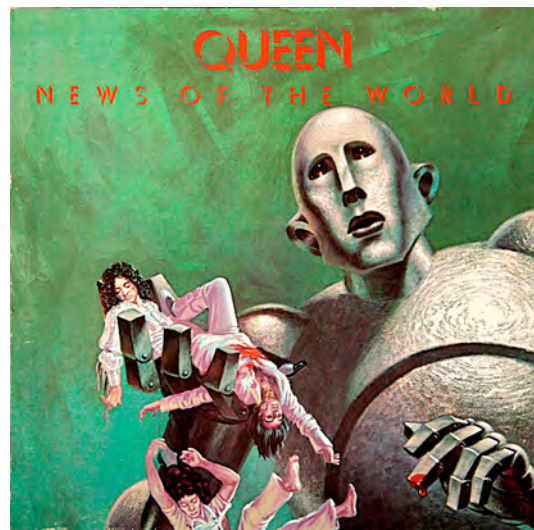
Sheer Heart Attack (1974) tuvo de nuevo a Rock cómo fotógrafo, que recibió instrucciones de la banda de aparecer cómo si estuvieran agotados. Rock los cubrió con vaselina y luego les roció agua que simuló sudor.

A night at the opera (1975) y *A day at the races* (1976) volvieron a jugar con la estética de blanco y negro. En ambos casos, el logótipo original de Mercury fue actualizado (más estilizado en el caso de *Opera*)

News of the World (1977), tuvo la participación de Frank Kelly Freas, dibujante de cómic de ciencia ficción. La portada de este disco fue una versión que el propio ilustrador hizo de la portada que hizo para el libro *Astounding Science Fiction* en 1953, colocando a los componentes del grupo. El nombre del disco proviene del popular periódico británico.



Primer logotipo del grupo, 1972



News of the World, 1977

En 1975, el disco *A night at the opera* (cuarto en su discografía), los asentó en la cima del éxito. Acompañándose por el video de la barroca composición *Bohemian Rhapsody*, considerado el primer videoclip como tal en la historia del rock.

“Lo que 'Bohemian Rhapsody' hizo fue coincidir con el fin del boom vendedor de discos de los sesenta y comienzos de los setenta. Lo que marca el desarrollo de la promoción pop desde entonces es su creciente importancia para una industria desesperada por continuar vendiendo discos. Muchos de las estrellas 'dinosaurio' del rock de principios de los setenta han usado el vídeo como un soporte vital, prolongando sus carreras más allá de sus muertes naturales” (48)

“What 'Bohemian Rhapsody' did do was coincide with the end of the record selling boom of the Sixties and early Seventies. What marks the development of the pop promo from then on is its increasing importance to an industry desperate to continue selling records. Many of the dinosaur rock stars of the early Seventies have used video as a life support system, prolonging their careers beyond their natural deaths” (48)

- Ramones

"La idea básica de los Ramones, que se propagó a muchos otros grupos, era, "No tenéis que mejorar. Salid y tocad, tal como sois. No esperéis a mejorar. ¿Cómo lo vais a saber? Salid y tocad". Los Ramones aprendieron estos de los New York Dolls. "¿A qué estamos esperando?" (49)

Tomando cómo nombre un alias de Paul McCartney ("Paul Ramon") de la primera época de los Beatles, Ramones fue la banda de punk americano más importante. Danny Fields, su mánager propuso que cada componente del grupo acompañase su nombre con *Ramone*.



Ramones, 1976

Alejados de la naturaleza combativa de los Sex Pistols o The Clash, los Ramones estuvieron más emparentados con el revisionismo rock que se abrió entre finales de los sesenta y comienzos de los setenta. Antes de ser conocida, la banda tuvo un pasado Glam.

Cuando el grupo definió su imagen, optó por la revisión de la estética *rocker* con el negro y las chaquetas de cuero por bandera.

En la portada de su primer disco (homónimo), editado en 1976, la banda se dejó retratar en la zona trasera del club CBGB's, centro neurálgico del punk neoyorquino.

- Sha Na Na

Fundados por George Leonard en 1969, Sha Na Na fue una de las bandas adelantadas al movimiento Glam, al tiempo que revisitaba de forma muy personal el rock cincuentas. Actuaron en Woodstock.

"La caricatura coreográfica de Sha Na Na de unos años cincuenta mal recordados anticipó el vestuario y los movimientos escénicos de Wizzard, Slade, Gary Glitter, Alvin Stardus y todo el resto" (54)

"¿De verdad sentíamos nostalgia de los años cincuenta? No. Todo era puro invento. Los historiadores aficionados escriben sobre la historia... ¡los profesionales la inventan!" (55)



Sha Na Na en 1969

- **Soft Machine**

Una de las bandas más importantes del rock británico, pionera del “sonido Canterbury”, y enlace entre la psicodelia de finales de los sesenta, y el progresivo de principios de los setenta. Fusionando diferentes géneros y guiados por la improvisación, fueron virando progresivamente a derroteros más orientados al jazz fusión. Tomaron su nombre de la novela homónima de William Burroughs editada en 1961.

Las portadas de sus discos se caracterizaban por un uso de descontextualizaciones emparentadas con el surrealismo, como vemos a continuación.



Soft Machine, 1968



Volume two, 1969

- The Stooges

"Habíamos pasado de los Beatles y de los Dave Clark Five cantando canciones de amor a Iggy con un collar de perro cantando "I wanna be your dog". El fotógrafo Dustin Pittman estaba a un lado haciéndole fotos a Iggy, y éste se puso a horcajadas sobre él mientras le seguía haciendo fotos. Fue algo muy sexual, asombroso, prohibido. Creo que eso es lo que el rock&roll debería representar siempre: lo prohibido" (57)

Lee Childers

Los Stooges fueron una banda de Detroit, antecedentes del punk. Influenciados por el lado más *arty* del rock, cómo The Velvet Underground o The Who.

La banda encontraba muy lejano e idílico el carácter pastoral hippie, señalando la realidad cómo su principal preocupación, como ya hiciera Lou Reed.

"Nos interesaba más lo que estaba pasando en realidad, lo aburrido que era todo, cómo te tratan en realidad. La palabra perfecta para definir nuestra actitud era "Basura". Que les den por el saco, somos basura, nos da igual" (60)



Funhouse, 1970

- The Clash

The Clash fue la segunda banda en importancia dentro del punk británico, tras los Sex Pistols. Sin embargo, tuvieron una larga carrera que les permitió alcanzar unas cotas de creatividad que llevaron al punk a unas cotas de experimentación no presupuestas al estilo.

La portada de su primer disco, llamado cómo el propio grupo, *The Clash* (1977), presenta colores planos, tipografía irregular, simulación de recorte en los lados de la fotografía... recursos visuales típicamente punk. Fue diseñada por el polaco Roslaw Szaybo, con una fotografía de Kate Simon.



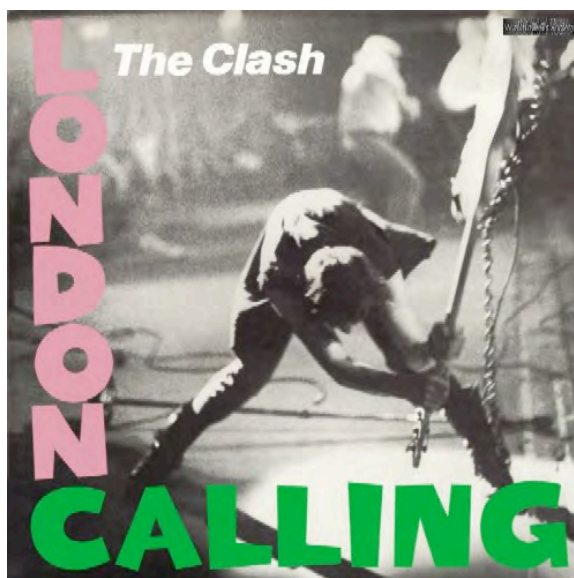
The Clash, 1977



Give 'em enough rope, 1978

“la imagen de los Clash se mostraba seca y sin florituras: eran chicos de la calle, maoístas de pasado skinhead llegados de un nuevo paisaje de brutalidad y violencia. En la portada del disco, en una fotografía tomada desde abajo, los tres lanzan una mirada de fiereza y superioridad.” (62)

Su segundo largo, *Give 'em enough rope* (1978) tuvo una funda diseñada por Gene Greif, basada partir de una postal titulada *End of the trail* (Fin del camino). La tipografía del nombre de la banda tiene un curioso toque oriental. Con *London Calling* (1979) la banda lanzó su disco más ambicioso, en el que se sumergieron en estilos cómo el ska o el reggae, además de aportar unas letras de temática social con amplio calado. Gracias a este disco el grupo alcanzó el estrellato masivo. La portada, que aludía en cromatismo y composición a la del primer disco de Elvis Presley, mostraba al bajista Paul Simonon destrozando su bajo en escena, fotografiado por Pennie Smith. Según Q Magazine, es la imagen más importante de la historia del rock.



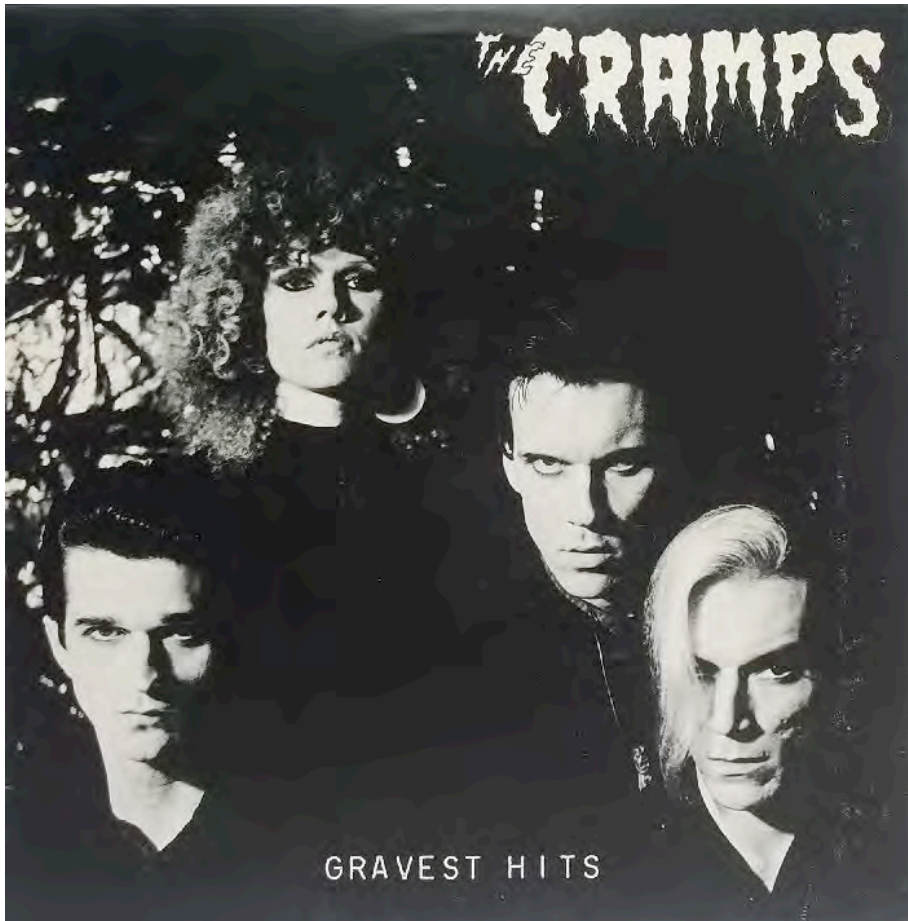
London Calling, 1979

- The Cramps

Aparecidos al mismo tiempo que la explosión punk (1976), The Cramps dieron de la mano punk, shock-rock y revisionismo rock 50s. Fueron los pioneros del conocido *psicobilly*.

"fusión de rock'n'roll no - mainstream y ficción pulp (historietas, películas clase B de horror y ciencia ficción) que rendía culto a la adolescencia como esa época de la vida que nadie en su sano juicio querría dejar atrás jamás. Pero tenían una idea bastante peculiar del adolescente: el adolescente como un alborotador" (63)

"estetas trash que aborrecían todo lo que tendía a mejorar las cosas o podía tildarse de "progresista". (...) The Cramps eligieron la música lumpen de los años cincuenta para evitar tanto la música lumpen del presente (el metal de estadio) como su alternativa aburguesada (el postpunk)" (64)



Gravest Hits, 1979

Afines al rock 50s por su carácter primitivo y rebelde, anterior a su conversión al *mainstream*, optaron por una estética erótica propia del terror de serie B. El propio nombre de la banda señalaba un tipo de dolor menstrual.

"el burlesque zombi de un show de los Cramps. Como una fotocopia repetidamente fotocopiada, esa caricatura del rockabilly que fue The Cramps sería aún más degradada en los años ochenta" (65)

- The Monkees

La *British Invasion* tuvo una de sus respuestas más extravagantes en The Monkees, una banda creada para un show televisivo del mismo nombre, producido por Don Kirshner. El grupo fue reclutado entre más de cuatrocientos aspirantes que respondieron al anuncio de *Daily Variety*, periódico angelino que a finales de 1965 lanzó la convocatoria.

El argumento del espectáculo plagió el humor adolescente de la película *A hard*

day's night de los Beatles, la principal influencia en la creación de la banda: hasta el nombre imitaba el defecto ortográfico a propósito (Beatles procede de *beetle*, escarabajo en inglés, y Monkees de *monkey*, mono).

“Los inventores del rock and roll ven como los grupos ingleses asaltan en sucesivas oleadas las listas estadounidenses. Hay un cierto sentimiento de orgullo herido. Y es en este contexto cuando nacen, o mejor dicho, se fabrican los Monkees.

La razón de existir de los Monkees, pese a su éxito posterior, reside en la necesidad americana de crear una réplica de los Beatles, un contrafenómeno. Para ello se puso en marcha la maquinaria del show business. (...) fue el primer gran montaje del pop que funcionó y marcó una larga ristra de secuelas que han llegado hasta nuestros días de forma periódica y cíclica” (66)



More of the Monkees, 1967

Contando con que varios de los componentes no sabían tocar instrumentos, la composición de las canciones recalcó en músicos de sesión, y la campaña publicitaria echó el resto para que el éxito fuera espectacular.

“De la mano de su hermana, la televisión, mostró la música popular a una audiencia completamente nueva (los niños, de quien antes se había pensado que eran demasiado jóvenes para mostrar ningún interés), y creó un nuevo tipo de compositores: gente a la que el arte no importaba en absoluto y que sólo se preocupaba por las ventas” (67)

Según Mickey Dolenz, miembro del grupo, representaron todos esos chicos del mundo que querían ser los Beatles.

El papel pionero de los Monkees enseñó a la industria las posibilidades mercadotécnicas del rock y supuso una vuelta de tuerca en el corporativismo que llevaría a los setenta. Su influjo se dejó sentir en la incipiente *Bubblegum music*: rock netamente comercial dirigido a un público adolescente. Productos como *The Archies*, banda de dibujos animados fabricada por Hannah Barbera a finales de los sesenta tuvo en *The Monkees* su inmediato precedente.



Cartel de *Head* (1968), en la que puede leerse "Una película para una audiencia colocada", aprovechando la moda psicodélica del momento

- Throbbing Gristle

Tomando su nombre de un acrónimo vulgar para referirse a *erección*, *Throbbing Gristle* fue, en palabras de Dominic Molon, *una de las más críticas e influyentes fusiones de arte*. Emergidos del grupo de performers *COUM Transmissions* (tres de los componentes de la banda habían pertenecido a éstos), tras percatarse del proceso de normalización al que sus acciones estaban siendo sometidas dentro del mundo del arte: se habían vuelto rutinarios, para evitarlo, cambiar de contexto y penetrar en la industrial musical pareció la mejor decisión.

Para ello recurrieron al uso de una imaginería violenta (incluyendo parafernalia nazi) que perseguían una exploración consciente del reverso oscuro de lo humano, al tiempo que provocar reacciones encontradas en su público.

"No tengamos un batería porque las bandas de rock tienen baterías. No aprendamos cómo tocar música. Pongamos un montón de contenido - en términos de palabras e ideas (...). Tengamos contenido, autenticidad, y energía. Rehusemos a parecer o tocar cómo algo que es aceptable cómo una banda y veamos que sucede" (69)



Throbbing Gristle, 1978

- Yes

Cabeza visible del rock progresivo de comienzos de los años setenta, se formaron a finales de la década anterior. Su carrera abarca varios decenios, alcanzando la actualidad.

Asociados con el ilustrador Roger Dean durante gran parte de su carrera, desarrollaron una peculiar imaginería onírica (fuerte presencia de elementos orgánicos hermanados con ciencia ficción y mística) que los ha acompañado a lo largo de toda su trayectoria tanto en sus portadas discográficas cómo en las presentaciones en directo.



Relayer, 1974



Fragile, 1971

"Let's not have a drummer because rock bands have drummers. Let's not learn how to play music. Let's put in a lot of content – in terms of the words and the ideas (...). Let's have content, authenticity, and energy. Let's refuse to look like or play like anything that's acceptable as a band and see what happens" (69)

Citas y Bibliografía

1. *Historia del rock y las drogas - La influencia de las drogas en la música popular, desde el jazz hasta el hip - hop*, Shapiro, Harry – Pág. 167
2. *Glam rock: Sexo, purpurina y lápiz de labios*, Guillén, Sergio / Puente, Andrés – Pág. 43
3. *The piper at the gates of dawn*, John Cavanagh – Pág. 86
4. *Historia del Rock – El sonido de la ciudad (Vol. 2 - Desde los Beatles hasta los años 70)*, Gillett, Charlie – Pág. 101
5. *Los discos del cambio: Los álbumes que marcaron la historia del pop – rock*, VVAA – Pág. 154
6. *El sonido de la bestia – La historia del heavy metal*, Christie, Ian – Pág. 20
7. *Los discos del cambio: Los álbumes que marcaron la historia del pop – rock*, VVAA – Pág. 152
8. *Art into Pop*, Frith, Simon y Horne, Howard - Pág. 134
9. *Los discos del cambio: Los álbumes que marcaron la historia del pop – rock*, VVAA – Pág. 146
10. *Sympathy for the devil – Art and Rock and Roll since 1967*, Molon, Dominic & VVAA – Pág. 171
11. *The Grateful Dead - Pioneros de la Psicodelia*, Moreno, Xabier – Pág. 19
12. *The Grateful Dead - Pioneros de la Psicodelia*, Moreno, Xabier – Pág. 21
13. *Retromanía - La adicción del pop a su propio pasado*, Reynolds, Simon – Pág. 255
14. *The Grateful Dead - Pioneros de la Psicodelia*, Moreno, Xabier – Pág. 28-29
15. *Secretos de los Grandes – Maestros de la guitarra*, Menn, Donn – Pág. 102
16. *Historia del Rock – El sonido de la ciudad (Vol. 2 - Desde los Beatles hasta los años 70)*, Gillett, Charlie – Pág. 161
17. *Secretos de los Grandes – Maestros de la guitarra*, Menn, Donn – Pág. 198-199
18. *Secretos de los Grandes – Maestros de la guitarra*, Menn, Donn – Pág. 198-199
19. *Secretos de los Grandes – Maestros de la guitarra*, Menn, Donn – Pág. 131
20. *Summer of Love: Art of the Psychedelic Era*, VVAA – Pág. 151
21. *Eramos unos niños*, Smith, Patti – Pág. 184
22. *Glam rock: Sexo, purpurina y lápiz de labios*, Guillén, Sergio / Puente, Andrés – Pág. 56-57
23. *El sonido de la bestia – La historia del heavy metal*, Christie, Ian – Pág. 34
24. *Glam rock: Sexo, purpurina y lápiz de labios*, Guillén, Sergio / Puente, Andrés – Pág. 59
25. *Summer of Love: Art of the Psychedelic Era*, VVAA – Pág. 360
26. *Los discos del cambio: Los álbumes que marcaron la historia del pop – rock*, VVAA – Pág. 172
27. *Documental: Kings of Glam*
28. *Por favor, Mátame - La historia oral del Punk*, McNeil, Legs & McCain, Gillian – Pág. 43
29. *Historia del rock y las drogas - La influencia de las drogas en la música popular, desde el jazz hasta el hip - hop*, Shapiro, Harry – Pág. 180-181
30. *Por favor, Mátame - La historia oral del Punk*, McNeil, Legs & McCain, Gillian – Pág. 63
31. *Los discos del cambio: Los álbumes que marcaron la historia del pop – rock*, VVAA – Pág. 155
32. *Por favor, Mátame - La historia oral del Punk*, McNeil, Legs & McCain, Gillian – Pág. 104
33. *Retromanía - La adicción del pop a su propio pasado*, Reynolds, Simon – Pág. 76
34. *Retromanía - La adicción del pop a su propio pasado*, Reynolds, Simon – Pág. 269
35. *Historia del rock y las drogas - La influencia de las drogas en la música popular, desde el jazz hasta el hip - hop*, Shapiro, Harry – Pág. 146
36. *Retromanía - La adicción del pop a su propio pasado*, Reynolds, Simon – Pág. 269
37. *Por favor, Mátame - La historia oral del Punk*, McNeil, Legs & McCain, Gillian – Pág. 101
38. *Por favor, Mátame - La historia oral del Punk*, McNeil, Legs & McCain, Gillian – Pág. 164
39. *Por favor, Mátame - La historia oral del Punk*, McNeil, Legs & McCain, Gillian – Pág. 140
40. *La revolución sexual del rock*, Bianciotto, Jordi – Pág. 86
41. *Eramos unos niños*, Smith, Patti – Pág. 76
42. *La revolución sexual del rock*, Bianciotto, Jordi – Pág. 189
43. *Sound & Vision*, Beatrice, Luca y otros autores – Pág. 9
44. *Art into Pop*, Frith, Simon y Horne, Howard - Pág. 154-155
45. *Queen – La historia ilustrada de los reyes del rock – Shutcliffe, Phil – Pág. 23*
46. *Queen – La historia ilustrada de los reyes del rock – Shutcliffe, Phil – Pág. 40*
47. *La revolución sexual del rock*, Bianciotto, Jordi – Pág. 182
48. *Art into Pop*, Frith, Simon y Horne, Howard - Pág. 167
49. *Por favor, Mátame - La historia oral del Punk*, McNeil, Legs & McCain, Gillian – Pág. 201
50. *Por favor, Mátame - La historia oral del Punk*, McNeil, Legs & McCain, Gillian – Pág. 218
51. *Por favor, Mátame - La historia oral del Punk*, McNeil, Legs & McCain, Gillian – Pág. 157-158
52. *Sympathy for the devil – Art and Rock and Roll since 1967*, Molon, Dominic & VVAA – Pág. 125
53. *England's dreaming – Los Sex Pistols y el Punk Rock*, Savage, Jon – Pág. 425
54. *Retromanía - La adicción del pop a su propio pasado*, Reynolds, Simon – Pág. 312
55. *Retromanía - La adicción del pop a su propio pasado*, Reynolds, Simon – Pág. 306
56. *Por favor, Mátame - La historia oral del Punk*, McNeil, Legs & McCain, Gillian – Pág. 40
57. *Por favor, Mátame - La historia oral del Punk*, McNeil, Legs & McCain, Gillian – Pág. 60
58. *Por favor, Mátame - La historia oral del Punk*, McNeil, Legs & McCain, Gillian – Pág. 33-34
59. *Por favor, Mátame - La historia oral del Punk*, McNeil, Legs & McCain, Gillian – Pág. 40

60. *Por favor, Mátame - La historia oral del Punk*, McNeil, Legs & McCain, Gillian – Pág. 67
61. *England's dreaming – Los Sex Pistols y el Punk Rock*, Savage, Jon – Pág. 425
62. *England's dreaming – Los Sex Pistols y el Punk Rock*, Savage, Jon – Pág. 420-421
63. *Retromanía - La adicción del pop a su propio pasado*, Reynolds, Simon – Pág. 306
64. *Retromanía - La adicción del pop a su propio pasado*, Reynolds, Simon – Pág. 319
65. *Retromanía - La adicción del pop a su propio pasado*, Reynolds, Simon – Pág. 321
66. *La Era Rock (1953 - 2003)*, Sierra i Fabra, Jordi – Pág. 129
67. *Los discos del cambio: Los álbumes que marcaron la historia del pop – rock*, VVAA – Pág. 84
68. *Sound & Vision*, Beatrice, Luca y otros autores – Pág. 60-61
69. *Sympathy for the devil – Art and Rock and Roll since 1967*, Molon, Dominic & VVAA – Pág. 85
70. *Sympathy for the devil – Art and Rock and Roll since 1967*, Molon, Dominic & VVAA – Pág. 74

2-8-2 BANDAS DESTACADAS

2-8-2-1 ALICE COOPER

Generalidades

“sois una pieza andante de Dadá” (1)

Frank Zappa

Surgidos en plena explosión hippie, el *Alice Cooper Group* se caracterizó por una irreverencia y carácter grotesco que lo emparentaba con los pioneros del *shock rock* como Screamin' Jay Hawkins o Arthur Brown, al tiempo que con un vanguardismo artístico de sabor *kitsch*. Varios de los componentes de la banda habían estudiado en escuelas de arte, lo que los dotó de unas intencionalidades en consonancia con su formación artística.

El comienzo del éxito de Alice Cooper coincidió con el naufragio del hippismo (las muertes de Hendrix, Morrison, Joplin o Jones, los asesinatos de Manson, y la tragedia de Altamont), y su apuesta por una estética del horror jugó a favor de una audiencia que buscaba una evasión diferente a la propuesta hasta la fecha. Alice Cooper se burlaron al mismo tiempo del hippismo y del puritanismo de la sociedad norteamericana.

El nombre de la banda, propuesto por Vincent Furnier, líder y cantante, era una reminiscencia intencionada de *Lizzie Borden*, una mujer que supuestamente asesinó a sus padres a finales del siglo XIX, muy popular en la tradición popular estadounidense.



Alice Cooper, 1970

El *Alice Cooper Group* heredó una imaginería de cómics de terror, (Martos señala la influencia de la factoría EC Comics, creadora de *Tales from the Crypt*), y una fuerte teatralidad con la androginia glam, tan en boga poco tiempo después. Según el propio Furnier, el soporte de las *GTO's*, banda de *groupies* organizadas en Los Ángeles y apoyadas por Frank Zappa, fue determinante:

“Empezaron a vestirnos, a maquillarnos... Nos daban sus vestidos usados que ellas mismas habían elaborado, su ropa interior, la lencería... El prototipo de Alice Cooper se convirtió en un par de pantalones negros de cuero debajo de un camisón de encaje roto con algo de lencería de las GTO's, maquillaje a lo Bette Davis, pelo largo y guantes de encaje negros. Era chocante incluso para los hippies” (2)

Debemos sumar la herencia teatral procedente de la tradición dramática y cinematográfica de finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Furnier mostró interés en conocer a personajes como Groucho Marx o Fred Astaire. También encontramos una deuda con el escritor y dramaturgo francés Antonin Artaud y su apuesta por lo violento y su efecto sobre los espectadores. Esta violencia llegó al punto en el que unas fingidas peleas eran simuladas entre el cantante y falsos fans (realmente ayudantes del grupo) en plenos conciertos.

La propuesta de Alice Cooper cosechó un éxito masivo, llegando a ser una de las bandas más importantes del mundo a comienzos de los setenta. Tal y como comenta Martos, el mérito que la banda tuvo fue unificar una propuesta intencionadamente artística con una comercialidad rock perfectamente vendible. A diferencia de dos de sus contemporáneos, que también fueron puentes entre los sesenta y setenta, discurriendo a caballo entre psicodelia, glam y punk, Iggy Pop y Lou Reed; que permanecieron en un plano más underground.

La influencia que Alice Cooper ejerció sobre otras bandas de rock abarca desde Kiss, a Elton John, que según Martos, entendió el aspecto conceptual que un concierto de rock podía abarcar gracias a ver a la banda en directo. Destacable es su peso sobre algunos de sus coetáneos:

“los MC5 empezaron a vestir con ropa glamurosa, e incluso Iggy se compró unos pantalones plateados y apartó los tejanos. Esa inversión nos vino bien a nosotros, porque lo que nosotros recibimos de ellos fue su energía” (3)



Promoción de *Billion Dollar Babies*, 1973

Alice Cooper, Dalí y el Surrealismo

La influencia que Vincent Furnier y Dennis Dunaway recibieron de las vanguardias artísticas se combinaron con las del cómic o el cine de terror. Ambos músicos se consideraban artistas en toda su acepción, y llegaron a pintar de un modo semi-profesional realizando murales.

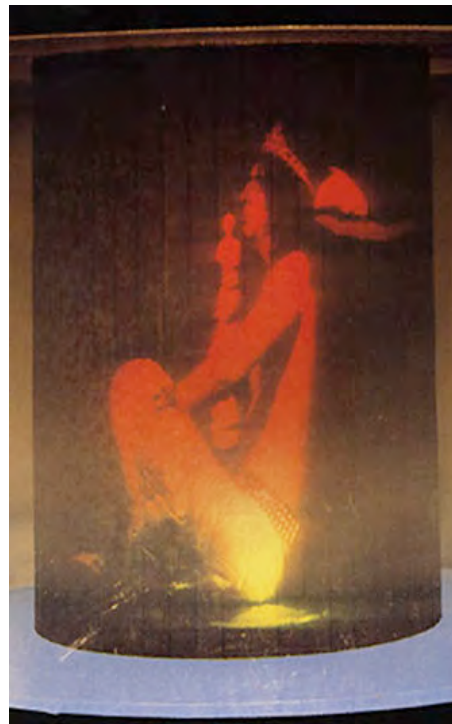
“Nos entusiasmaba el surrealismo y el arte del comic-book. Dada. Dalí. Cubismo. Material embriagador para un chico de la escuela secundaria” (4)

El surrealismo fue el movimiento que hizo mella en los jóvenes músicos – artistas. Especialmente la multiplicidad de significados e interpretaciones que las imágenes surrealistas despiertan.

“No me importa la reacción, siempre que haya algún tipo de reacción. Siempre dejo que la audiencia use la imaginación. Si ambos miramos un cuadro de Dalí, vamos a tener diferentes opiniones de lo que estamos viendo” (5)



Furnier y Dalí, 1973



Holograma de Dalí basado en Alice Cooper

La conexión con el surrealismo hizo a Alice Cooper establecer contacto con el propio Salvador Dalí. Michael Bruce (guitarrista del combo) opinaba que: *“Dalí había visualizado el brillo de la idea de nuestra banda. Con el amor de Dalí por cualquier cosa kitsch, o por todo lo que fuese al límite, era lógico que se sintiese atraído por las acrobacias cada vez más extrañas de Alice y su ilusión por ser célebre” (6)*

Según Bob Gruen (fotógrafo norteamericano conocido por su trabajo con estrellas del rock), la relación entre Alice Cooper y el pintor fue muy buena. El encuentro se produjo en 1973, momento de mayor fama de la banda, y fue el propio artista quién tuvo la idea puesto que quería hacer una obra teniendo al cantante cómo protagonista, de quién opinaba que *era puro surrealismo*. La pieza en cuestión se llamó el *cromoholograma cilíndrico basado en un retrato del cerebro de Alice Cooper*.

Nota: El holograma cilíndrico que Dalí hizo con el retrato de Alice Cooper se puede ver en el Museo Dalí de Figueres.

Discografía comentada

"Mientras el resto de bandas hacían música, nosotros hacíamos arte. De acuerdo, la música era lo más importante, pero no lo era todo. No teníamos previsto alcanzar el número 1, lo único que nos motivaba era crear un nuevo cuadro, una pieza de arte. La sesión de fotos con Alice desnudo, la serpiente, el camión en el centro de Londres... esa era nuestra intención, realizar obras de arte." (7)

La formación artística de algunos de los componentes del Alice Cooper Group otorgó una importancia a los aspectos visuales cómo no se había conocido hasta la fecha dentro del rock. A las cualidades performativas, debemos añadir un despliegue análogo en las carpetas de sus discos.

A continuación, trazamos un recorrido por su discografía dentro de la línea temporal que abarca nuestro estudio:



Pretties for you (1969)

Para la portada del primer disco de Alice Cooper, *Pretties for you*, la banda intentó usar el cuadro de Salvador Dalí *"Niño geopolítico observando el nacimiento del hombre nuevo"*, para al final decantarse por un tabajo de Ed Beardsley



Love it to death (1971)

Ofreciendo un contraste entre el negro frontal y el blanco de la contraportada, según Dennis Dunaway (bajista del grupo), el objetivo fue parangonar visualmente la disparidad musical (entre oscura y alegre) del propio disco.

Durante la gira, el grupo empleaba una silla eléctrica, elemento alusivo a la *muerte* del título del disco.



Killer (1971)

“Intentamos hacer un álbum entero sobre asesinos. Y claro, ¿qué animal es instintivamente asesino? Ahí lo tienes, pusimos una serpiente en la cubierta” (8)

Continuando con las referencias a la muerte, *Killer* presentó el ícono que permanece en el imaginario colectivo en referencia a Alice Cooper: la serpiente. Propiedad de Neal Smith, baterista del grupo, originalmente la habían utilizado como atrezzo en la canción *Is it my body*, un truco escénico que acabó por convertirse en el emblema del grupo.

En la cubierta de *Killer*, vemos a la serpiente iluminada con una luz roja, sobre un fondo igualmente rojo. Color que continúa en la fotografía de la banda con el ofidio en la contraportada. La tipografía fue creada por el bajista Dennis Dunaway al escribir con su mano izquierda.

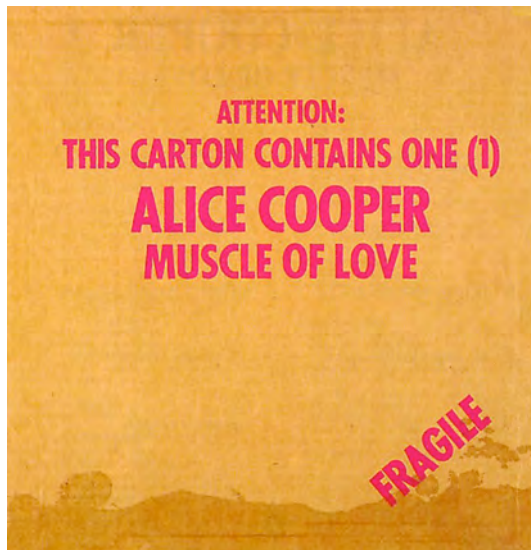
Su siguiente disco, auténtico nexo entre punk y pop, *School's out* ponía banda sonora al desfogue infantil y adolescente de las vacaciones de verano.

Del diseño artístico se encargaron Pacific Eye & Ear, el equivalente americano de Hipnosis. A cargo de este colectivo estaba Ernie Cefalu, que fue el diseñador de la famosa lengua de los Rolling Stones. La portada de *School's Out* representaba un púlpito al que los componentes de la banda realizaron incisiones con sus nombres. Dentro de la carpeta incluyeron unas bragas de papel.

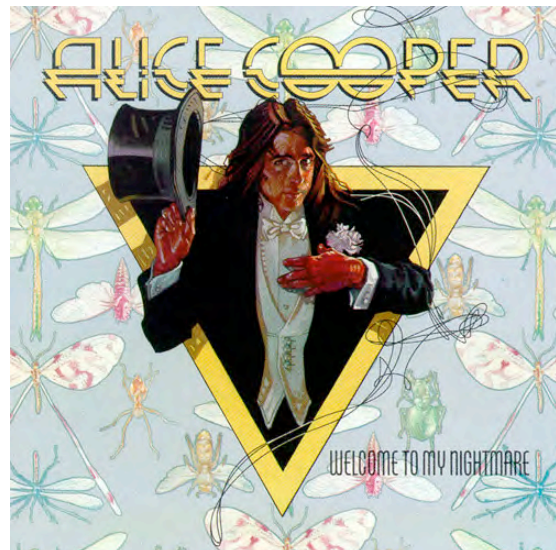


School's Out, 1972

Billion Dollar Babies (1973) Ver análisis en capítulo 5



Muscle of Love, 1974



Welcome to my nightmare, 1976

Para *Muscle of Love*, (1974), simulaban un envoltorio de cartón estropeado por la humedad lo cual provocó la devolución de muchos discos después de que los vendedores pensasen que el producto estaba defectuoso.

Tras la separación del grupo original, Vincent Furnier comenzó una carrera en solitario bajo el epígrafe de *Alice Cooper* (sin el *group* delante).

Su primer trabajo, *Welcome to my nightmare*, continuó el gusto por el terror de su autor, además de ampliar un espectáculo nuevo que incluyó un programa de televisión llamado *The Nightmare, showcase*, en el que colaboró el conocido actor Vincent Price.

2-8-2-2 DAVID BOWIE

"David entendió perfectamente la forma en que funciona el rock: Hay que amargar y molestar a la generación anterior. Así son las cosas" (9)

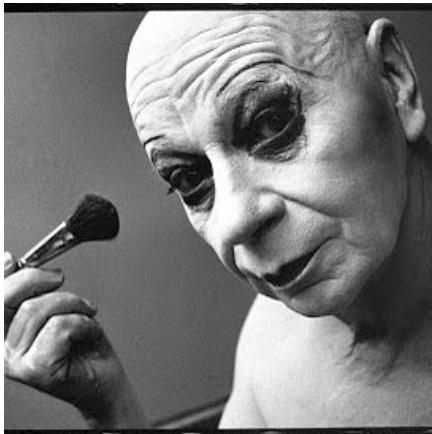
Tony Visconti

"Se dio cuenta de que si podía hacer una conexión visual auténtica con la gente entonces ellos empezarían a escuchar la música" (10)

Mick Rock

David Bowie fue un cantante británico que supo hacer de la reinención su principal característica. Muy especialmente durante los años setenta, en los que renovó su propuesta con diferentes personajes y *alter egos*, conservando el éxito desde que alcanzase éste con el lanzamiento de *Space Oddity* en 1969 (aprovechando el tirón de la llegada del hombre a la luna ese mismo año).

Interesado en el Teatro del Absurdo, fue alumno de Lindsay Kemp, actor de mimo que a su vez había sido alumno de Marcel Marceau. La estética de Kemp, heredada del kabuki japonés, repleta de bohemia y androginia, dieron a Bowie la oportunidad de hallar su hueco en el panteón rock.



Lindsay Kemp



David Bowie

"Conocí a David después de la formación de la Pequeña compañía de teatro, y fue amor a primera vista. Comenzó a recibir clases de baile conmigo, y le introduje a lo que para mí eran las maravillas del teatro japonés: el kabuki. Una conciencia del movimiento y estilo que le ayudaron a hacerle glamouroso." (11)

Lindsay Kemp

Su relación con la estudiante de arte Angie Barnett, con la que se casó, le hizo ganar confianza respecto a poder hacer cualquier movimiento en su carrera. Sergio Guillén cita a Marlene Dietrich y a Dorian Gray como inspiración del Bowie más etéreo y ambiguo *"realizaron el caldo de cultivo idóneo para que el glamour teatral de ese glam rock británico empacase la consistencia necesaria por la que alzarse como baluarte a reivindicar"* (12)

Space Oddity (1969), fue el debut de Bowie. La portada fue diseñada por Victor Vasarely. Muestra un retrato de Bowie rodeado de puntos azules. En 1970 apareció *The man who sold the world*. La portada mostraba una fotografía en la que un Bowie de pelo largo aparece recostado en un diván, con un vestido posiblemente heredado de Kemp.

Un año después, la portada del disco *Hunky Dory*, mostró al músico posando como Lauren Bacall

Pero si hubo un disco que ascendió a Bowie al estrellato masivo, ese fue *Ziggy Stardust and the spiders from Mars* (1972), señalado por Jon Savage cómo *el primer disco posmoderno*. En él, Bowie retrataba el negocio del rock en clave futurista (otra de sus bazas, que explotaba desde los días de *Space Oddity*). En la imagen de la portada vemos a Bowie, fotografiado por Brian Ward, en la calle Heddon de Londres.



Space Oddity, 1969



The man who sold..., 1970



Hunky Dory, 1972

Bowie se convirtió en el *gurú del glam* aquel año. Produjo a Lou Reed su disco de más éxito, *Transformer* o el himno de Mott the Hople *All the young dudes*.



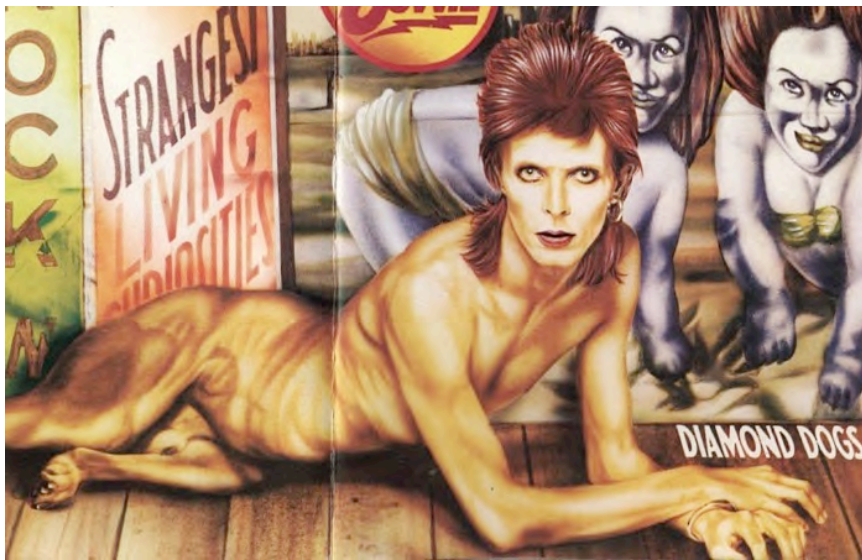
Ziggy Stardust, 1972



Aladdin Sane, 1973

Tras el éxito abrumador de *Ziggy*, Bowie "mató" a su personaje en un concierto en Londres en 1973. El evento fue grabado para una película dirigida por D.A. Pennebaker, con el mismo título del disco.

Tras esto continuó con el conceptualismo de *Aladdin Sane* (1973), que predecía un nuevo conflicto a escala global. En la cubierta apareció un retrato del músico realizado por Brian Duffy, en una de las imágenes más características de Bowie, extremadamente palido y con un rayo rojo con un reborde azul pintado en su rostro. Para *Diamond Dogs* (1974), el encargado de ilustrar la imagen fue Guy Peellaert, que pintó al cantante con la mitad de su cuerpo con forma de perro.



Diamond Dogs, 1974

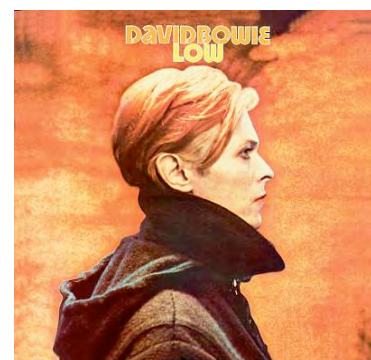
Con *Young Americans* (1975), el cantante abandonó su periodo Glam. Las portadas de este disco, *Station to Station* (1976), *Heroes* (1977), *Low* (1977), y *Lodger* (1979), continúan optando por retratos del cantante, pero despojadas de la ambigüedad característica hasta el momento.



Young Americans, 1975



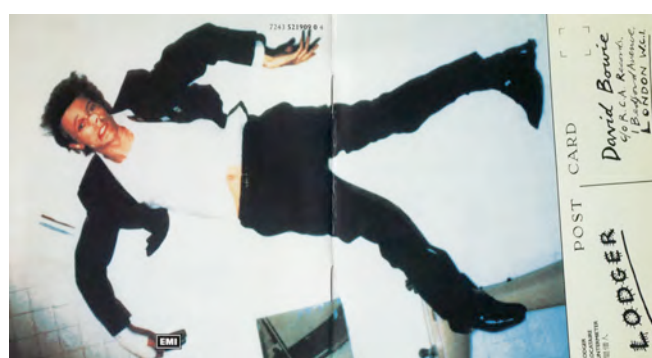
Station to Station, 1976



Low, 1977



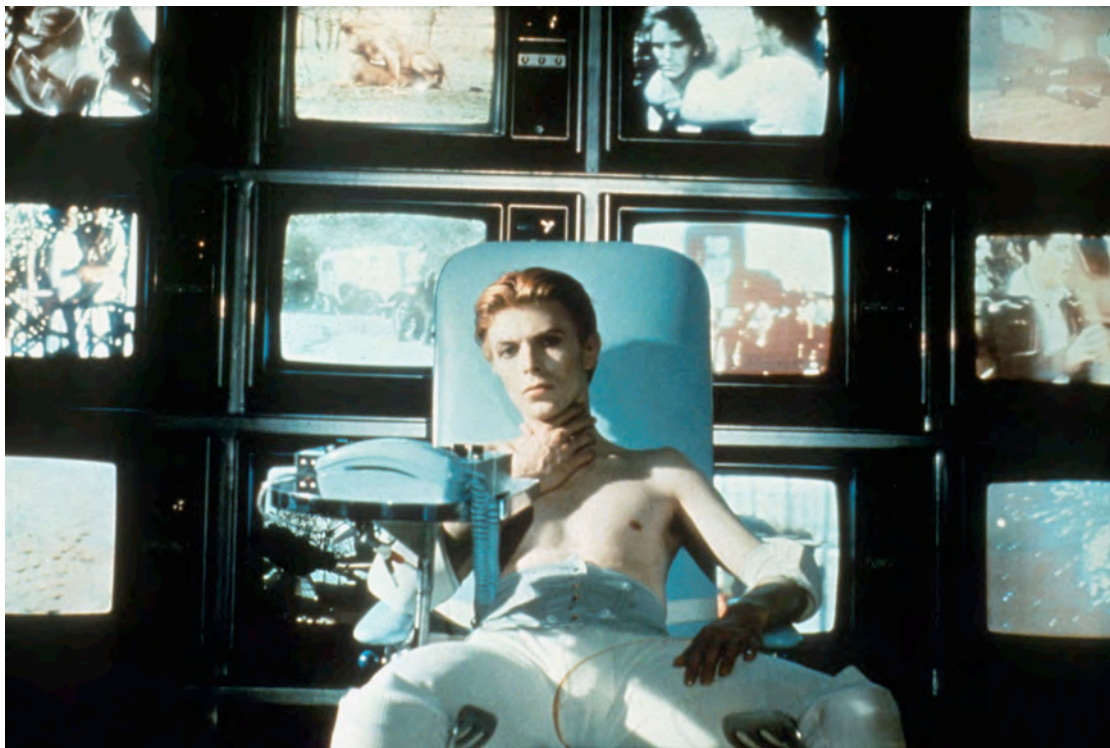
Heroes, 1977



Lodger, 1979

En 1976 Bowie protagonizó la película de Nic Roeg *The Man who fell to Earth* en la que hacía de extraterrestre que acaba siendo arrastrado por la decadencia humana. La película cuenta con una famosa secuencia en la que su personaje, llamado Newton, se postra en una silla completamente ebrio, mientras a su alrededor decenas de televisión lanzan imágenes ininterrumpidamente.

"Esa imagen - el ser super - avanzado capaz de asimilar todas esas corrientes de información separadas pero simultáneas - parece un emblema potente de hacia dónde se dirige nuestra cultura." (13)



The man who fell to Earth, 1976

Las influencias de Bowie y la ambigüedad

Bowie empleó la ambigüedad sexual como soporte creativo y reclamo comercial durante el período en el que el glam estuvo en boga. Es evidente en portadas como *The man who sold the world*, *Hunky Dory* y sus aires a lo Lauren Bacall, o *Diamond Dogs*. Pese a estar casado, llegó a declarar ser bisexual en la prensa. Sentía fascinación por las figuras de Lou Reed e Iggy Pop, con quién trabó amistad, y vió en Estados Unidos una apertura que aún no había arribado a la conservadora Inglaterra.

“El cambio de género y la sexualidad ambigua resultaron ser la clave del éxito de Bowie. Conforme avanzaba la década, se volvió más escandaloso y creó el alter ego de sexo ambivalente Ziggy Stardust, quien le proporcionó un gran éxito mundial. Para oponerse al atractivo “natural” de los cantautores, Bowie se volvió todavía más histriónico” (14)

La imagen de Bowie fingiendo una felación a la guitarra de Mick Ronson, fotografía tomada por Mick Rock, es paradigmática de la androginia rock.

Que David Bowie se decantase por aspectos de esta androginia y teatralidad fue producto de un proceso en el que éste tomó diferentes influencias para conformar su propia personalidad.

Alice Cooper, precedente y contemporáneo lo cita comentando:

“David Bowie solía venir a mis conciertos cuando todavía era un pequeño cantante folkie conocido como David Jones. Venía con su pelo castaño, se sentaba tímidamente en la primera fila... Era solo un pequeño cantautor y de la noche a la mañana: ¡pelo rojo!” (15)



Bowie y Ronson, 1972

Iggy Pop, y su naturaleza descarnada. Según Lee Childers (fotógrafo y escritor americano especializado en rock y cultura gay):

"Bowie quería probar la realidad de rock&roll en la que Iggy vivía, y que David Bowie nunca podría experimentar porque era un estudiante de arte del sur de Londres mientras Iggy era un desecho de Detroit." (16)

Aspecto confirmado por Jaime Gonzalo, quién describe la fascinación de Bowie por Iggy Pop recurriendo a Tom Wolfe:

"Su teoría partía disponiendo una nueva contextualización para la nostalgie de la boue, "o idealización de las almas primitivas", término francés que se traduce como "nostalgia del fango". La misma nostalgia que compraban Bowie y los exploradores vestidos de frac que por una noche cambiaban el faubourg Saint Germain por los bajos fondos parisinos" (17)

Andy Warhol había presentado *Pork* en Londres en 1971, y Jane County, transexual participante en el espectáculo comenta:

(...) Por supuesto que influimos a David en su cambio de imagen. Después de aquello, David comenzó a maquearse más. Yo me había afeitado las cejas, como Jackie Curtis, y David se afeitó también las cejas, se pintó las uñas, incluso se las pintaba para salir, como nosotros. Cambió totalmente de imagen y empezó a ir cada vez más extremado" (18)

2-8-2-3 FRANK ZAPPA

La vanguardista carrera de Frank Zappa comenzó a mediados de los años sesenta en la banda *The mothers of invention*. Extravagante y ecléctico, supo hacer de la ironía un medio, y siempre tuvo una mentalidad abierta para abrir vías creativas en el rock. En 1963, años antes de la aparición de su primer disco, apareció en el programa de televisión de Steve Allen haciendo sonidos con una bicicleta.



Zappa en el programa de Steve Allen



GTO's

Zappa fue muy crítico a partes iguales con el movimiento hippie y la industria discográfica, y las contradicciones de ambos. Promotor de las GTO's (*Girls together outrageously*, asociación de *groupies* de Los Angeles), a las que animó a grabar un disco: *Permanent Damage*, editado en 1969. La apariencia cabaretera de las protagonistas hizo de puente entre psicodelia y glam.

"Su estética, más allá de dejarse enamorar por los holgados textiles del hippie, se aferraba a la escena del cabaret, por lo que las plumas y los ligueros a la vista estaban a la orden del día" (19)

Entre 1966 y 1979, Frank Zappa editó 19 discos de estudio (además de otros en directo, colaboraciones, etc.). Destacaremos aquí aquellos cuyas portadas nos han parecido más relevantes. Zappa siempre fue consciente de la importancia de lo visual en el devenir de una banda musical y su papel en la industria. Además de un cuidado trabajo gráfico que acompañó a sus portadas, sus declaraciones no albergan dudas:

"Si tienes que funcionar en un medio visual, vas a tener que hacer cosas que se vean bonitas, en lugar de sonar bien. O sea, que ya puedes tocar la música más bella del mundo, que si lo haces sentado como un tarugo no vas a impresionar al espectador del vídeo, ni tampoco al tío que programa los vídeos" (20)

Su primer disco, *Freak Out* (1966), fue el primer disco-doble del rock, y se adelantó por mucho a sus contemporáneos. En 1968, la edición del disco *We're only in it for the money* (literalmente "estamos solo por el dinero") vio aparecer la portada más famosas de cuantas se han hecho a partir del *Sgt. Pepper's* de los Beatles. Diseñada por Cal Schenkel, la imagen era según el músico, *el negativo* de la original.



Freak Out, 1966



Cruisin'..., 1968

Del mismo año procede *Cruisin' with Ruben and the Jets*, un tributo paródico a la música doo wop y que contó con una portada estilo cómic por parte de Cal Schenkel.

Amante de lo grotesco, sus portadas reflejaban un histrionismo y carácter kitsch. En el espectáculo de Zappa *Pigs & Repugnants* contrató a varios marines que simulaban violar a muñecas hinchables, o un hinchable de una jirafa que desparramaba nata sobre el público.

Para *Uncle Meat* (1969) y *Burnt Weeny Sandwich* (1970), las imágenes de las cubiertas fueron ocupadas por sendos collages a caballo entre estéticas dadaístas y surrealistas. Con *Weasels ripped my flesh* (1970), recurrió a los servicios del pintor Neon Park XIII (ver capítulo 5 y en *Waka Jawaka* (1972), *The Grand Wazoo* (1972) y *Overnite Sensation* (1973) contó con Cal Schenkel de nuevo. Esta última contiene un guiño al cuadro *Niño geopolítico contemplando el nacimiento del hombre nuevo*, pintado en 1943 por Dalí.



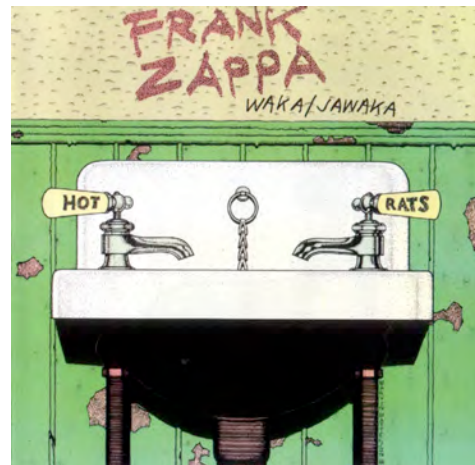
Uncle Meat, 1969



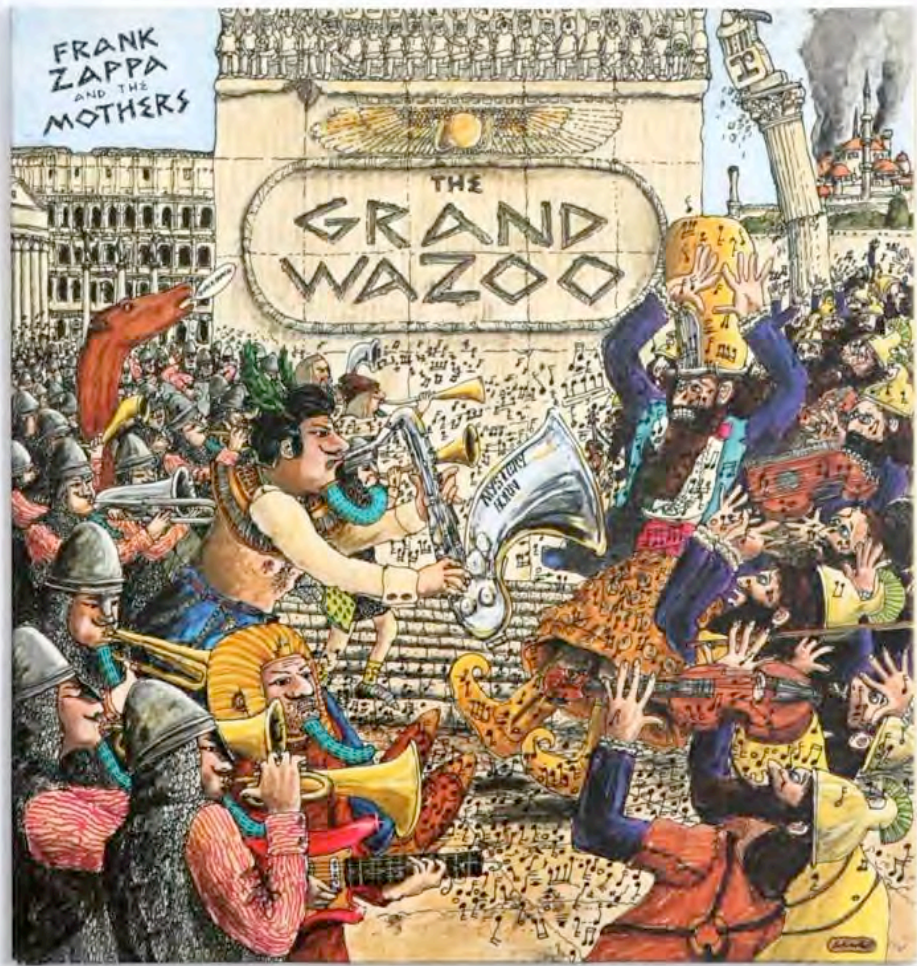
Burnt Weeny Sandwich, 1970



Weasels ripped my flesh, 1970



Waka / Jawaka, 1972



The Grand Wazoo, 1972



Overnite sensation, 1973

2-8-2-4 LED ZEPPELIN

La banda "bisagra" entre los años sesenta y setenta comenzó como una sucesora del anterior grupo de su guitarrista Jimmy Page, The Yardbirds.

La apuesta de Led Zeppelin por continuar la fórmula agigantando las dosis de distorsión, la negativa a editar sencillos, al hilo de la consolidación y unicidad del formato LP (tan en boga a finales de los sesenta) y sobre todo, el saberse rodear de un halo místico según su carrera avanzaba; les convirtieron en uno de los grupos de rock más importantes.

"Establecieron un referente inalcanzable de depravación, misticismo, lujuria y excesos para las bandas de rock que intentaron seguir sus pasos " (21)

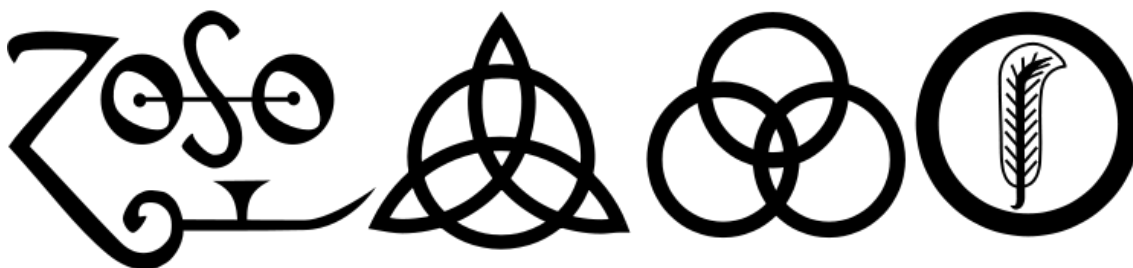
Su primer disco, editado a comienzos de 1969, se anunció masivamente y facilitó la repentina ascensión del combo.

"Atlantic puso en marcha su maquinaria publicitaria. Se distribuyeron cientos de pósters que mostraban a un Jimmy de pelo alborotado con la palma extendida (copiado del primer póster de los Doors), mientras sus tres melencólicos compinches dedicaban una mirada maligna a la cámara detrás de él" (22)



Led Zeppelin I, 1969

Pero no todo fue corporativismo y gigantismo en Led Zeppelin. La formación artística de su líder, el guitarrista Jimmy Page (que había estudiado en Kingston) lo hizo experimentar a nivel musical y extramusical, siendo quien más potenció su misticismo (llegó a comprar la casa del ocultista inglés Aleister Crowley) y fue quien propuso el uso de cuatro caracteres rúnicos alusivos a los miembros del grupo a partir del cuarto disco.



Los símbolos rúnicos de Led Zeppelin, correspondientes a cada uno de los componentes del grupo

En lo que nos concierne, apostaron por la utilización y reconversión de antiguas fotografías en las portadas de los dos primeros discos: una imagen filtrada del accidente del dirigible Hindenburg (Nueva York, 1937) para el primero, *Led Zeppelin* (1969). En este caso, la alusión era directa al nombre del grupo, procedente de un comentario jocoso del batería Keith Moon (The Who) acerca de un *zeppelin de plomo* (*Lead Zeppelin*).

La cubierta del segundo disco, titulado *Led Zeppelin II* (1969), fue un diseño de David Juniper, que modificó una fotografía de la fuerza aérea alemana de la I Guerra Mundial, incluyendo a los músicos de la banda y otros personajes como el bluesman Blind Willie Johnson o el astronauta Neil Armstrong. Detrás de la escena, se insinuaba la silueta de un dirigible.



Led Zeppelin II, 1969



Led Zeppelin III, 1970

Led Zeppelin III, (1970) contó con el artista multimedia Zacron (antiguo compañero de Page en la escuela de bellas artes) en el trabajo de la portada. Ésta tenía un fondo blanco con el nombre del grupo, con unos agujeros que dejaban ver multitud de pequeñas imágenes procedentes de un disco que estaba detrás de la propia cubierta. En él, un collage abigarrado multicolor a caballo entre la psicodelia y el pop, dentro del cual había ensamblados retratos de la banda, imágenes referentes a la aviación y multitud de formas geométricas coloreadas.

Led Zeppelin IV (1971), mostraba la pared de un edificio derruido, en la que colgaba un cuadro que representaba a un anciano cargando leña. Portada y contraportada se unían, ya que en la parte trasera observábamos un grupo de edificios. La intención del grupo fue mostrar la unión entre aspectos urbanos (rock, representado por los edificios) y rurales (folk, simbolizado por el anciano que carga leña) de su música. Esta cubierta es famosa ya que la banda omitió intencionadamente su propio nombre de la misma.



Led Zeppelin IV, 1971

Houses of the Holy (1973) corrió a cargo de Hipgnosis, que realizaron uno de sus trabajos más conocidos. Basándose en la novela *El fin de la infancia* de Arthur C.

Clarke, fotografiaron a un grupo de niños escalando la *Calzada del Gigante*, en Irlanda. La imagen fue retocada a posteriori ya que no era todo lo luminosa que deseaban, confiriéndole su peculiar tonalidad, en la que los niños tienen la piel violeta en un fuerte contraste con el cielo naranja.



Houses of the holy, 1973

Para *Physical Graffiti* (1975), el diseñador Peter Corrison, buscó un edificio simétrico en Manhattan, decantándose al final por *St. Mark's Place*. Un posterior retoque añadió personajes en las ventanas.



Physical Graffiti, 1975

En *Presence* (1976), volviendo a contar con Hipgnosis, el concepto giró a través de un monolito que fue colocado en diversas posiciones y situaciones. La meta fue proclamar la presencia de Led Zeppelin en un lugar prominente dentro del rock y la industria discográfica. Se basaron en el obelisco negro aparecido en la película *2001: Odisea en el espacio*

In through the out door (1978), y de nuevo con Hipgnosis, despistó a sus fans al envolver el disco en una bolsa marrón que simulaba un disco pirata (tal y como hicieron The Who en *Live at Leeds*, o Alice Cooper en *Muscle of Love*, años atrás). Dentro, el disco tenía una portada con una estética próxima al cine negro de los años cuarenta. La fotografía fue basada en el *Absinthe Bar* de Nueva Orleans, y se montó un decorado para su recreación. Hipgnosis simularon una pincelada (como una pasada de un trapo) que cambiaba el contraste de la imagen en esa zona.



Presence, 1976

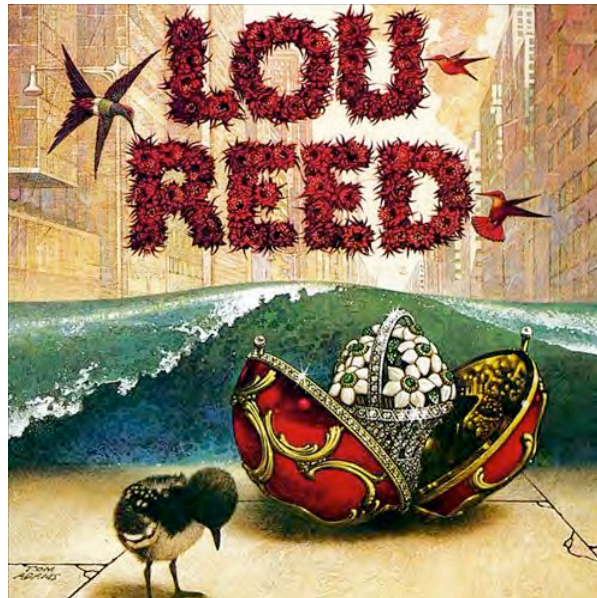


In through the out door 1979

2-8-2-5 LOU REED

"Creo que lo más importante de la vida es el arte. Es el arte lo que me sirve de sustento. Es el arte lo que eleva las cosas al mejor de los niveles, lo que nos ofrece ejemplos de grandeza" (23)

Una vez concluido su periplo de la Velvet Underground, Lou Reed comenzó una carrera en solitario con un homónimo debut en el que miembros de Yes colaboraron. Contó con una ilustración de Tom Adams. Éste era el diseñador artístico del escritor Raymond Chandler, que Reed admiraba.



Lou Reed, 1972

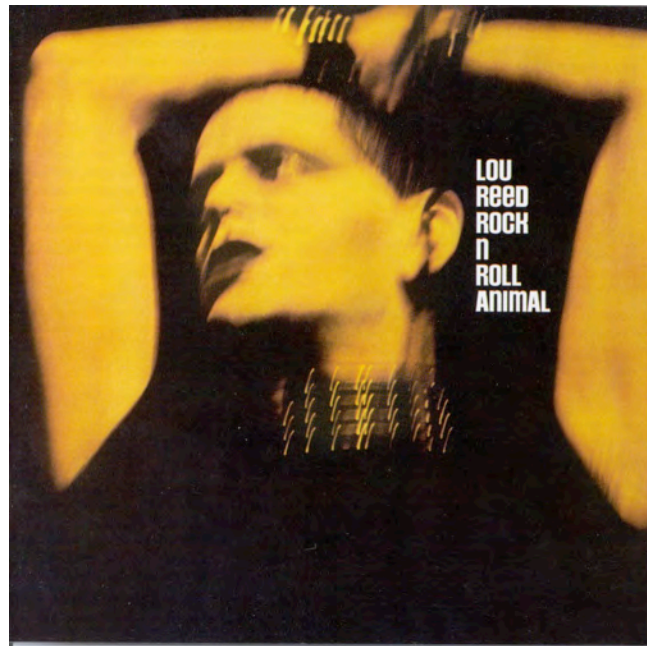
Transformer (1972) Ver Analisis en capítulo 5

En *Berlin*, (1973) trazó una trágica historia de amor de dos drogadictos en el contexto de la ciudad alemana. Tratando de realizar lo que Bocrkis denomina un *autorretrato artístico en vinilo*, con ayuda del productor Bob Ezrin.



Berlin, 1973

Reed se alimentó un alter ego que nombró *Animal del Rock and Roll*, para situarse en la escena rock. Warhol, con quién volvió a contactar, le sugirió una iluminación en escena inspiradas en las "columnas de luz" que el arquitecto Albert Speer utilizó en la Alemania nazi, con el fin de reforzar el dramatismo de los espectáculos del cantante. Todo con el negro cómo punto de apoyo. Reed reutilizó el maquillaje usado en *Transformer* e imprimió este halo al resto del espectáculo.



Rock'n'roll animal, 1974

Una nueva propuesta tuvo lugar cuando Reed se tiñó el pelo de rubio tras la publicación del disco *Rock'n'roll Animal*. En directo simulaba inyectarse una dosis de heroína durante la ejecución del tema *Heroin* de sus tiempos con la Velvet Underground. Para *Metal Machine Music*, (1975) se vengó de la discográfica RCA sacando un disco compuesto enteramente por distorsión y ruido blanco, y de paso se distanció de su período glam de un modo radical.

Este disco es famoso por ser el que más devoluciones ha sufrido en la historia de la industria discográfica. Muchos fans pensaron que estaba estropeado. La portada presentaba a Lou Reed vestido de negro con unas gafas de sol, sobre fondo nuevamente negro, acompañado de los datos del equipo supuestamente utilizado en la grabación del disco, algo que como el propio músico declaró "*No era más que una farsa*". Los últimos segundos de la cara B tenían una muesca que provocaban que la aguja del reproductor saltase reiteradamente, sin poner fin a la reproducción.



Metal Machine Music, 1975



Coney Island Baby, 1976

Coney Island Baby, (1976) describió su relación con el transexual Rachel, y fue a su vez un regreso al ambiente neoyorquino del que Reed procedía. La portada del disco mostraba a Reed travestido.

Rock and Roll Heart (1976) exhibía una fotografía de Reed con un filtro azulado, y en *Street Hassle* (1978), el músico recuperó el éxito gracias al papel que le otorgaron el punk y la new wave cómo “padrino”. Para este disco recuperó su look de negro y gafas de sol de los tiempos de la Velvet. Ya en 1976, en Nueva York, el lanzamiento de la revista *Punk* contó con una caricatura de Reed cómo portada. En el interior, un reportaje fotográfico del encuentro de los redactores con Reed era acompañado de bocadillos de cómic y textos escritos a mano.

“El trabajo artístico que arroja el reportaje es tan importante como los insultos de Reed: cuando los entrevistadores le siguen calle abajo, los vemos en forma de viñeta. El efecto resultaba inmediato y distanciado a la vez; se trataba de una innovación formal comparable con la revista Mad o las propias manipulaciones de los Ramones” (24)

John Holmstrom, fundador de la revista, consideraba a Reed el ejemplo de *espíritu independiente* propio del punk. Además, ponía a *Metal Machine Music* cómo la más importante declaración punk jamás hecha.

“Era como decir: “Esto es lo que yo quiero hacer, y como yo lo quiero hacer.” ¿Que puede ser más punk que eso? Era más punk que los Sex Pistols, los Ramones, que todo lo que vino después. Creo que esa era la intención de Lou, y así nos lo tomamos nosotros” (64)

La aparición de Lou Reed en la revista *Punk* provocó un nuevo efecto de bisagra entre dos generaciones rock, además de volver a poner en la palestra a un músico que había sido condenado al ostracismo tras la publicación del disco de ruido blanco.



Street Hassle, 1978

2-8-2-6 PINK FLOYD

La carrera de Pink Floyd es un ejemplo perfecto de banda surgida del underground que alcanza un éxito colosal. Fue fundada tras la unión de varios estudiantes de arquitectura de la escuela de Cambridge (Inglaterra). El nombre del combo fue producto de unir los de Pink Anderson y Floyd Council, dos cantantes de blues que Syd Barrett, guitarrista y cantante de la banda, (además de estudiante de arte), tenía en estima.



Pink Floyd con Syd Barrett, 1967

Tras unos comienzos en los que tantearon con el *rythm&blues*, las carencias musicales del grupo los hicieron decantarse por una experimentación sonora no exenta de matices pop influenciados por la afinidad que Barrett tenía por la literatura inglesa de corte más onírico (Lewis Carroll por ejemplo).

El papel de Roger Waters, a la postre líder de la banda, fue crucial en un desarrollo conceptual y visual que se plasmó en los espectáculos en directo del grupo y una lírica que divagaba en las preocupaciones personales del autor extendiéndolas a matices más generales (lo cual tuvo su cima, como veremos, en el celebre *Dark Side of the Moon*).

Su espectáculo *Pink Floyd films and Madness*, o su residencia en el club UFO (templo psicodélico londinense) los hizo alcanzar rápidamente un estatus de culto, reforzado por su participación en el *14 Hour Technicolour Dream* celebrado en el Alexandra Palace de Londres. La participación en *The Spontaneous Underground* los llevó a colaborar con el fotógrafo de la contracultura John "Hoppy" Hopkins.



Fotógrama de Arnold Layne, 1967

Los light shows de Pink Floyd

“Es una revelación, tener a gente manejando las luces mientras tú estás tocando, como un estímulo directo en lo que tocas. Es como la reacción del público, pero a un nivel mayor: puedes responder a ello y entonces las luces te responden a tí” (25)
Syd Barrett

La escena británica de light shows fue aún más lejos que la estadounidense en la colaboración entre artistas y músicos. Pink Floyd, que harían de la luz un factor de suma importancia a lo largo de su carrera, contaron con un nutrido grupo de expertos en el desarrollo de sus espectáculos de luces:

- Peter Wynne-Willson, pionero de los light shows para el grupo, que trabajaba con Susie Gawler-Wright (su novia) y Joey Gannon, que estaba en el Hornsey College of Art.



Espectáculo de luces de Peter Wynne-Willson en la actualidad

- Los norteamericanos Joel y Toni Brown fueron el enlace que permitió la irrupción del light show californiano en Gran Bretaña, y colaboraron con el mánager de los Floyd, Peter Jenner

- Mike Leonard, profesor en la escuela de arte de Hornsey, donde había colaborado con Peter Cook y Dennis Crompton del grupo de arquitectos Archigram en el taller *Light/Sound Workshop* (fundado en 1962)



Mike Leonard

The piper at the gates of dawn (1967)



The piper at the gates of dawn, 1967

El primer disco de Pink Floyd fue uno de los lanzamientos más importantes de un año, 1967, en el que vieron la luz varios de los más importantes trabajos de la historia del rock y en el que la confianza del rock en sus posibilidades artísticas recondujeron éste a nuevos desarrollos y ambiciones creativas.

Tomando el nombre de un capítulo del libro de Kenneth Grahame *El viento en los sauces* (concretamente *El gaitero a las puertas del alba*), este disco consiguió hermanar la experimentación anárquica de los primeros Pink Floyd, la lírica de cuento infantil de Barrett y un carácter pop que respondía a las pretensiones comerciales de la banda.

La producción de Norman Smith, quién introdujo a Pink Floyd en la música concreta, reforzó la experimentación sonora en la que el grupo estaba inmerso sin perder por ello los matices pop. Smith había producido *Telstar*, canción instrumental de los Tornado de 1962 que había alcanzado un gran éxito.

Los videos promocionales que acompañaron las primeras canciones de Pink Floyd rebosan onirismo, En *Arnold Layne* (dirigido por Derek Nice) la banda se hacía acompañar por un maniquí, y en *Scarecrow*, la productora Pathé Pictorial mostró a Syd Barrett llevando un espantapajaros.

La portada fue obra del fotógrafo Vic Singh, al que Patti Boyd (mujer de George Harrison de The Beatles) le había regalado una lente con forma de prisma que producía imágenes caleidoscópicas. Singh empleó dicha lente para la fotografía que ilustró el disco de Pink Floyd por la afinidad que este tipo de imágenes presentaban para con el grupo.

“Sabía que una foto directa del grupo no funcionaría ya que la música era tan original y fenomenal. Necesitaba un tipo de imagen psico-surreal. (...) Tenía una lente prismática que George Harrison me había dado unas pocas semanas antes que no había usado nunca. Pegada a la lente de la cámara multiplicaba y fundía la imagen, creando un efecto psicodélico directo en la película de color, así que decidí usarla. La sesión de fotos fue reservada para un día en el estudio poco después y le pedí a la banda traer una selección de ropas de moda en aquella época” (26)

“I knew that a straight shot of the band would not work as the music was so original and far out. It needed a surreal-psyche type image. (...) I had a prism lens that George Harrison had given me a few weeks earlier which I had never used. Stuck over the camera lens It multiplied and fused the image together, creating a psyche effect straight on the colour film, so I decided to use it. The photo session was booked for a one day shoot in the studio soon after and I asked the band to bring a selection of groovy clothes fashionable at that time” (26)

Discografía

Tras la salida de Barrett en 1968, Pink Floyd continuaron una trayectoria que los impulsó al estrellato internacional. Cuidando siempre el aspecto visual y una puesta en escena cada vez más intrincada, su discografía fue mutando de la psicodelia original a un planeador rock progresivo cada vez más pulcro.

A Saucerful of secrets (1968) contó con la primera portada elaborada por la agencia Hipgnosis (ver cap. 4-4). *More* (1969) puso música a la película homónima de Barbet Schroeder y *Ummagumma* (1969) fue su primer disco en directo. Para él contaron con una de sus imágenes más conocidas, en el que se entremezclaron influencias de Vermeer y Magritte.



A saucerful of secrets, 1968



More, 1968



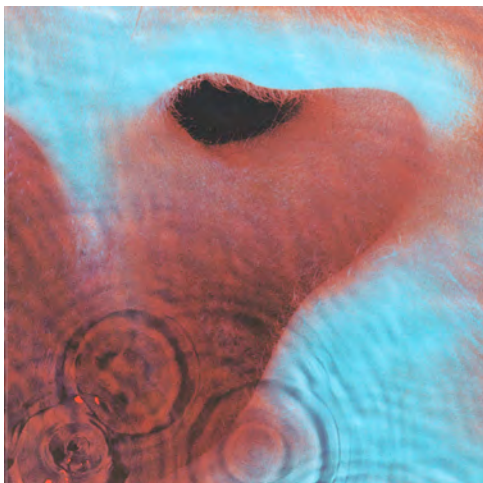
Ummagumma, 1969

Atom Heart Mother (1970), tomó su nombre de una noticia en un periódico donde se anunciaba que una mujer con un marcapasos logró dar a luz. La portada, una de las más famosas de Hipgnosis, fue intencionadamente simple y desconcertante. En ella aparece una vaca de manchas marrones, que Storm Thorgerson fotografió tras seguir las indicaciones del grupo de desmarcarse de las barrocas composiciones que las bandas de la época imprimían en sus carpetas.



Atom heart mother, 1970

Meddle (1971) dio un paso más adelante en su propuesta sonora, refinándola. Para la imagen apostaron por un primer plano de una oreja sumergida en agua. En 1972 *Obscured by clouds* puso música a la película de Barbet Shcroeder *El Valle*, y realizaron una actuación que grabaron en el anfiteatro de Pompeya (*Live at Pompeii*)



Meddle, 1971



The dark side of the moon, 1973

Fue *The dark side of the moon* (1973) el disco que catapultó a Pink Floyd al estrellato masivo. Roger Waters dirigió su mirada a los problemas derivados de la vida moderna y su repercusión en los trastornos individuales.

“exploran el modo en que la gente cuerda brega con la enajenación que la rodea gracias a una minuciosa atención a los detalles cotidianos de nuestra percepción del tiempo, de la respiración y de las sensaciones” (27)

Tras el éxito de este disco, la banda se embarcó en el proyecto *Household Objects*, en los que la banda intentó grabar un disco con música ejecutada con objetos caseros. Roger Waters recurrió a una técnica parecida en la banda sonora *The Body* (1970) en la que además de la música utilizó sonidos del cuerpo humano. Ya en *Alan's Psychedelic Breakfast*, incluida en *Atom Heart Mother*, utilizaron sonidos de su técnico Alan Stiles mientras desayunaba.

El proyecto *Household Objects* no llevó a ninguna parte pero los sonidos registrados se utilizaron en la grabación de *Wish you were here* (1975). En éste, Waters trazó una elaborada línea argumental versando sobre la ausencia. También homenajeó a Syd Barrett y su caída en la esquizofrenia, de quién encontramos referencias constantes a lo largo de todo el disco. El arte gráfico de Hipgnosis se sitúa entre lo más destacado producido por el equipo de diseñadores. (Ver capítulo 5)

Animals (1977), basado en la novela de George Orwell *Rebelión en la granja*, y editado en plena vorágine punk, se detuvo de modo metafórico en los diferentes estratos de la sociedad. Los perros representarían las grandes corporaciones, los cerdos la clase política y las ovejas la clase media y baja. La portada se mantiene cómo una de las más icónicas del grupo. En ella se observa la central termoeléctrica Battersea (que ya había aparecido en la película *Help!* de los Beatles, en 1965), con un cerdo hinchable gigante sobrevolándola. La imagen remite a la expresión inglesa *“and pigs might fly”* (“y tal vez los cerdos vuelen”), alusiva a la improbabilidad de que algo pueda ocurrir.



Animals, 1977



The Wall, 1980

Pink Floyd continuaron editando discos hasta 1994. *The Wall*, en 1979, fue otro éxito mastodóntico y contó con una imagería desplegada a fondo en su película. Con ilustraciones realizadas por el artista Gerald Scarfe, las imágenes trazan un retrato caricaturesco y muy oscuro sobre la sociedad de consumo.

2-8-2-7 ROLLING STONES

Nombrados con el nombre de una canción del *bluesman* Muddy Waters, y formados por los antiguos compañeros de colegio Keith Richards (estudiante de arte en la Sid Cup Art School) y Mick Jagger. Adoptaron la irreverencia y actitud chulesca cómo seña de identidad, y una descarnada sexualidad heredada del *blues*, su principal inspiración.

Estas conductas los enfrentaron, en un sentido figurado, con los Beatles, a los que les unió una buena amistad y de los que recibieron apoyo, y cuya rivalidad fue exagerada por los medios y utilizada por sendas bandas con fines promocionales.

“iban a contrapelo del comportamiento convencional que se esperaba tanto dentro de la industria musical como fuera en el mundo en general. Y a medida que el mundo reaccionaba con escándalo y alarma al pelo largo y a la burla huraña de los Stones, el grupo aprendió lo cierto del refrán del mundo del espectáculo: "cualquier publicidad es buena". Cuanto más expresaba el sistema su desaprobación, mayor llegaba a ser el ejército de los ardientes seguidores del grupo” (28)

Esta querencia por la arrogancia marcó su imagen, y fue uno de los puntos básicos en los que se apoyó su mánager Andrew Loog Oldham: en las fotos promocionales, las poses escénicas, las portadas de sus discos o incluso a pie de calle, su desdén y menosprecio amplificaron su fama y los llevó a ser ejemplo de estas posturas en el rock, lo cual jugó a su favor en su escalada a la fama y el mantenimiento de un estatus entre lo más granado de la industria.



Rolling Stones, comienzos de los 60

Mick Jagger, cantante de la banda, cultivó una actitud casi femenina que según Jordi Bianciotto, lo distanció de *“un patrón de virilidad totalitaria, al estilo de Jim Morrison. (...), sino que su comportamiento ha incluido sombras de ambigüedad que han alentado dudas. La teoría es que ese equilibrismo le ha hecho aún más intrigante y, en consecuencia, atractivo” (29)*

Jagger fue un antecedente de lo que varios años después sería tomado como norma en el periodo glam.

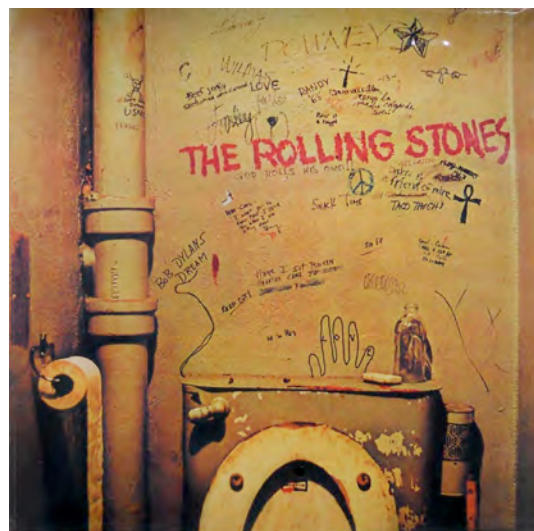


Mick Jagger

Las portadas de los discos de los Rolling Stones durante sus primeros años recurrieron al uso de fotografías de la banda. Fue con la llegada de la Psicodelia cuando su disco *Their Satanic Majesties Request* (1967), optó por un cuidado arte gráfico, al hilo de lo que los Beatles estaban haciendo con *Sgt. Pepper's*. Contó con una colorista fotografía de Michael Cooper, con los músicos vestidos como magos, en un decorado entre oriental y naïf. *Their Satanic...* fue la primera de cuatro portadas "interactivas" en las que el espectador participaba activamente. En este caso, la fotografía fue tratada para convertirla en un holograma tridimensional. Se la insertó en un marco azul con trazos blancos a la manera de nubes o humo. Además, incluyeron cuatro retratos de los Beatles ocultos, cómo respuesta a la muñeca con el jersey de los Rolling Stones que había aparecido en la portada de *Sgt Pepper's*, un guiño a la amistad con los *fab four*.



Their Satanic Majesties Request, 1967



Beggars Banquet, 1968

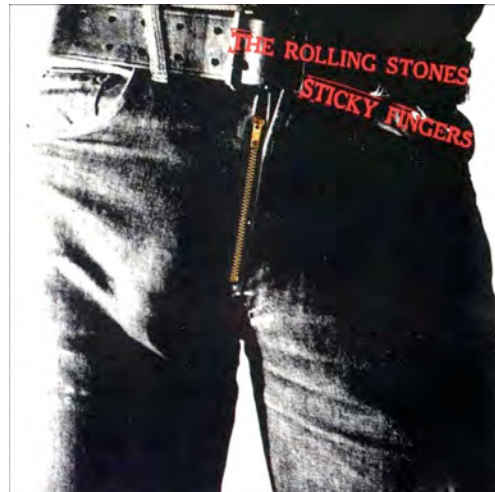
La "sucia" cubierta de *Beggars Banquet* (1968) muestra parcialmente un inodoro y una pared pintarrajeada con frases cómo *El sueño de Bob Dylan* o *Nixon ama a Mao*. Diseñada por Lenne Allik (fotografía de Barry Feinstein), fue calificada de obscena.

Supuso la apuesta de los Rolling Stones por desmarcarse de la psicodelia, cómo hicieron los Beatles con su *White Album*.

Para *Let it Bleed* (1969), optaron por una surrealista imagen compuesta por un vinilo - tarta (con extrañas capas cómo un neumático o un reloj) con muñecos de la banda cómo velas. El autor fue Robert Brown, que en la contraportada colocó una versión alterada (destrozada) de esta imagen. El título del disco era un juego con el *Let it Be* de los Beatles.



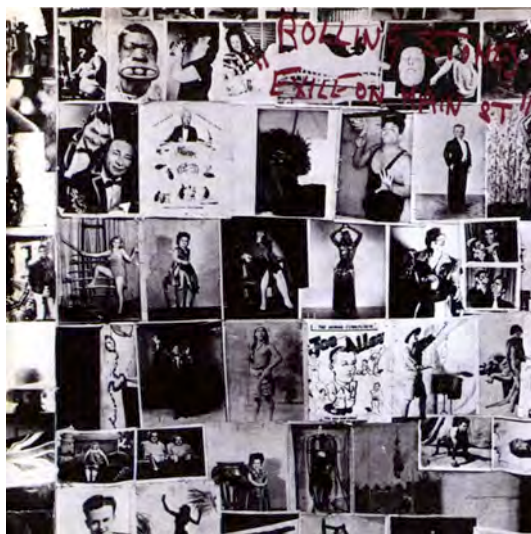
Let it bleed, 1969



Sticky fingers, 1971

Sticky Fingers (1971), tiene la portada más conocida de los Rolling Stones y fue realizada por Andy Warhol. (Ver Análisis en Cap. 5)

En *Exile on main street* (1972) el fotógrafo John Van Hanersveld persiguió representar el anárquico proceso de grabación del disco. El resultado fue un collage con imágenes del grupo sobre el que Mick Jagger escribió a mano los títulos y frases de las canciones para reforzar un sentido caótico.



Exile on main street, 1972



Goat's head soup, 1973

Goats Head Soup (1973), mostró una fotografía de la cabeza de Jagger dentro de una bolsa, obra de David Bayley, y diseño de Ray Lawrence.

La portada de *It's only rock and roll* (1974) fue diseñada por el pintor Guy Peellaert, que retrató a la banda bajando por un templete rodeado de una multitud de mujeres. Reflejaba la grandilocuencia y sorna del grupo al mismo tiempo.



It's only rock and roll, 1974



Black and blue, 1976

“El enfrentamiento viene de atrás. Se desató, en los años setenta, una encarnizada lucha entre los más cultivados roqueros y los que defendían la opción de la diversión por la diversión, y a dejarse de pamplinas. Tal fue el fragor del combate que hasta los Rolling Stones aportaron su munición, desde el lado más roquista por supuesto, a la cruenta batalla, lanzando al mundo un mensaje claro en su tema de 1974 titulado sin complejos *It's Only Rock'n'Roll (But I like it)* (...) La megalomanía estaba haciendo estragos y un antídoto se echaba de menos” (30)

Black and Blue (1976), presentaba unos primeros planos del grupo en la cubierta. Sin embargo, fue una polémica valla publicitaria la que dio que hablar. En ella, la modelo Anita Russell salía maniatada y una inscripción decía *I'm black and blue from The rolling stones but I love it* ("Estoy magullada por los Rolling Stones pero me encanta")



Black and blue (valla publicitaria)



Some Girls, 1978

El diseñador Peter Corrison y el ilustrador Hubert Kretzschmar se encargaron de la creación de *Some girls* (1978). El elaborado diseño exhibía los peinados de famosas actrices y artistas cómo Liza Minnelli o Marilyn Monroe, con sus caras sustituidas por las del grupo. Las protestas de algunas de ellas provocó que sus caras se quedasen con colores planos.

2-8-2-8 ROXY MUSIC

Bryan Ferry, estudiante de arte en Newcastle (fue alumno de Richard Hamilton), fundó el grupo en 1971. Pareciera que Humphrey Bogart se hubiese vuelto una estrella del rock, creando una alternativa artística al mundo del glam rock donde la sofisticación lo era todo.

Su manager definió a la banda como "glamour melancólico". Cada uno de los miembros procedía de diferentes ambientes lo cual generó un caldo de cultivo múltiple donde se cuidó el aspecto visual tanto como la composición musical.

"Esto fue un enfoque animado por la escuela en la que estaba donde el principal académico era Richard Hamilton, (...). Trabajó en la imaginería de las revistas: arte inspirado por arte comercial como con Andy Warhol. Intenté hacer la misma cosa con la música... Mark Lancaster (que ayudó a Warhol a hacer los retratos de Marilyn Monroe) fue uno de mis profesores. Me impresionó gratamente con su manera de encontrar arte en las cosas del día a día" (31)



Roxy Music

El teclista Brian Eno, se definía como un *no-músico*, y, en palabras de Simon Reynolds, constituye un ejemplo de *proto-punk*. Para él, las ideas eran más importantes que la técnica, oponiéndose frontalmente al culto por la técnica propio del rock progresivo contemporáneo.

Había estudiado en las Escuelas de Arte de Winchester y en Ipswich, donde el profesor Roy Scott proporcionó a sus alumnos una formación desapegada de la bohemia romántica. Scott perseguía desvincular a sus alumnos de una tradición artística elitista, aspecto que caló hondo en Brian Eno, que perseguía liberarse de la idea de artista individual.

El resultado de estas actitudes se tradujo en la creencia de que todos podían hacer de todo en cualquier disciplina, primaba la expresión y la experimentación. Unas estrategias oblicuas, como *Repetir es un medio de cambiar* que de acuerdo a Reynolds, influenciaron al futuro punk en los intercambios de instrumentos que los miembros de las bandas hacían en directo para preservar la frescura en la ejecución.

"This was an approach encouraged by the college I was at where the principal lecturer was Richard Hamilton, (...). He worked on the imagery of Magazines: art inspired by commercial art as with Andy Warhol. I've tried to do the same thing with music... Mark Lancaster (who helped Warhol make the portraits of Marilyn Monroe) was one of my teachers. He greatly impressed me with his way of finding art in everyday things" (31)

Brian Eno introdujo un enfoque más “artístico” en las grabaciones, papel que también comparte con Robert Wyatt de Soft Machine y Pink Floyd. Los avances técnicos posibilitaron a estas y otras bandas expandir sus texturas y espacios. Eno estaba interesado en la grabadora y en el estudio.

La trayectoria de éste ha basculado entre el arte y la música. Creador de video-arte y productor de bandas al mismo tiempo, supo adelantarse al nuevo contexto artístico en el que el comisario o curador han cobrado una importancia altísima.

Las portadas discográficas de Roxy Music se distinguieron por su glamour y sofisticación, y por seguir la premisa de qué el *Sexo vende*. Diseñadas en su mayoría por el propio Bryan Ferry en colaboración con el diseñador Anthony Price, y contando con modelos cómo Kari-Ann Muller en *Roxy Music*, Amanda Lear en *For your Pleasure*, Jerry Hall en *Siren*, o Marilyn Cole en *Stranded*, causaron un escándalo que les benefició comercialmente.

Las imágenes promocionales del grupo también los situaban en un contexto más *arty*. Su principal seña de identidad la encontramos en las portadas de sus discos. Siempre con una o varias modelos fotografiadas.

Para Dominic Molon, hicieron ver cómo cosa del pasado a los grupos anteriores: La apariencia 50s de Ferry y Andy MacKay, el aspecto de hombre mosca de Phil Manzanera, y Brian Eno con su plumaje alrededor del cuello.

"Lo que no entendí entonces que es claro cómo el cristal ahora es que aquello era Art rock - art con A mayúscula. La imagen y el sonido de la banda están tan altamente estilizados, tan considerados en lo referido a detalle y matiz, te dabas cuenta de que los tios con barba en vaqueros eran algo del pasado" (32)



Roxy Music, 1972

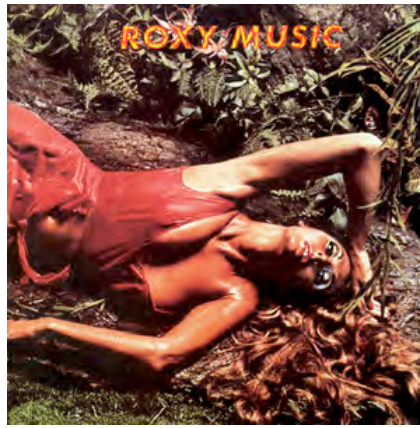


For your pleasure, 1973

Roxy Music (1972), tenía una fotografía de Karl Stoecker en un estilo años 50.

For your Pleasure (1973), mostraba a Amanda Lear sujetando una pantera, mientras es observada desde la distancia por Bryan Ferry, sentado en un coche. La escena es de un negro casi total, solo roto por los reflejos del coche, la piel de los protagonistas y unas siluetas blancas de ciudad al fondo.

"What I didn't understand then that's crystal clear now is that this was Art rock - art with a capital A. The band's image and sound are so highly stylized, so considered in terms of every detail and nuance, you just knew that bearded guys in jeans were a thing of the past" (32)

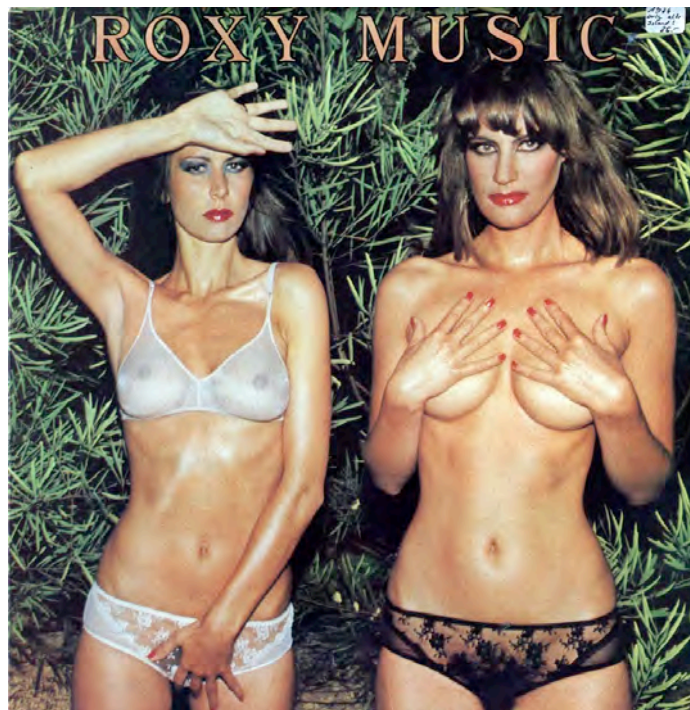


Stranded, 1973

La imagen que acompañó a *Country Life* (1974) sufrió la censura, siendo rodeada de un plástico opaco para finalmente, sus protagonistas ser eliminadas, dejando únicamente el fondo a la vista.

Country Life contaba con dos chicas (Evelin Lanterman y Constance Lanterman), que Bryan Ferry, el diseñador Anthony Price y el fotógrafo Eric Boman conocieron de vacaciones en el Algarve portugués estando de vacaciones.

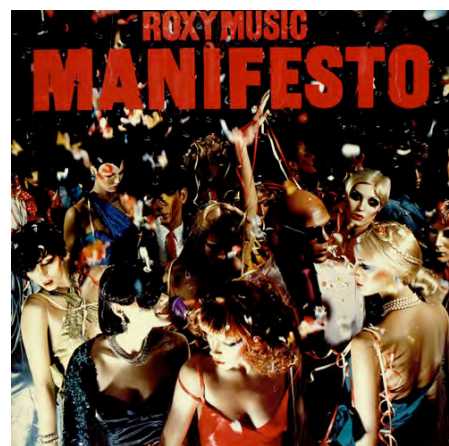
Para la tipografía, el diseñador Nick de Ville eligió la misma que la revista de caza y pesca de mismo nombre *Country Life*.



Country Life, 1974



Siren, 1975



Manifesto, 1979

2-8-2-9 SEX PISTOLS

Nota: La extensión del apartado dedicado a esta banda es mucho mayor que el resto debido a la importancia capital que a nuestro juicio tuvo en el devenir del Rock cómo movimiento cultural. Los Sex Pistols fueron mucho más que una banda, convirtiéndose en el epítome de rebelión rock al mismo tiempo que paradigma de la jugada comercial que con una actitud antisistema logra un éxito masivo dentro del *establishment*.

"El pelo rojo, el disfrute en subvertir el status quo, los poderes de la articulación, la inteligencia, su profunda influencia en la cultura postmoderna. Te doy dos citas de 'Blood & Glitter'; una de mi: "Mira el color del pelo. Johnny Rotten era básicamente Ziggy Stardust con mala actitud. A ambos les encantaba meterse con la gente." Y otra de David: "Ziggy Stardust tuvo un retoño bastardo mutante y su nombre era Johnny Rotten" (33)

Mick Rock



John Lydon (Johnny Rotten)

Los Sex Pistols fueron la banda punk modélica. Formados alrededor de la tienda *Sex* que Malcolm McLaren tenía en el 430 de King's Road, son varias las versiones que nos hablan de su origen: La primera habla de ser "reclutados" por McLaren, concebidos para lo que Savage llama *llenar el vacío* que el acomodamiento del rock había producido. Tras su experiencia neoyorquina, en la que dirigió los últimos pasos de los New York Dolls y pudo compilar las nuevas actitudes y visualidades del rock underground de la Gran Manzana, McLaren se lanzó a la carrera en Inglaterra y utilizó su tienda cómo centro de operaciones y soporte icónico para definir la nueva moda.

John Lydon (Johnny Rotten, cantante de los Sex Pistols), había descontextualizado una camiseta de Pink Floyd que solía llevar escribiendo *I hate* (Odio a) encima y había perforado los ojos de los retratos de la banda.

Una naturaleza de *antiestrella* que se reía de todo el mundo y de sí mismo.

El nombre del grupo procede de una camiseta (*Them speak T-Shirt*, ver página 93) diseñada por McLaren, Vivienne Westwood y Bernie Rhodes en 1974 que contaba con dos columnas: *Cosas que amo* y *cosas que odio*, con la expresión *Kutie Jones y sus Sex Pistols* escrito en el primer apartado.

"The red hair, the joy in subverting the status quo, the powers of articulation, the intelligence, their profound influence on post modern culture. I give you two quotes from 'Blood & Glitter'; one from me: "Look at the hair colour. Johnny Rotten was basically Ziggy Stardust with a very bad attitude. They both loved to get people at it." And one from David: "Ziggy Stardust had a mutant bastard offspring and his name was Johnny Rotten." (33)

Uniendo la extravagancia y asqueo de Lydon con el gusto por el rock primitivo de Stooges, MC5 o New York Dolls de Paul Cook (batería) y Steve Jones (guitarrista), y la formalidad y cualidades musicales de Glenn Matlock (primer bajista), la banda estaba formada.

Fred Vermorel (escritor británico, autor del primer libro sobre Sex Pistols, *The inside story*, publicado poco después de la separación de la banda) opina que hay que entender a los Sex Pistols cómo una obra artística colectiva creada mediante la interacción de McLaren, los miembros del grupo y Jamie Reid (diseñador artístico de la banda). Savage los considera una *explosión de significados* que se canalizaba expresivamente por medio de ropa, fotografías, poses escénicas, maquinaria de *hazlo-tú-mismo* en portadas y pósters y en sus declaraciones. Otorgaron al rock una revisión que no se producía desde el glam, y lo dotó de nuevos ingredientes.

“Los miembros del grupo encarnaban una actitud en la cual McLaren introdujo un nuevo juego de referencias: política radical de finales de los sesenta, material sexual fetichista, historia pop y la floreciente disciplina de la sociología juvenil.” (34)



Ray Stevenson, *Sex Pistols*, 1976

Las fotografías promocionales de los Sex Pistols las tomó Ray Stevenson, fotógrafo que había trabajado para cantautores folk en los años sesenta. Previamente habían trabajado con Peter Christopherson (asalariado de la agencia Hipgnosis) pero su trabajo no convenció al grupo.

La dinámica del escándalo y la estandarización del Punk

“La dinámica del escándalo se basa en el temor y el pánico: si las víctimas elegidas optan por negar descaradamente lo evidente, el rechazo de la denuncia se convierte a menudo en el triunfo que supone la publicidad gratuita” (35)

A la irreverencia y falta de respeto por el conservadurismo social y el rock mercadotécnico, además de a su apariencia desarreglada, los Sex Pistols sumaron el escándalo cómo herramienta para reclamar la atención mediática.

El incidente en *Today*, programa de entrevistas conducido por Bill Grundy, fue para

los Sex Pistols lo que para Elvis Presley o The Doors su participación en el de Ed Sullivan. Sin embargo, esta vez no se trató de una actuación, sino de una entrevista en la que los miembros de la banda, acompañados por varios acólitos, se dedicaron a insultar al presentador con las cotas de grosería más altas vistas hasta la fecha en la televisión inglesa.



Sex Pistols en el programa de Bill Grundy, 1976

Las consecuencias fueron inmediatas. La mañana siguiente los principales periódicos británicos se hicieron eco de la noticia con los más variados titulares. El grupo se había dado a conocer por una actitud grosera que se le demandó desde entonces, y enclaustró al Punk en la irreverencia perpetua.



Portada del Daily Mirror al día siguiente del incidente

El escándalo de Bill Grundy convirtió a los Sex Pistols en un grupo de rock *mainstream* más, la legitimidad underground que habían tenido en sus primeros tiempos alrededor de King's Road mutó en estandarización de actitudes y poses visuales. El punk selló su propia identidad y con ello, pasó a ser un producto más del sistema.

Discografía



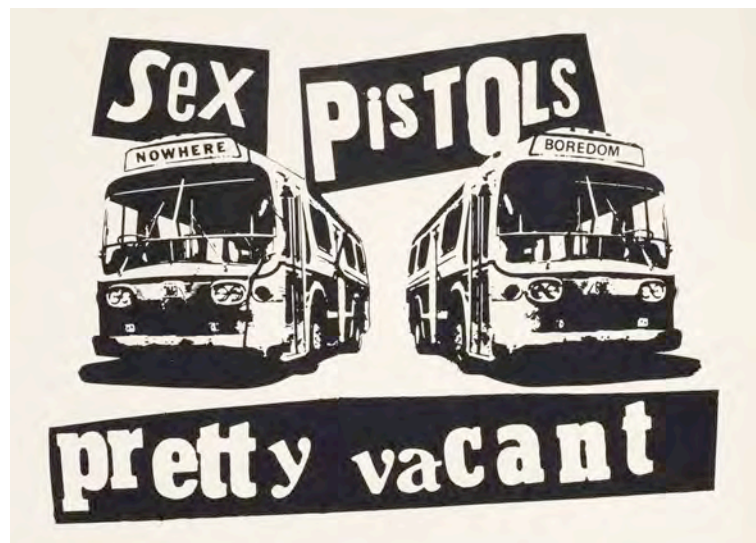
Anarchy in the UK, 1976

A finales de 1976 apareció el primer sencillo de la banda, *Anarchy in the UK*, con una portada en la que una troceada bandera británica era acompañada por imperdibles y los nombres de la banda y de la canción.

La censura de radio y televisión se sumó a la prohibición impuesta al grupo de poder tocar en suelo británico. Después del incidente con Bill Grundy, A&M Records se interesó por ellos y montaron una performance en los alrededores del palacio de Buckingham en los que el grupo firmó su contrato. Nueva llamada de atención.

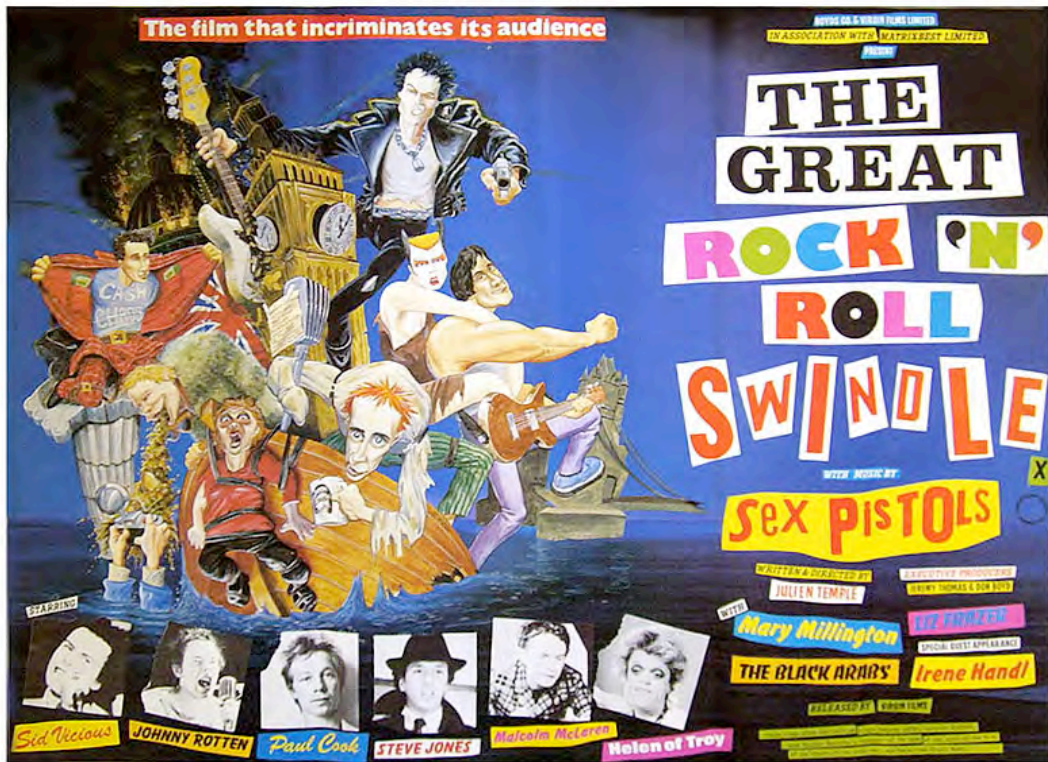
God Save the Queen. (Ver Análisis en capítulo 5)

Pretty Vacant, el siguiente single de los Pistols, contaba con una portada *situacionista* según palabras de Savage. En ella observamos una serigrafía en blanco y negro de dos autobuses con las palabras *Nowhere* (Ninguna parte) y *Boredom* (Aburrimiento) en los marcadores de destino.



Pretty Vacant, 1977

La película *The Great Rock'n'Roll Swindle* ("La gran estafa del Rock and Roll"), fue la apuesta de McLaren para desenmascarar la jugada comercial que supuso la puesta en largo de los Sex Pistols. Aportó una narración en primera persona, y la pregunta *¿Quién mató a Bambi?*, metáfora del propio fenómeno y del grupo en sí. La película tenía unas animaciones que caricaturizaron a los componentes del grupo.



The Geat Rock´n´roll swindle, 1980

Malcolm McLaren

“El compromiso de McLaren con la idea de una banda de rock que funcionara como una obra de arte en sí se extiende desde Warhol y Hamilton, (...). No obstante, el efecto de los Sex Pistols cómo una entidad estética todavía es sentido en la manera que han dominado el concepto popular de lo que implica el punk y cómo es entendido visual e intelectualmente” (36)

Malcolm McLaren nació en 1946 en Londres. En 1964 comenzó sus estudios de arte y diseño en la Harrow Art School. Continuaría en Reigate, Walthamstow, Chelsea, Chiswick y Goldsmiths.

Gracias a sus estudios en arte, McLaren adquirió un poso teórico determinante en su desarrollo cómo creador. Para Savage, McLaren se formó en la concepción de que el arte era inseparable de la vida y las relaciones humanas.



Malcolm McLaren a comienzos de los 70

“McLaren’s engagement of the idea of a rock band that would function as a work of art in its own right extends from both Warhol and Hamilton, (...). Nonetheless, the effect of the Sex Pistols as an aesthetic entity is still felt in the way they have dominated the popular concept of what punk entails and how it is understood visually and intellectually.” (36)

Las intenciones de McLaren le hicieron vincularse al arte cómo un modo de repercutir en lo social. Son conocidas sus influencias situacionistas, pero especialmente su vinculación al pop fue determinante. Ya en 1969, durante su estancia en Goldsmiths, McLaren organizó un festival al que aparentemente iban a asistir Pink Floyd, Rolling Stones y John Lennon, que anunció cómo 'pendientes de confirmación'. Fue una estratagema comercial que acabó en reyerta pero permitió a McLaren experimentar con el escándalo y el bombo publicitario.

La película *Oxford Street*, realizada durante su etapa formativa, es considerada por Jon Savage cómo el precedente más claro de los Sex Pistols.

"Fue en Oxford Street, en un tugurio hace tiempo demolido, donde estuvo el primer despacho de los Sex Pistols. Allí fue donde filmó los exteriores del sello discográfico EMI, en la primavera de 1970. Fue para aquella película que redactó el manifiesto "Compórtate como un crío. Sé irresponsable. No tengas respeto por nada. Sé todo lo que esta sociedad odia" (37)

Para Simon Reynolds, la influencia de Andy Warhol (que McLaren tuvo ocasión de estudiar a fondo con motivo de una exposición de este en Whitechapel durante los años 60) queda clarificada cuando Savage califica el punk cómo la *versión inglesa de la Factory*.

Así como Warhol se rodeó de una caravana de freaks en la Factory, que lo admiraban y eran materia prima para que el artista crease, McLaren y Westwood vieron en la juventud británica de los años setenta un público receptivo a la par que una masa con la que poder poner en práctica sus teorías artísticas.

"El movimiento que se desarrolló alrededor de los Sex Pistols fue el primer resultado del legado de la Factory de Andy Warhol en Inglaterra. Con los Sex Pistols y sus muchos seguidores, McLaren y Vivienne Westwood reunieron una feria ambulante de oprimidos y bohemios, de prostitutas y drogadictos, de gente brillante y gente que solo buscaba publicidad" (38)

La estancia de McLaren en Nueva York a comienzos de los años setenta, resultó decisiva en su captación de modelos de cara al futuro desarrollo de las señas de identidad punk. Richard Hell, futura estrella en Television y tenido por *primer punk*, fue tentado por McLaren, pero aunque no se dejó seducir, influyó ampliamente al punk británico.

Seres humanos como lienzos

McLaren experimentó con ideas heredadas de su formación artística, que aplicó en un contexto social. Su materia prima: personas.

"usaba seres humanos, y los trataba como si fueran experimentos gráficos" (39)

Consciente de que el rock era, tal y cómo comentaba Greil Marcus, *la única forma de cultura que importaba a los jóvenes*, McLaren optó por lanzar a la palestra unos *chicos malos, esas pistolas del sexo* que nombró en su camiseta. Siendo diez años mayor que los componentes de los Pistols, supo insuflar en estos el espíritu original del rock primitivo.



McLaren y Vivienne Westwood

McLaren optó por lo que Danny Fields (publicista y escritor norteamericano, mánager de los Ramones) denomina *estrategias basadas en la teoría del caos*. Oponiéndose al corporativismo cultural pero haciendo un uso deliberado del mismo por medio del escándalo. La naturaleza visual de este caos vendría producida por un conjunto ecléctico de diferente procedencia: tribus urbanas como mods, teddy boys o rockers, el fetichismo y el sadomasoquismo, las teorías situacionistas, etc. Para Savage, el punk abrió la puerta a la postmodernidad en el rock.

La aplicación del situacionismo en el contexto rock

"Détournement" fue definido metafóricamente por Guy Debord como la acción de "llevar gasolina al lugar donde ya hay fuego". La generación del caos fue vista por McLaren y sus dos socios (Westwood y Reid) como una vía para producir beneficios. Para ello se sirvieron de una revisión de lo establecido y la creación de nuevos valores amparados en mensajes contestatarios soltados sin tapujos y estéticas bizarras, aplicados en un contexto de banda de rock, ya que por aquellos momentos era el mejor medio para acceder a un público juvenil. Con esto produjeron:

"un torbellino de símbolos y emblemas, una cacofonía de significados formados ideológicamente que fueron llevados a la aniquilación del significado con furor destructivo" (40)

Malcolm McLaren se sintió atraído por el Situacionismo francés en su época de estudiante de bellas artes. Asociado brevemente con King Mob, la filial (y revista) británica de la *Internacional Situacionista*, conoció a través de Christopher Gray (miembro de ésta) que le mencionó la idea de crear una banda musical *desagradable y antimusical*. Observando el movimiento rock como el contexto perfecto para aplicar esto, McLaren dirigió sus pasos a Nueva York, donde estableció contacto con los New York Dolls atraído por la inexperiencia de la banda (llegando a decir que eran *la mejor banda a la hora de ser malos*).

“El situacionismo estaba dedicado a la abolición del arte cómo un reino de existencia separada de la vida real. En lugar de un trabajo contemplado pasivamente, la meta era crear eventos participativos o “situaciones”, un concepto no-concluyente que podía referirse a todo desde happenings a bromas estilo yippie a salvajes erupciones de festividad a altercados urbanos” (41)



New York Dolls, 1973

La creación de una *situación* tuvo a los New York Dolls cómo protagonistas cuando McLaren los animó a vestir de rojo y tocar acompañados de imaginería comunista en el escenario. Tratándose de un grupo norteamericano el escándalo estaba servido, pero no trascendió. Sin embargo, McLaren prosiguió con sus planes y acabó por apadrinar a los Sex Pistols.

Las teorías de Guy Debord sobre la sociedad espectacular fueron de su interés, pero aún más la imagen que los situacionistas proyectaban en sus panfletos y manifiestos. Savage parangona estos efectos a los psicodélicos, no en forma o color, pero sí en efecto y en una función de parodia de los medios de comunicación establecidos. La estética situacionista se quedó postergada en un anonimato que despertó con el advenimiento del punk.

McLaren recurrió a las tácticas situacionistas en lo que Savage denomina la *creación de situaciones*, lo cual explica la vinculación de los Sex Pistols a unas dinámicas creativas pro-escándalo. Además, el diseñador británico perseguía la generación de un público específico para los Pistols, lo que acabó por otorgar a la escena punk unas cualidades concretas al tiempo que lo establecía dentro del propio sistema como otro producto más.

Simon Reynolds apunta que además, McLaren creó un nuevo tipo de figura en el rock: el *mánager estrella*. Continuando el papel que Brian Epstein (The Beatles), Andrew Oldham (Rolling Stones) o Kit Lambert (The Who), pero aumentando el grado de control sobre la banda y apareciendo en el ojo público tanto o más que esta.

“a whirl of signs and emblems, a cacophony of ideologically formed meanings that were carried into the annihilation of meaning with destructive force”
(40)

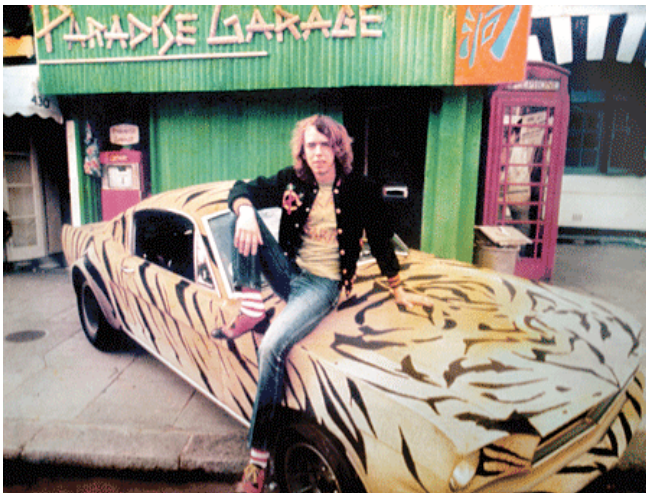
“Situationism was dedicated to the abolition of art as a realm of existence separate from everyday life. Instead of the passively contemplated artwork, the goal was to create participatory events or “situations”, an open-ended concept that could refer to anything from total art happenings to yippie-style pranks to wild eruptions of festivity to inner-city riots” (41)

"Cómo Genesis P-Orridge, McLaren se consideraba un artista en el sentido absoluto y general, en lugar de practicante de una forma de arte específica. Siendo un artista era un estado existencial o disposición caracterológica, y la música pop sirvió meramente cómo un medio manual, una palestra de nivel básico que abandonó tan pronto cómo pudo por Hollywood y una estéril estancia en el estudio mayor de CBS donde fue contratado para generar otros proyectos provocadores" (41)

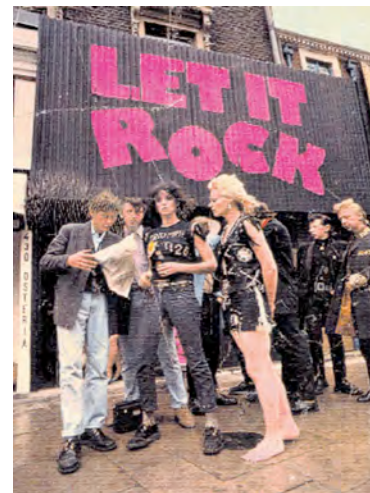
Por medio del control de los medios de comunicación, McLaren se aseguró la difusión y fama de los Sex Pistols, al tiempo que recurrió a dichos medios para generar escándalos como la entrevista con Bill Grundy en el programa *Today*. Con la película *The Great Rock'n'Roll Swindle* ("La gran estafa del Rock and roll"), en 1980 tomó el papel de estafador, y desentrañó toda la jugada comercial detrás de los Sex Pistols. Utilizando de nuevo una ética situacionista de volver lo establecido contra sí, cuando los Pistols ya eran parte del sistema (la banda había desaparecido un par de años antes, pero su aura y el shock que causaron permanecían intactos)

430 King's Road

"nadie vendía la cultura del rock&roll, en forma de ropa y música, en un solo lugar. Aquella tienda, SEX, tenía una ideología clarísima. No se trataba de vender nada, sino de crear una actitud" (42)



Paradise Garage, 1971



Let it Rock, 1972

Para estudiar a los Sex Pistols es preciso detenerse en el establecimiento fundado por Malcon McLaren y Vivienne Westwood en el 430 de la calle londinense King's Road en 1971. Llamado primeramente *Paradise Garage*, estaba especializada en moda propia del *revival* rock de principios de los 50.

La segunda encarnación de la tienda, *Let it Rock* se creó en Noviembre de 1971, y se encargó de la venta de ropa de segunda mano y moda teddy-boy diseñada por Westwood.

En 1973, una tercera versión del comercio recibió el nombre de *Too fast to live, too young to die*, dedicada a la venta de ropas propias del movimiento rocker británico de comienzos de los años 60.

"Like Genesis P-Orridge, McLaren conceived of himself as an artist in an absolute and general sense, as opposed to a practitioner of a specific art form. Being an artist was an existential state or characterological disposition, and pop music merely served as a handy medium, an entry-level arena that he abandoned as soon as he could for Hollywood and a fruitless (...) sojourn at the major studio CBS where he was hired to generate edgy projects." (41)

La renovación llegó por un rechazo de McLaren hacia lo anticuado de su clientela y productos, y su adecuación a la estética sadomasoquista y a un color que se hizo permanente: el negro. Para ello, el establecimiento se renombró como Sex, era la primavera de 1974 y *The Rocky Horror Picture Show* estaba causando furor.



Sex, 1974

La decoración fue completamente renovada: optaron por colocar esponja gris en las paredes y techos, imprimir frases de libros fetichistas en las camisetas y pintarlas con spray en las paredes. En el exterior, la frase del filósofo francés Rousseau *"La artimaña necesita ir arropada, pero a la verdad le gusta correr desnuda"* fue grafiteada y pusieron esponja rosada para los escaparates, que se convertiría en la inspiración principal de Vivienne Westwood para sus nuevas camisetas, simplificadas hasta el extremo: sin mangas, dos meros trozos de tela con las costuras resaltadas. Esta reinención constante brindó a McLaren y Westwood un aprendizaje sobre el funcionamiento de la contracultura y los subgéneros.

Savage habla de una abstracción del sexo presente en el trabajo de McLaren y Westwood. Tomando como ejemplo la famosa camiseta *cowboy* de Westwood, en la que serigrafiados en rojo y azul, dos vaqueros frente a frente, sin pantalones, muestran una imagen que linda con lo pornográfico.

"había un mundo de diferencia entre una imagen de una revista porno metida en un sobre marrón y una imagen serigrafiada, ampliada y exhibida en público. El efecto podía resultar curiosamente asexual. Había un fuerte componente puritano en el carácter sexual de McLaren y Westwood, y sus ampliaciones de imaginaria fetichista cuestionaban y comentaban el uso primario de tales imágenes" (43)

La penúltima encarnación del 430 de King's Road fue Seditonaries, abierta en diciembre de 1976. Con los Sex Pistols ya en marcha, la nueva tienda se distinguía por una decoración futurista en la que destacaban unas fotografías enormes del bombardeo de Dresde (Alemania) durante la II Guerra Mundial. La destrucción fue moda en Seditonaries: A un mobiliario estilo *La Naranja Mecánica* con una mesa de cristal con una rata viva adentro, ideada por David Connor, dos de los principales epígrafes punks comenzaron a usarse en las camisetas del comercio: la A de anarquía y la cruz gamada nazi.

Nota: En 1980, la tienda conoció su última encarnación con el nombre de *World's End* (el final del mundo), que continúa abierta

Sid Vicious

Sid Vicious (de nombre real John Simon Ritchie) fue el punk modélico y la auténtica personificación de los mecanismos de McLaren. Una de las figuras principales del panteón de mártires del rock, había sido seguidor de Bowie y Lou Reed (su apodo "Vicious" procedía de la canción de este último, que en inglés significa "violento").

Pasó de ser un fan radical de los Sex Pistols a sustituir a Glenn Matlock (bajista original del combo) sin tener apenas idea de tocar, reforzando las ideas de *hazlo-tú-mismo* y espontaneidad que el ideario punk predicaba. Progresivamente, intentó ser un sucedáneo de John Lydon en actitud y poses.

Al mismo tiempo, su carácter estrafalario, sucio y violento, su apariencia con el pelo en punta, chaquetas de cuero y su relación con la *groupie* Nancy Spungen (supuestamente asesinada por el propio Vicious) propiciaron la progresiva comercialización de su figura. Vivienne Westwood diseñó una camiseta en la que se podía leer "*She's dead, I'm alive, I'm yours*" ("*Ella ha muerto, yo sigo vivo, soy tuyo*"), en relación a la muerte de Spungen.



She's dead, I'm yours

Tras la desaparición de los Sex Pistols, McLaren y Westwood animaron a Vicious a grabar una versión de la canción de Frank Sinatra *My Way*, que satirizaron y de la que rodaron un violento video en el que se veía al joven disparar al público. Grabó otra versión, *Something Else*, de Eddie Cochran, uno de los primeros mártires del rock, con el que se le comparó por su prematura muerte. Vicious falleció antes de cumplir 22 años, pero su figura se mantiene incólume como arquetipo del Punk.

2-8-2-10 THE BEATLES

“No hay ningún artista que domine la música del siglo XX del mismo modo que Picasso domina la pintura del siglo XX, pero si se reuniera incluso una lista corta de los gigantes musicales del siglo, resultaría muy difícil no incluirlos” (44)

Los Beatles son indiscutiblemente, la banda más importante e influyente de la historia del rock. Nacidos en la ciudad inglesa de Liverpool, su carrera, que tan solo abarcó ocho años, evolucionó constantemente y se muestra como arquetipo del desarrollo acaecido en los años sesenta.

Liverpool, al ser una ciudad costera, era la puerta de entrada de productos exportados de Estados Unidos, y el rock fue uno de ellos durante los años cincuenta.



The Beatles, 1961

La influencia del grupo fue tal, que ejercieron como *modelos* musicales, artísticos y sociales (en patrones de comportamiento). A diferencia de algunos de sus contemporáneos más famosos, que aún permanecen en activo (cómo Rolling Stones o Bob Dylan), la brevedad de su trayectoria juega a favor de su vigencia, trascendencia, autoridad e incluso mística, que se acrecienta según pasan los años. George Martin, ingeniero de sonido de la banda y destacado a menudo como "quinto" Beatle, comenta que *“el gran valor de los Beatles consistió en ser la voz del pueblo, en expresar la música de su época”* (45)

Martin, mucho mayor que los Beatles (nació en 1926), no estuvo exento de un carácter abierto que supo ver en la banda una creatividad incipiente que ayudó a desarrollar gracias a sus conocimientos académicos de música (era licenciado en piano y composición por la Guildhall School of Music). Esto posibilitó la transformación de los Beatles en un crisol ecléctico que iba más allá de lo presupuesto al rock hasta aquel momento.

Mediante la inclusión de desarrollos conceptuales en los discos, prestando una gran atención a lo visual, acrecentando sus dosis de crítica social conforme avanzaban los sesenta, los Beatles fueron los impulsores definitivos de que el rock tomara consciencia de sus posibilidades artísticas.

Haciéndose más adulto y serio, y convirtiéndose con ello en una de las fuerzas culturales más importantes de la sociedad contemporánea.

Para John Lennon, los Beatles ejercieron de *Caballo de Troya* dentro del sistema. Pasar de cantar al amor adolescente ataviados con trajes a denunciar aspectos sociales, proclamar una fama mayor que Jesucristo, hablar de las bondades del LSD

y engalanarse con ropajes hippies, fue un cambio brutal que nadie esperaba. Los Beatles, que en 1965 fueron nombrados Caballeros del Imperio Británico (Lennon devolvió la medalla protestando contra la guerra de Vietnam), se habían convertido en los emisarios de la contracultura.



McCartney y Lennon con George Martin

En 1966, la publicación de *Revolver* trajo consigo un aire experimental a sus creaciones que se observaba al contemplar una intrincada portada en blanco y negro que daba de la mano ilustración y collage. El 25 de Junio de 1967, rodeados de una orquesta y de varios de los principales adalides del rock de la época, emitieron un video de la canción *All you need is love* para todo el mundo mediante la señal de la BBC. En palabras de Miles: “como si quisieran confirmar su apoyo al movimiento hippie” (46)



Retransmisión de *All you need is love*, 1967

Los Beatles hicieron de *embajadores* de la cultura psicodélica, al adoptarla para sí durante la época del *Sgt Pepper's*. La influencia de las drogas es según Hertsgaard, clave para entender la creatividad de la banda durante este periodo

El abandono de la droga y el abrazo de una espiritualidad (ya en aras desde 1966), alrededor del Maharishi Yogi fue interpretada, según Xavier Valiñó, cómo un intercambio de creencias extravagantes por otras. Algo que en cierta forma corroborado con el desengaño sufrido por el grupo cuando el gurú les pidió dinero.



The Beatles y el Maharishi Yogi, 1968

No obstante, la relación de los Beatles con los orientalismos también obedecía a criterios creativos. El vínculo entre George Harrison y el sitarista Ravi Shankar se tradujo en un aroma hindú que el beatle insufló a su música y aspecto.

Ante el éxito masivo, los Beatles respondieron con giros inesperados en sus procesos creativos y con cuestionamientos acerca de la sociedad y el *establishment*, en lugar de permanecer adeptos a éste.

Con su ruptura en 1970, los Beatles pusieron punto y final a los años sesenta. Habiendo sido los iconos oficiosos de la década, su conclusión supuso el sellado de la misma.

Discografía

El carácter pionero de los Beatles fue especialmente notable en el empleo de videos para promocionar su música. A las películas (*A hard day's night*, *Help*, *Yellow Submarine*...), se sumaron *protovideoclips* para canciones como *Paperback writer*, o la citada actuación en la BBC con *All you need is love*.

McCartney pronosticó acertadamente:

"En el futuro, todos los discos tendrán imágenes además de sonido (...) Dentro de veinte años, la gente se asombrará al pensar que sólo escuchábamos discos." (47)

La evolución sufrida en sus portadas discográficas es un ejemplo de una conciencia plena en el valor que lo visual tenía para promocionar al grupo, poner de relieve su desarrollo y situarse a la vanguardia gracias a una constante descontextualización para con su esfuerzo previo.

Si en *Please, please me* (1963), los componentes del grupo son retratados por Angus McBean en contrapicado, sonrientes, rebosando luz a su alrededor; *With the Beatles* (1963), publicado sólo unos meses después, presenta una imagen opuesta: Fotografía monocromática de Robert Freeman, gestos adustos y serios, plano cercano al grupo totalmente frontal. En *A hard day's night* (1964), y de nuevo con Freeman, la portada descubre cuatro hileras de cinco retratos con cada componente ocupando una hilera. Gestos más desenfadados, y uso del blanco y negro una vez mas.



Please Please Me, 1963



With the Beatles, 1963



A hard day's night, 1964

The Beatles for sale (1964) hizo regresar el color a las portadas de los Beatles, aunque de nuevo optaron por retratarse con caras serias, en otra fotografía de Robert Freeman. Éste también colaboró con ellos en *Help!* (1965), en una fotografía donde los componentes de la banda, vestidos con unos trajes azules y haciendo unos gestos con los brazos. Freeman tuvo la idea de emplear el alfabeto semáforo y que con estos gestos los Beatles deletreasen la palabra *Help* ("Ayuda"), pero el resultado no le convenció y optó por *NJUV*, que carece de sentido pero más acertada para la composición final.



Beatles for sale, 1964



Help!, 1965



Rubber Soul, 1965

Rubber Soul (1965) tuvo un mayor enfoque artístico que se observa en la cubierta del disco, Robert Freeman optó por una foto deformada y alargada del grupo (con un pelo que empezaba a ser más largo que en años anteriores) y una tipografía diseñada por Charles Front que influenció muchísimo a los artistas de la psicodelia.

En 1966, la portada del recopilatorio *Yesterday and Today* causó una gran conmoción al mostrar a unos Beatles rodeados de muñecos despedazados, trozos de carne, y vestidos como carniceros. La fotografía había sido realizada por el fotógrafo Robert Whitaker para una obra conceptual llamada *A somnabulant adventure* (Una aventura sonámbula). La censura norteamericana prohibió la portada y la sustituyó por otra en la que los músicos aparecían con un arcón.



Yesterday and today, 1966

Magical Mystery Tour (1967) fue el EP (*extended play*, disco de duración media, entre los sencillos y los LPs) que los Beatles lanzaron entre *Sgt. Pepper's Lonely heart's club band* (1967) y el *White Album* (1968) (*Para ambos ver capítulo 5*). *Magical...* fue acompañado por un cómic que narra una historia sobre un *viaje mágico* con la banda como protagonista. McCartney se inspiró en los Merry Pranksters para la película surrealista del mismo nombre que el disco. La fantasía y la onírica parecían haber invadido el mundo Beatle, en consonancia con la psicodelia más visionaria de la época.

Abbey Road (1969), fue la última grabación de los Beatles.

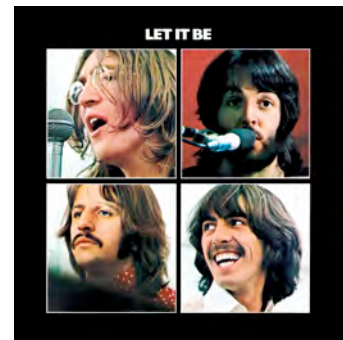
La portada que este disco contiene ha sido una de las más imitadas de los Beatles. Improvisada en el paso de cebra adyacente a los estudios de la calle que da título al álbum. La fotografía fue tomada por Ian McMillan, fotógrafo amigo de John Lennon.



Magical Mystery Tour, 1967



Abbey Road, 1969



Let it be, 1970

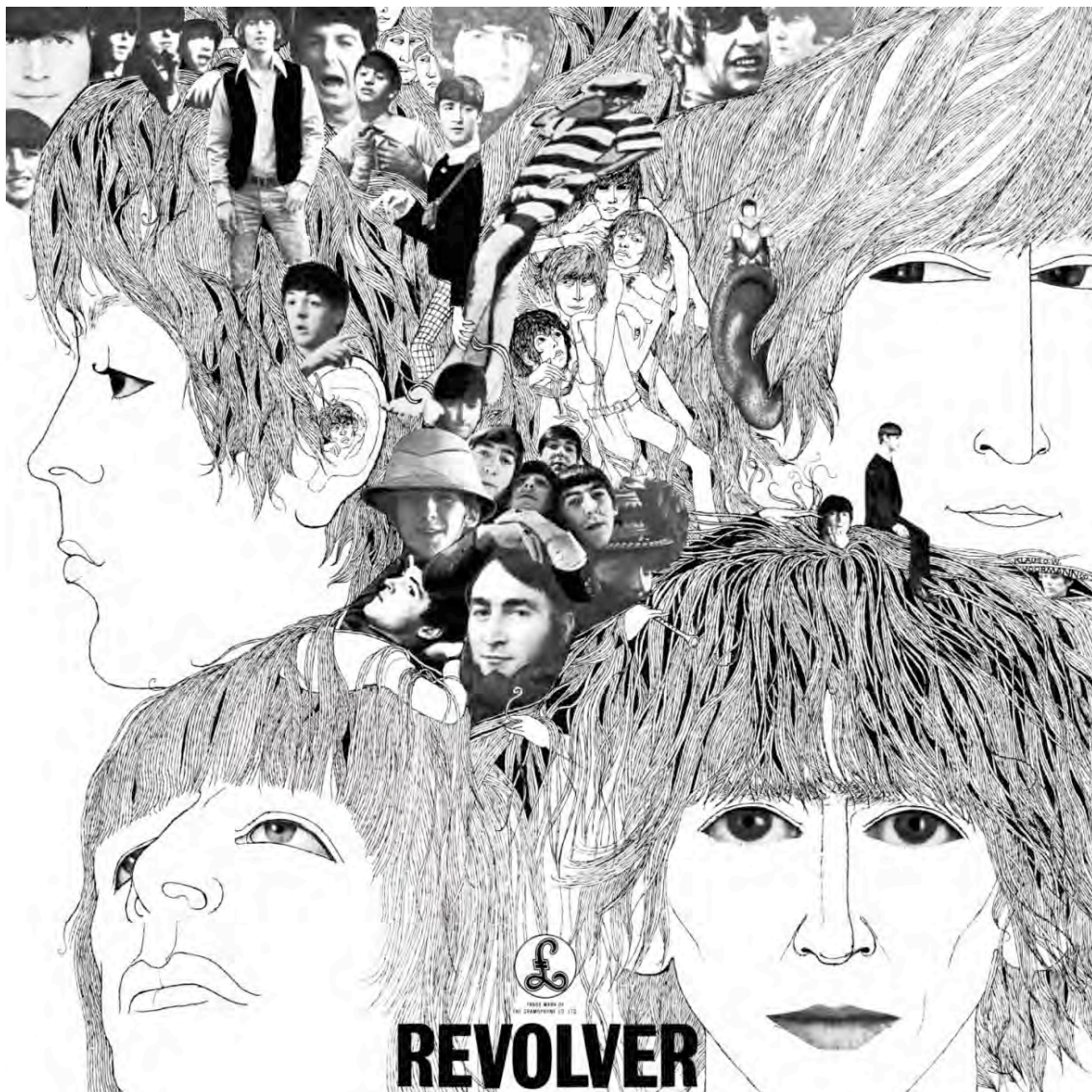
Let it Be (1970) fue la continuación del fallido proyecto *Get Back* de Paul McCartney, con el que el músico quiso dar una vuelta de tuerca al regreso de los Beatles a su sonido primitivo. *Let it Be* fue acompañado del último concierto que dieron los Beatles, subidos a la azotea del edificio de Apple Corps.

Revolver

Revolver (1966) fue el primer disco realmente "artístico" de los Beatles. Abrazando los parámetros de la Psicodelia, el disco contaba con piezas sonoras como *Tomorrow never knows* donde la banda experimentó como nunca había hecho hasta el momento. John Lennon quería sonar "como si fuera el Dalai Lama, cantando desde la cima de la montaña más alta" (48)

Lanzando un mensaje basado en el libro tibetano de los muertos y en *The Psychedelic Experience*, libro de Timothy Leary, difusor del LSD, la voz de Lennon se rodea de un collage sonoro que simula graznidos de gaviotas y zumbidos que atrapan al oyente. Consiguieron esto mediante la saturación de pistas grabadas encima de otras que acababan por distorsionar.

En la portada, el artista Klaus Voorman dibujó unos estilizados retratos de los componentes del grupo en un estilo similar al artista art nouveau Aubrey Beardsley, y los acompañó de un collage de fotografías del grupo en blanco y negro. Es una de las imágenes más reconocibles de la banda.



Revolver, 1966

2-8-2-11 THE DOORS

Generalidades

“Se aventura más allá de la esfera convencional de la expresión musical: se ha convertido en teatro... Su música es más surrealista que psiquedélica, contiene más angustia que ácido. Más que rock es un ritual, un ritual de exorcismo psicosexual. The Doors son los brujos de la cultura pop” (49)

Tomando su nombre de la frase de William Blake *“Si las puertas de la percepción fueran abiertas, todo aparecería a los hombres como es: infinito”* (que a su vez inspiró un libro del escritor beat Aldous Huxley), The Doors se formaron en Los Ángeles tras la decisión de Jim Morrison (cantante) y Ray Manzarek (teclista) de poner música a los poemas del primero. Ambos se conocieron en la UCLA (Universidad de California) en Los Ángeles, donde estudiaban cinematografía. Este centro se distinguía por disponer de un ambiente muy abierto y propicio para el desarrollo de las inquietudes expansivas de Morrison.



The Doors, 1967

En The Doors se dieron unas pretensiones teatrales, potenciadas por la formación fílmica de Manzarek y Morrison, y la puesta en escena del último. En su primer disco, contaron con una versión de *Alabama Song*, tema incluido en una obra de teatro de Bertolt Brecht de 1928 compuesto por Kurt Weill, *The Three penny Opera*. Además, en 1969 Morrison se reunió con varios de los miembros del Living Theater, con quienes debatió sobre ideas alrededor de la actuación. Ambas partes compartían unas aspiraciones de comunicación directa con la audiencia y un cuestionamiento acerca de la moralidad.

En palabras de Morrison:

“Algunas veces me gusta comparar la historia del rock’n’roll con el origen del teatro griego. Éste comenzó fuera, en los campos, en el cambio de estaciones; al principio eran un grupo de acólitos bailando y cantando. Entonces un día, una persona poseída se separó de la multitud y comenzó a imitar a un dios” (50)



The Living Theater

El caos y el escándalo

Estas pretensiones teatrales también se emparentaban con el manejo y carisma con el que el cantante "gobernaba" a su público. Según Marcus, The Doors se enmarcaban dentro de una "corriente de arte maldito que, partiendo de Blake, Poe, Baudelaire, Rimbaud, Nietzsche, Jarry, Buñuel, Artaud y Céline, llegaba hasta los escalones de su puerta" (51)

Morrison se sentía atraído por el caos. Él mismo comentaba que siempre se había sentido atraído por la rebelión contra la autoridad del tipo que fuera. Explicaba esto cómo un modo de lograr la autonomía total.



The Doors en el *Ed Sullivan Show*, 1967

La rebelión y el escándalo se dieron de la mano en la aparición de The Doors en el *Ed Sullivan Show*, programa de televisión muy popular en Estados Unidos en el que habían actuado en su momento Elvis Presley y The Beatles. Si la representación de *Hound Dog* de Presley en Octubre de 1956 causó una conmoción por lo la actitud desenfrenada del cantante de Tupelo; The Doors rizaron el rizo en 1967. Se advirtió a Morrison que durante la interpretación de *Light my fire* no pronunciase la palabra *higher*, alusiva a las drogas. Morrison hizo caso omiso y la dirección del programa les vetó. Pero el tumulto generado ayudó al grupo en su ascensión a la fama.

A su modo, The Doors también se enfrentaron con la visión idílica del hippismo. Fusionaban, tal y cómo escribió Bill Kerby (guionista de películas y series norteamericano) , *un hermoso sueño estimulante y una pesadilla*. Trataban de mostrar un camino de autoconocimiento, unido a una fascinación por una mística oscura que giraba en torno a la muerte y el sexo. Morrison perseguía un despertar colectivo que nunca llegó. En un concierto en Miami de 1969 se enfrentó con el público, al que arengó, pero lejos de tomar al pie de la letra las palabras del cantante, le aplaudieron cómo si se tratase de un actor. Quizás algo que Morrison fuera de un modo mayor al que le hubiese gustado reconocer.

Este problema quedó patente en el culto que el cantante sufrió como *sex-symbol*. Despojado de su rebeldía y su mensaje poético, el cantante se desengañó. La fama no equivalía a que la difusión de su comunicado calase hondo, sino que por el contrario, éste era trivializado.

Se abandonó a un consumo desenfrenado de alcohol y acabó emigrando a París, donde falleció en 1971, supuestamente por sobredosis.

Jim Morrison: El ícono

La imagen de The Doors quedó configurada alrededor de Jim Morrison. Mucho más que un frontman, el cantante de The Doors generó un halo místico y sexual a su alrededor que potenciaron su magnetismo y crearon una leyenda acrecentada gracias a su prematura muerte. Tomando elementos que ya hemos citado como su formación fílmica, su vinculación al teatro, la poesía y el chamanismo de los nativos americanos, Morrison trascendió su propia persona para establecerse cómo uno de los principales exponentes del panteón del rock.



Alejado de lo estrictamente hippie, es autor de alguna de las frases más recordadas de la contracultura: *We want the world and we want it now!* ("Queremos el mundo y lo queremos ahora"). Creó un culto a su persona amparado en su alter ego *The Lizard King* (El rey lagarto), a la manera de un chamán indio que estimulaba y provocaba a la audiencia. Las culturas primitivas tenían una pureza y dosis de autonomía a nivel humano que el hombre moderno había perdido. Morrison explicaba:

“el lagarto y la serpiente se identifican con lo inconsciente y las fuerzas del mal. Hay algo profundo en la memoria humana que reacciona violentamente ante una serpiente. Incluso aunque no hayas visto ninguna. Creo que la serpiente representa todos nuestros temores” (52)

Permaneció fiel a una temática alrededor de muerte y sexo que ramificó en múltiples variables con el fin de abordar cuestiones de la existencia considerados atemporales. La libertad era una de las que más le obsesionaba, especialmente la interior, que consideraba prioritaria para producir un cambio global.



Gerard Malanga



Jim Morrison

En múltiples fuentes hemos observado que una de las principales influencias (no declaradas) del cantante fue Gerard Malanga. Colaborador de Warhol en la Factory, éste había desarrollado un baile vestido con cuero en el que portaba un látigo (referencias directas al sadomasoquismo) durante los conciertos de la Velvet Underground en los shows *Exploding Plastic Inevitable*. (Ver ap. 4-4-2-1 Andy Warhol)

"En noviembre The Doors vinieron a Nueva York por primera vez y tocaron en el Ondine. Cuando entramos, Gerard echó un vistazo a los pantalones de cuero de Jim Morrison que eran cómo los suyos y se puso cómo una moto. '¡Robó mi apariencia!' gritó, contrariado. Era bastante cierto - Jim lo había, creo, adoptado tras ver a Gerard en el Trip" (53)

La personalidad de Morrison le hacía ser completamente impredecible, y su puesta en escena se basaba en la experiencia del momento, no en fingir. Según Manzarek, viraba entre ángel y demonio, algo que el teclista defiende por la brillantez y genialidad del cantante.

"In November the Doors came to New York for the first time and they played at Ondine. When we walked in, Gerard took one look at Jim Morrison in leather pants just like his and he flipped. "He stole my look!" he screamed, outraged. It was true enough - Jim had, I guess, picked it up from seeing Gerard at the Trip" (53)

Discografía

Señalado por la crítica cómo uno de los debuts más importantes de la historia del rock, *The Doors* (1967), trasciende lo meramente musical para convertirse en un mito en sí. Fusionando eclécticamente diferentes palos musicales, ambición poética en sus textos y un perfume místico a lo largo de toda su duración. Mucho más que una carta de presentación fue una declaración de principios. La figura de Morrison rodeaba todo el disco con un aura que tuvo su reflejo en la portada: su rostro aparecía en primer plano con el resto de músicos en un tamaño mucho menor.

Morrison estaba influenciado por Bob Dylan o Frank Sinatra, pero también por escritores beat cómo Jack Kerouac, Michael McClure o Allen Ginsberg.

Conteniendo referencias literarias directas cómo *End of the Night*, tomada de un libro de Louis Ferdinand, y sobre todo *The End*, que rehacía el mito de Edipo en clave moderna. El merito de los Doors fue abrir la veda de las intencionalidades literarias en el rock, a la par que amplificar las teatrales.



The Doors, 1967



El grupo bromeando con la valla publicitaria que anunció su disco de debut

Este disco fue el primero de un grupo de rock que contó con la promoción de una valla publicitaria (*Billboard* en inglés), sentando un precedente luego repetido por muchos grupos. Mildred Friedman reflexiona sobre este objeto y su origen en el póster:

"A través de su metamorfosis de la octavilla a la valla gigante, el póster se ha convertido en una parte permanente del tejido urbano, un fondo pictórico siempre mutable para la escena callejera urbana. Intencionado por peatones (...), el póster temprano fue diseñado para ser visto de cerca, primariamente en horas diurnas. Por contraste, la valla, consistente en veinticuatro pósters impresos o enormes anuncios pintados, debe ser instantáneamente absorbida, a menudo a gran distancia, por parte del rápido y dinámico tráfico" (54)



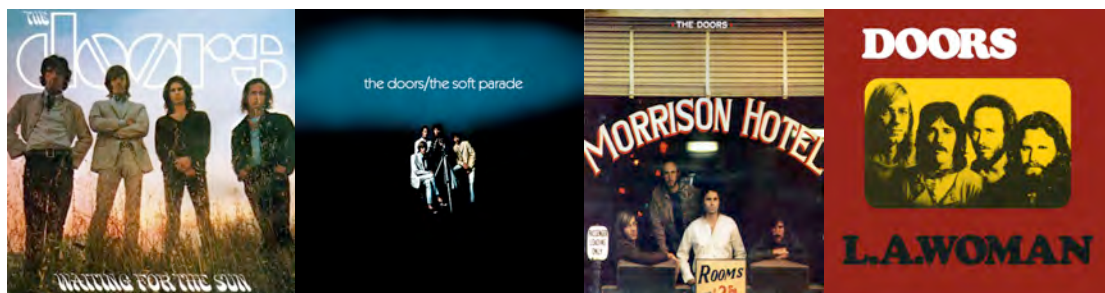
Strange Days, 1967

También de 1967, *Strange Days* cuenta con una portada que algunas fuentes denominan autorreferencial. Presentando un grupo circense en una callejuela, (Sniffen Court, en Nueva York), la imagen es *"un retablo tan melodramático que casi puedes leer la convocatoria al casting, una fotografía que envió de inmediato un mensaje a los fans, (...) tenía que igualar al primero, en dramatismo, en alcance, en glamour. Y en rareza. Ese era el encanto de la banda; ese era su don; ese era su tema; eso era lo que tenían que decir; eso o nada en absoluto."* (55)

En principio Morrison quiso una portada donde apareciera la banda rodeada por muchos perros, argumentando que "perro" se lee al revés que "dios" (*Dog-God*). La idea no llegó a ninguna parte.

La fotografía fue tomada por Joel Brodsky, que intentó esbozar una escena propia de Fellini (de hecho Morrison la encontró más "europea" que "americana").

El resto de portadas de la discografía de The Doors fueron ilustradas por fotografías de la banda, como observamos en las siguientes imágenes.



Waiting for the sun, 1968 *The Soft Parade*, 1969 *Morrison Hotel*, 1969 *L.A. Woman*, 1971

"Through its metamorphosis from broadside to gigantic billboard, the poster has become a permanent part of the urban fabric, an ever chaging pictorial background for the city street scene. Intended for pedestrians (...), the early poster was designed to be seen close up, primarily in daylight hours. By contrast, the billboard, consisting of twenty-four-sheet printed posters or huge painted signs, must be instantly absorbed, often at a great distance, in fast moving traffic" (54)

Tras la muerte de Jim Morrison en julio de 1971, la banda editó dos discos más. En *Other Voices* (1971), observamos a los tres componentes supervivientes, y en *Full Circle* (1972) recurrieron a una ilustración de Joe Garnett alusiva a la *Persistencia de la Memoria* (1931) de Dalí.



Other Voices, 1971

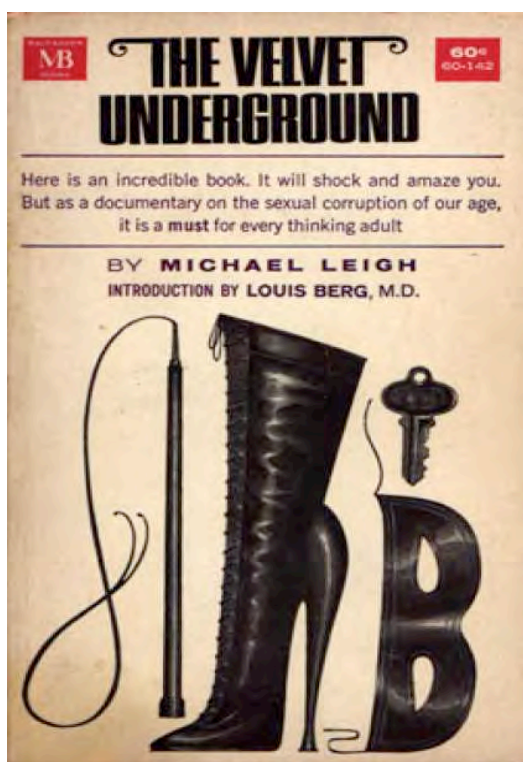


Full Circle, 1972

2-8-2-12 THE VELVET UNDERGROUND

“La banda causó un impacto teatral por derecho propio; un violinista loco, un misterioso y astuto punk, un hombre de mirada decente, un baterista de sexo indeterminado, además de Nico, durante una temporada, una impresionante cantante alemana rubia” (55)

Barry Miles otorga a Nueva York un papel continuador de la actividad *beat*. En este contexto surgieron The Velvet Underground, banda que conjuntaba a Lou Reed, poeta urbano y músico autodidacta, con John Cale, músico con formación clásica de tendencias vanguardistas. En 1965, el poeta y director de cine Piero Heliczer ofreció a la joven banda un local en el que actuar, algo que hacían mientras se proyectaban películas. Ya desde un comienzo los contactos con el mundillo artístico neoyorquino determinaron la senda de la banda, actuando en el *Cinémathèque* de Jonas Mekas. El grupo tomó su nombre de la novela sadomasoquista del mismo nombre, escrita por Michael Leigh y editada en 1963.



Michael Leigh, *The Velvet Underground*, 1963

Andy Warhol buscaba por aquellos momentos un grupo al que apadrinar a la usanza de Brian Epstein con los Beatles. Paul Morrissey, colaborador del artista, dio con la banda y se los presentó. Morrissey también animó a la banda a adoptar a la modelo alemana Nico como cantante. La entrada de la Velvet en el entorno de Warhol posibilitó que Reed desplegara aún más su ácida lírica, centrada en los estratos bajos de la sociedad y los aspectos más oscuros de la conducta humana. El contexto de la *Factory*, con su decadente bohemia, era perfecto para el cantante neoyorquino.

Las razones que empujaron al mecenazgo de la Velvet Underground por parte de Warhol no sólo obedecieron a razones prácticas (el uso reciclado de películas experimentales) o comerciales (en aquellos instantes, el papel de manager estaba en auge, siendo en ciertos casos, auténticas estrellas como los casos de Brian Epstein con los Beatles o Kit Lambert con The Who); sino también artísticas. Morrissey comentó a Warhol que su presencia otorgaría a la banda que ésta fuera vista como arte.



The Velvet Underground y Warhol

Para Jorge Arnáiz (escritor español, autor de la biografía *The Velvet Underground*), la Velvet Underground causó una pérdida de la *poca virginidad* que quedaba en el rock. El grupo fue el reverso oscuro a la movida californiana de flores en el pelo y consumo de ácido. Al colorismo psicodélico se opusieron con una negrura en las vestimentas (heredada de lo que observaron en la *Factory* de Andy Warhol) y en su temática lírica, que los descontextualizaron de su contexto.

La pretensión provocadora de la Velvet Underground unificaba una música vanguardista y su concreción sintética y ruidista, la lírica descarnada de Reed y una imagen lúgubre acorde a sus intenciones. Vestimentas de negro, gafas de sol, y, en el caso de John Cale, una melena eduardiana que le asemejaba a un bardo medieval. En palabras de Lou Reed:

"Andy Warhol me dijo que con nuestra música estábamos haciendo lo mismo que él con sus cuadros, sus películas o sus escritos; tomarnos las cosas en serio. Creo que éramos el único grupo que se acercaba a la realidad." (56)

La Velvet Underground fue un grupo de escasísimo éxito durante sus años en activo pero tanto el bagaje musical, del que se han hecho multitud de estudios y análisis, como el visual, que aquí nos ocupa, dejaron impronta. Su relación de mecenazgo y colaboración con un artista de relevancia, Andy Warhol, y su ambición artística asentaron un precedente para posteriores asociaciones entre artistas y músicos.

"se convirtieron en modelo para una vanguardia dentro del rock and roll, la fuente de una estética cutre autoconsciente, intelectual" (57)



Exploding Plastic Inevitable, 1967

Discografía

La discografía del grupo se compone de cuatro discos. El más influyente y reconocido es su debut *The Velvet Underground and Nico*, editado en 1967. (Ver capítulo 5: Análisis)

Tras el abandono de Nico, la Velvet Underground prosiguió su camino. La ausencia de la diva alemana los alejó de Warhol, pero los aproximó aún más a la crudeza que querían lograr.

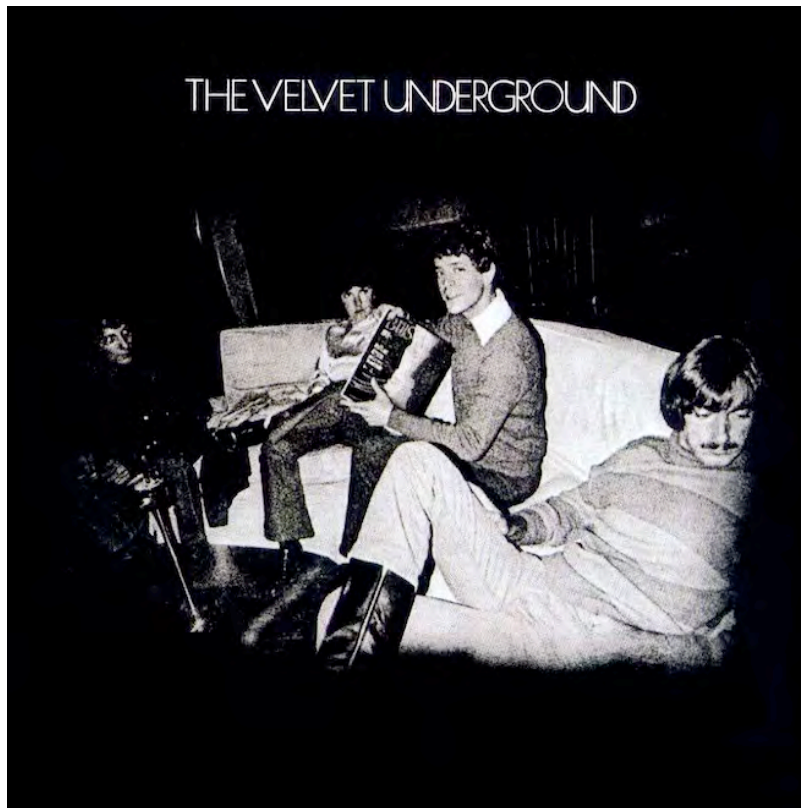
Lou Reed se encargó de trucar su guitarra, para producir más estridencia. El resultado fue *White Light / White Heat* (1968)



White Light White Heat, 1968

Asimismo, John Cale le preguntó a su novia, la diseñadora Betsey Johnson, si fuera posible crear unos guantes ignífugos que le permitieran tocar mientras sus manos ardían. Son estas ideas, así como testimonios directos de sus protagonistas, los que hacen permanecer a The Velvet Underground como un referente claro de la toma de contacto del rock como medio artístico.

La persistente búsqueda de caos respondía al anárquico modo de vida de los componentes del grupo. Sumidos en una espiral de drogas, promiscuidad y decadencia; al sonido estridente y magra poética de Reed se le sumó una portada a la altura de las circunstancias. Un fondo negro, que examinándose al trasluz revelaba el verdadero motivo: la imagen del tatuaje de una calavera que Joe Spencer, actor de la película "Bike Boy" de Warhol llevaba en el rodaje de la misma. La pérdida del mecenazgo de Warhol y una propuesta aún mas generaron unas críticas aún mayores. La industria del rock se hacía cada vez más *mainstream*, y la independencia brutal de la Velvet Underground no casaba con estos derroteros.



The Velvet Underground, 1969

En 1969 el grupo editó su disco homónimo, *The Velvet Underground*, con una portada en la que aparecían los miembros de la banda (menos John Cale, que la había abandonado poco antes).

Loaded (1970), exhibía una ilustración de la entrada de la estación de Times Square de la que emergía una nube roja. Fue el último disco grabado con Lou Reed. *Squeeze* (1973) no contó con la participación de ninguno de los miembros originales de la banda, siendo Doug Yule, sustituto de Cale en el tercer disco, el único superviviente. La imagen de la cubierta muestra una ilustración del *Empire State* agarrado por una mano.



Loaded, 1970



Squeeze, 1973

Nota: En su libro "Album Cover Album", Roger Dean y Storm Thorgerson (Hipgnosis) califican la asociación entre Andy Warhol y The Velvet Underground como la colaboración más importante entre un artista y unos músicos de rock

2-8-2-13 THE WHO

"Los Who fueron en los 60, sin ninguna duda, el grupo más creativo, con una imaginación sin límites, e innovador del pop. El grupo más moderno que nunca haya existido, prácticamente lo hicieron todo... y hace más de veinte años" (58)

The Who fue la banda que hermanó rock con arte pop. Su líder, el guitarrista Pete Townshend, tenía una sólida formación artística (estudió en la escuela de arte de Ealing) que volcó en el grupo.

Los primeros años de la banda estuvieron condicionados por su unión con el movimiento *mod*, del que se convirtieron en estandartes sin tan siquiera ser propiamente *mods* originariamente. Nacidos como *The Detours*, pronto pasaron a *The Who*.

Precediendo a Malcolm McLaren y siguiendo los pasos de Andrew Loog Oldham (de los Rolling Stones), su manager Pete Meaden, publicista y *mod*, fue consciente del potencial comercial que tendría adaptar al grupo al exitoso movimiento juvenil.

"se dio cuenta que era el grupo ideal para llevar a cabo su sueño: crear una banda para la élite juvenil del centro de Londres: los Mods. Con su impresionante y arrolladora personalidad se fue adueñando del mando del grupo y los empezó a introducir en la religión Mod (...). Pete y Roger se sintieron identificados y además vieron en el modo de vida Mod la posibilidad de crear un nuevo estilo aparte de los establecidos por los Beatles o los Stones " (59)



The Who a mediados de los años 60

Estos cambios se produjeron a nivel visual, sobre todo en lo concerniente a la ropa. Cambiaron su nombre a High Numbers, y Kit Lambert, otro de los managers del grupo aquellos días, rodó un video en el que la banda salía actuando rodeado de mods en el *Scene Club*, fuera del cual había situadas unas *scooters*, las motocicletas que los *mods* usaban.



The High Numbers, 1965

Townshend se sincera cuando reconoce que la imagen *mod* fue una imposición, una recreación, que al comienzo entendió como una jugada de marketing pero que acabó creyéndose. El descontrol propio de los Who, su anarquía y desenfreno, fueron también programados para adaptarse al anfetamínico modo de vida que los *mods* sentían afines. Que luego ello se incrustase en el ideario de la banda fue consecuencia de su práctica. No obstante, estas *reprogramaciones* conceptuales que el grupo sufrió en sus primeros días sirvieron a Townshend para percatarse del valor artístico activo que la banda podía tener si se dirigían sus pasos correctamente. Vinculado sobre todo a las pautas del arte pop, el guitarrista sacó partido a esto en una estética análoga:

“dianas, flechas, banderas británicas, medallas, etc. con lo que Pete y los Who llegaban a su mayoría de edad, dejando a un lado la estética Mod y evolucionando hacia la suya propia” (60)

Esta influencia pop tiene un nombre concreto: Peter Blake:

“Peter Blake tuvo un rol en la apariencia del grupo, su uso de insignias, medallas, memorabilia militar, blancos, y banderas. Kit Lambert, el manager de los Who, nombró al grupo 'la primera banda de arte pop', mientras que Townshend dijo al Melody Maker, 'estamos a favor de la ropa de arte pop, música de arte pop y comportamiento de arte pop... no cambiamos entre bambalinas; vivimos el arte pop' (61)



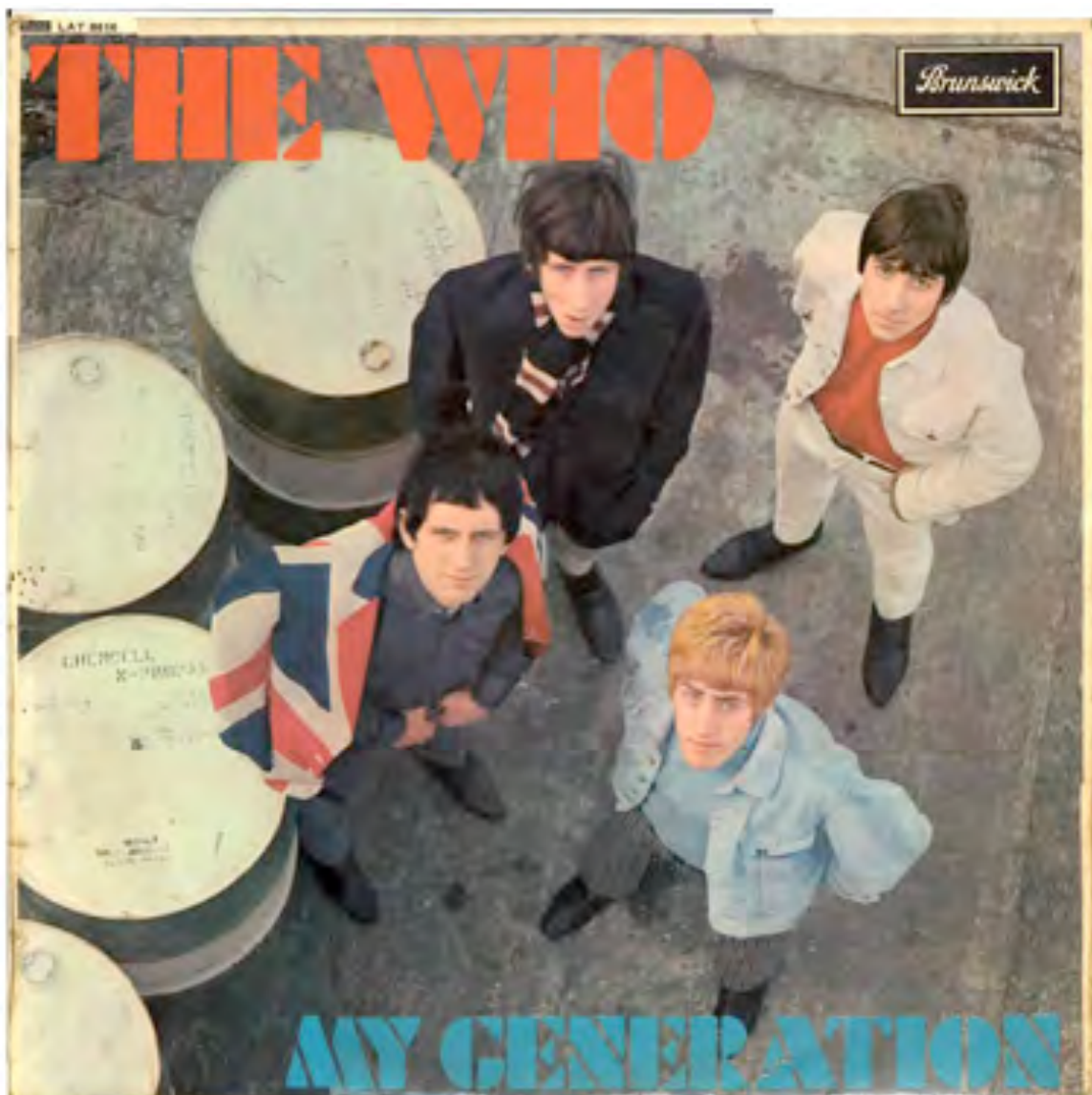
“Peter Blake had a role in the look of the group, their use of badges, medals, military memorabilia, targets and flags. Kit Lambert, the Who's manager, labelled the group 'the first pop art band', while Townshend told Melody Maker, 'We stand for pop art clothes, pop art music and pop art behaviour... we don't change offstage; we live pop art'” (61)

Destaca entre toda esta imagería, el cartel *Maximum R&B*, que diseñó Lambert utilizando una fotografía de Pete Townshend haciendo el molinillo (giraba el brazo derecho enérgicamente rasgueando su guitarra, acción que aprendió de Keith Richards tras haberle visto en un concierto, y que se convirtió en otro de los símbolos del grupo) y una flecha saliendo de la O de "Who". Este cartel acabaría siendo icónico de la banda y de los sucesivos revivals Mod.

El arte pop fue usado por The Who como un mecanismo de expresión comercial, extendido a las portadas de sus discos, pósters, puestas en escena e iconografía en general. Destaca la diana tricolor (azul, rojo y blanco), uno de los emblemas del movimiento *mod* británico.

Discografía

En 1965 aparecería el primer redondo del grupo, *The Who sings my Generation*. La canción que lo titulaba hablaba de la preferencia por morirse antes de hacerse viejo. La bandera británica fue usada por Townshend en unas chaquetas que el guitarrista usaba (y que John Entwistle, bajista de la banda, mostraba en la portada de este trabajo) y que causaron un gran escándalo. Aún hoy los colores azul, rojo y blanco son utilizados por los Who en sus creaciones visuales.



My Generation, 1965



Anyway, anyhow... 1965



A Quick One, 1966

El remate llegó con el lanzamiento del sencillo *Anyhow, anyway, anywhere*, que se anunció cómo *el primer disco Pop Art*.

En 1966, *A Quick One while he's away* fue el primer acercamiento de Townshend al conceptualismo en una canción, que desembocaría en las futuras operas rock. En 1967, el espectáculo *Psychedelicia*, intentó llevar a la banda por unos derroteros psicodélicos que no acabaron de cuajar.

Ese mismo año *The Who Sell Out* fue el disco que podemos catalogar totalmente como *pop art*. Desde el *cover art*, que presentaba a los músicos en unos histriónicos anuncios publicitarios; hasta la inclusión de publicidad ficticia "radiada" entre las canciones. La banda intentó reproducir el ambiente de una estación de radio.

Según Townshend:

"La única vez que me he aproximado a mis orígenes en la escuela de Bellas Artes, fue en "The Who Sell Out", durante los anuncios incluídos en el mismo, escribiendo canciones acerca de productos, etc

(...) Sabíamos que los discos iban a ser la próxima forma de hacer arte" (62)



The Who sell out, 1967

En 1969, el lanzamiento de *Tommy*, una *ópera rock* que trataba de un muchacho ciego, sordo y mudo (metáfora de la niñez de Townshend en la posguerra, en la que los adultos hacían oídos sordos a lo ocurrido en la II Guerra Mundial) con un argumento rocambolesco (el chico se comunicaba con el mundo exterior a través de jugar al *pinball*), hizo alcanzar a The Who el éxito masivo, así como una de sus cimas creativas. La culminación de la experimentación de Townshend con el conceptualismo rock. *Tommy* fue la cúspide del proceso de introspección espiritual del guitarrista, que declaraba en una entrevista de la época: "*Es música moderna. (...) Es el viaje de Tommy, el muchacho ciego y sordomudo, a altos niveles de autoconciencia*" (63)



Tommy, 1969

Tommy marcó un cambio de orientación artística, mutando del arte pop del comienzo a una mayor dosis de bohemia romántica propia del rock más *arty* (tendencia que marcó definitivamente al rock sinfónico y progresivo), además de impulsar la futura moda de las óperas rock, que florecería a comienzo de los años setenta.

"El arte pop como semiología radical - resultó ser el ejercicio comercial de la escritura simbólica, poniendo el toque final a un anuncio exhibido' (...). Si el arte pop había aparecido para ofrecer un modo de preservar el impulso artístico en el mundo de los medios de comunicación, resultó ser la señal del final del Romanticismo, para ser un arte sin artistas. El rock progresivo fue la última apuesta de los bohemios e incluso Townshend, al final, abandonó el pop por la 'alta seriedad' de Tommy" (64)

"Pop art as radical semiology - turned out to be the commercial exercise of sign-writing , putting the final touch to a display ad. Pop Art, Dick Hebdige suggests, marked, 'the reveng of graphics on fine art' (...). If Pop art had appeared to offer a way of preserving the artistic impulse in the mass media world, it turned out to signal the end of Romanticism, to be an art without artists. Progressive rock was the bohemians' last bet and even Townshend, at last, abandoned pop for the 'high seriousness' of Tommy" (64)



Live at Leeds, 1970



Who's next, 1971

Tras *Tommy*, el directo *Live at Leeds* permitió a la banda burlarse de sus seguidores: el doble disco en directo se empaquetó en una funda de color beige que imitaba las de los discos piratas en directo. Además, incluyeron una bolsa con copias de contratos y cartas contractuales originales enviadas a la banda.

En 1971 Pete concibió el primer show de rock interactivo que englobaría a los fans integrados con la banda, el concepto y el arte. La futurista propuesta sería rodada para una película llamada "Lifehouse". Nadie entendió la idea, y ésta se quedó en un vano tanteo de crear un entorno de pseudo-realidad virtual para que banda y audiencia estuvieran en un mayor nivel de comunicación. De sus restos nació *Who's next*, el disco más popular de la banda. La portada muestra al grupo tras haber orinado en un monolito que recuerda al que se podía ver en la película *2001: Odisea en el espacio*, de Stanley Kubrick.

En 1973, Townshend se reencontró con su pasado *Mod* en *Quadrophenia*, la para muchos mejor *ópera rock* del grupo. Girando argumentalmente sobre la vida de Jimmy, un *mod* en plena explosión del movimiento, aquejado de esquizofrenia por partida cuadruple. El disco se acompañó de imágenes que ilustraban el concepto y el desarrollo de la historia.

En 1975, *Tommy* fue llevado al cine, interviniendo estrellas como Eric Clapton, Elton John o Tina Turner. La película fue abordada visualmente con una estética surrealista.



Quadrophenia, 1973



By numbers, 1975



Who are you, 1978

Aquel mismo año apareció *The Who by Numbers*, con una portada que simulaba un pasatiempo de unir los puntos en los que se caricaturizaba a los componentes del grupo. En 1978, poco antes de la muerte de Keith Moon, la banda editó *Who are you*.

Pete Townshend: Coexistiendo entre dos mundos

"tal vez el protagonista que más que nadie explica en su propia biografía artística la coexistencia de los dos mundos (...) cuyo proverbial vandalismo de concierto (estampar guitarras) se refería, en su lugar, al arte autodestructivo de Gustav Metzger" (65)

La formación artística de Pete Townshend le permitió rebasar las fronteras entre el arte y el rock, para fusionar ambos. Roy Wood, fue uno de sus tutores en la escuela de Ealing, y le permitió ver las actuaciones del grupo cómo *performances*. Tanto en sus autodestructivas puestas en escena, como en los intrincados argumentos de sus discos conceptuales y en las marcas visuales que emplearon The Who, Townshend se inclinó por una aplicación de valores propios del arte pop en un contexto rock, influenciando con ello a un sinnúmero de bandas contemporáneas y posteriores.

"Si los teóricos del arte pop habían desafiado las fronteras estéticas entre arte alto y masificado, no habían sin embargo preservado las fronteras institucionales - Peter Blake y los otros aún creaban objetos de arte individuales (...), aún eran parte del mundo del arte centrado en la galería. Para Pete Townshend, al contrario, los Who eran un medio de destruir completamente la distinción entre alto y bajo. El grupo era, en sí, un producto de 'pop alto' con impacto de 'pop bajo'" (66)



Gustav Metzger

Gustav Metzger, artista alemán que destrozaba pianos en *happenings* con los que protestaba contra el rearme nuclear, fue el principal responsable al que Townshend apunta cómo causante de sus acciones destructivas.

"perhaps the protagonist who more than anyone else explains in his own artistic biography the coexistence of the two worlds (...) in which the proverbial vandalism of their shows back then (smashed guitars) referred, instead, to the self-destructive art of Gustav Metzger" (67)

"If the Pop art theorists had challenged the aesthetic boundaries between high and mass art they had, non the less, preserved the institutional boundaries - Peter Blake and the others still made individual art objects (...), were still part of the gallery - centred 'art world'. For Pete Townshend, by contrast, the Who were a means of destroying the high/low distinction altogether. The group was, in itself, a 'high Pop' product with 'low Pop' impact" (68)

Confirmado por Jordi Sierra i Fabra, que alude al potencial simbólico que se le ofreció al grupo al hacer uso de este factor autodestructivo.

"Gustav Metzger vino a mi escuela para dar conferencias. Era un simposio sobre arte destructivo: Yoko Ono hizo aquella historia de destrozarse su propio vestido, o el lienzo. Lo próximo que supe es que iba a romper guitarras en los conciertos. Pero claro, tenías a los colegas del grupo diciendo: "vaya un montón de pedantería", a lo que yo respondía: "¡no! ¡es arte autodestructivo!" (67)



Pete Townshend durante un concierto a finales de los años 60

"La verdadera preocupación de Metzger era la relación necesaria entre creación y destrucción (por ejemplo él pintó en ácido, de manera que sus cuadros fueran consumidos incluso mientras se estaban haciendo), y su influencia en Townshend es más aparente en el uso del acople de los Who (...).

Aparentemente Metzger disfrutó los conciertos de los Who y estuvo de acuerdo con Townshend de que la música pop era un contexto apropiado para experimentar cómo cualquier otro medio" (68)

Chrissie Iles menciona el simposio de Metzger *Destrucción en Arte* que tuvo lugar en 1966, y también emplaza a éste cómo un precedente de los light shows (el artista colaboró con The Who, Cream y The Move en un *light show* con doce proyectores en la sala Roundhouse aquel año)

Para Townshend la guitarra es un *instrumento de control y agresividad*, comenta que la primera vez que destrozó una guitarra fue producto de la casualidad tras un percance en un concierto. Los gestos burlones de algunos de sus compañeros de facultad le hicieron desquitarse con los restos de la guitarra (qué se había estampado en el techo). La semilla estaba plantada y en el siguiente concierto fue el batería Keith Moon quién destrozó su instrumento.

"Metzger's real concern was the necessary relationship between creation and destruction (he painted in acid for example, so that his pictures were consumed even as they were made), and his influence on Townshend is more apparent in the Who's use of feedback (...). Metzger apparently enjoyed the Who's concerts and agreed with Townshend that pop music was a suitable a context for experiment as any other medium" (68)

El momento culminante de estas acciones autodestructivas de The Who llegó en el festival de Monterey, en 1967. Actuaron antes de Jimi Hendrix, conocido por su enérgica puesta en escena, por lo que se empeñaron en estar a la altura. Hendrix tomó el préstamo autodestructivo al finalizar su concierto y prendió fuego a su guitarra.

Aquel mismo año, y al igual que ocurrió con The Doors con su retransmisión para el *Ed Sullivan Show*, The Who utilizaron la televisión para causar un escándalo que revirtiera en una amplificación de su fama.

Durante el tour americano, The Who tocaron con Hermet and the Hermits y el shock de la audiencia de éstos (adolescentes) fue tremendo.

Asimismo el último tramo de la gira fueron al programa de TV *The Smothers Brothers Comedy Hour*, en el que causaron una fuerte conmoción. Keith Moon y el entrevistador tuvieron una pequeña gresca, y Moon hizo explotar su batería al final del programa.



The Who en *The Smothers Brothers Comedy Hour* (momento de la explosión)

Citas y Bibliografía

1. *Alice Cooper - Por un billón de dólares*, Martos, Sergio – Pág. 77
2. *Alice Cooper - Por un billón de dólares*, Martos, Sergio – Pág. 75
3. *Alice Cooper - Por un billón de dólares*, Martos, Sergio – Pág. 117
4. *Alice Cooper - Por un billón de dólares*, Martos, Sergio – Pág. 34
5. *Alice Cooper - Por un billón de dólares*, Martos, Sergio – Pág. 69
6. *Alice Cooper - Por un billón de dólares*, Martos, Sergio – Pág. 217
7. *Alice Cooper - Por un billón de dólares*, Martos, Sergio – Pág. 234
8. *Alice Cooper - Por un billón de dólares*, Martos, Sergio – Pág. 162
9. *Glam rock: Sexo, purpurina y lápiz de labios*, Guillén, Sergio / Puente, Andrés – Pág. 214
10. *Documental: Kings of Glam*
11. *Documental: Kings of Glam*
12. *Glam rock: Sexo, purpurina y lápiz de labios*, Guillén, Sergio / Puente, Andrés – Pág. 12
13. *Retromanía - La adicción del pop a su propio pasado*, Reynolds, Simon – Pág. 109
14. *Hippie*, Miles, Barry – Pág. 360
15. *Alice Cooper - Por un billón de dólares*, Martos, Sergio – Pág. 127
16. *Por favor, Mátame - La historia oral del Punk*, McNeil, Legs & McCain, Gillian – Pág. 107
17. *Poder Freak: Una crónica de la contracultura*. Volumen 2, Gonzalo, Jaime – Pág. 164
18. *Por favor, Mátame - La historia oral del Punk*, McNeil, Legs & McCain, Gillian – Pág. 82
19. *Glam rock: Sexo, purpurina y lápiz de labios*, Guillén, Sergio / Puente, Andrés – Pág. 89-90
20. *Secretos de los Grandes – Maestros de la guitarra*, Menn, Donn – Pág. 76
21. *Led Zeppelin – El martillo de los dioses*, Davis, Stephen – Pág. 16
22. *La Era Rock (1953 - 2003)*, Sierra i Fabra, Jordi – Pág. 71
23. *Las transformaciones de Lou Reed*, Bockris, Victor – Pág. 347
24. *Las transformaciones de Lou Reed*, Bockris, Victor – Pág. 264
25. *The piper at the gates of Dawn*; Colección 33 1/3, Cavanagh, John – Pág. 73
26. <http://www.neptunepinkfloyd.co.uk/index.php/npf-mag/309-photographing-the-piper-cover-by-vic-singh>
27. *Los discos del cambio: Los álbumes que marcaron la historia del pop – rock* VVAA – Pág. 192
28. *Historia del Rock – El sonido de la ciudad (Vol. 2 - Desde los Beatles hasta los años 70)*, Gillett, Charlie – Pág. 34-36
29. *La revolución sexual del rock*, Bianciotto, Jordi – Pág. 177
30. *Hay vida inteligente en el rock and roll*, Hernández, Julian – Pág. 179
31. *Art into Pop*, Frith, Simon y Horne, Howard - Pág. 115-116
32. *Summer of Love: Art of the Psychedelic Era*, VVAA – Pág. 21
33. <http://www.spirit-fanzine.de/interviews/texte/rock.htm>
34. *England's dreaming – Los Sex Pistols y el Punk Rock*, Savage, Jon – Pág. 219-220
35. *England's dreaming – Los Sex Pistols y el Punk Rock*, Savage, Jon – Pág. 345-346
36. *Summer of Love: Art of the Psychedelic Era*, VVAA – Pág. 76
37. *England's dreaming – Los Sex Pistols y el Punk Rock*, Savage, Jon – Pág. 77
38. *England's dreaming – Los Sex Pistols y el Punk Rock*, Savage, Jon – Pág. 255-256
39. *England's dreaming – Los Sex Pistols y el Punk Rock*, Savage, Jon – Pág. 146-147
40. *Punk – No one is innocent: Art – Style – Revolt*, VVAA – Pág. 12
41. *Sympathy for the devil – Art and Rock and Roll since 1967*, Molon, Dominic & VVAA – Pág. 91
42. *Por favor, Mátame - La historia oral del Punk*, McNeil, Legs & McCain, Gillian – Pág. 164
43. *England's dreaming – Los Sex Pistols y el Punk Rock*, Savage, Jon – Pág. 144-146
44. *Los Beatles. Un día en la vida – Hertsgaard, Mark – Pág. 289*
45. *Los Beatles. Un día en la vida – Hertsgaard, Mark – Pág. 289-290*
46. *Hippie*, Miles, Barry – Pág. 239
47. *Los Beatles. Un día en la vida – Hertsgaard, Mark – Pág. 21*
48. *Retromanía - La adicción del pop a su propio pasado*, Reynolds, Simon – Pág. 298-299
49. *Jim Morrison y The Doors*, Vega, Ines – Pág. 48
50. *Jim Morrison y The Doors*, Vega, Ines – Pág. 38
51. *Escuchando a The Doors*, Marcus, Greil – Pág. 138-139
52. *Jim Morrison y The Doors*, Vega, Ines – Pág. 63
53. *Popism – The Warhol '60s*, Warhol, Andy & Hackett, Pat – Pág. 189
54. *Posters – The 20th-century Posters. Design of the Avant-Garde*, VVAA – Pág. 8
55. *Historia del rock y las drogas - La influencia de las drogas en la música popular, desde el jazz hasta el hip – hop*, Shapiro, Harry – Pág. 140-142
56. *Por favor, Mátame - La historia oral del Punk*, McNeil, Legs & McCain, Gillian – Pág. 12
57. *Art into Pop*, Frith, Simon y Horne, Howard - Pág. 112
58. *I've got my mojo working - Londres 1960 - 66 / Los Mods, Los Clubs, Los Grupos, La Herencia De la Iglesia*, Ángel – Pág. 102
59. *I've got my mojo working" - Londres 1960 - 66 / Los Mods, Los Clubs, Los Grupos, La Herencia*

De la Iglesia, Ángel – Pág. 92

60. *I've got my mojo working" - Londres 1960 - 66 / Los Mods, Los Clubs, Los Grupos, La Herencia*

De la Iglesia, Ángel – Pág. 96-97

61. *Art into Pop*, Frith, Simon y Horne, Howard - Pág. 100-101

62. *Documental: Amazing Journey – The Story of The Who*

63. *Documental: Amazing Journey – The Story of The Who*

64. *Art into Pop*, Frith, Simon y Horne, Howard - Pág. 108

65. *Sound & Vision*. Beatrice, Luca y otros autores – Pág. 18

66. *Art into Pop*, Frith, Simon y Horne, Howard - Pág. 105

67. *Documental: Amazing Journey – The Story of The Who*

277. *La Era Rock (1953 - 2003)*, Sierra i Fabra, Jordi – Pág. 112-113

68. *Art into Pop*, Frith, Simon y Horne, Howard - Pág. 105