



Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Artes y Diseño

La Fotografía en el Rock: la producción visual de  
1990 y principios del 2000.

Tesis

Que para obtener el Título de:  
Licenciada en Artes Visuales

Presenta:  
Arantza Minami Garduño Acevedo

Director de Tesis:  
Maestro Antonio Morales Aldana

CDMX 2018



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## AGRADECIMIENTOS

A María, por haber hecho la parte difícil durante 28 años; yo sólo me senté a escribir.

A Frida, por sacar mi lado luminoso cuando lo olvido y por quererme a pesar de mí.

A Chris, por Los Simpson, U2 y Reservoir Dogs.

A Temu, por escuchar cada vez y sostenerme, por la paciencia infinita y el cuidado incondicional; por El Padrino y Atardecer.

A Pinto, por acompañarme a esperar.

A Bárbara, por darle sentido a la palabra "lealtad".

A Lalo, Rubi y Banks, por compartir conmigo lo que más amo en la vida. Hacer música con ustedes es un verdadero honor.

Al profesor Germán Ortega Chávez, por cambiarme la vida a través de las palabras.

A mi segunda casa, UNAM, porque a pesar de nuestro caótico presente, tengo los mejores recuerdos de mis 16.

A mi director, Antonio Morales Aldana, por darle pies y cabeza a la pasión de una niña.

A mis sinodales, por creer en el Rock y regalarme su tiempo.

A la música, por ser todo.

# Índice

<b>Introducción</b>	8		
<b>Capítulo I. Let There Be Rock: qué es el rock. Cronología y contexto social.</b>	12		
1.1. Qué es el Rock	14		
1.2. Antecedentes	16		
1.3. Nace el Rock & Roll	24		
1.4. La ola inglesa y el esplendor de los 60	34		
1.5. Los prolíficos setenta	48		
1.5.1. El Punk	56		
1.5.2. New Wave y Post Punk	61		
1.6. Los ochenta	63		
1.7. Los noventa: el Grunge y el Britpop	67		
1.8. El nuevo milenio	72		
<b>Capítulo II. Art Star: el poder de la imagen.</b>	74		
2.1. La comunicación	76		
2.2. La imagen	81		
2.2.1. La imagen y las Artes Visuales	92		
2.3. La Fotografía	94		
2.3.1. La Fotografía y su revolución cultural	96		
2.3.2. La Fotografía como comunicación	105		
2.3.3. La Fotografía como Arte	108		
2.4. Arte y Rock	112		
2.4.1. Colaboraciones	113		
		<b>Capítulo III. The Show Must Go On: La Fotografía de Rock en la década de 1990 y principios del 2000.</b>	166
		3.1. La Fotografía de Rock en la década de 1990 y principios del 2000	168
		3.1.1. El Retrato	171
		3.1.2. Fotografía documental	191
		3.1.3. Fotografía publicitaria	213
		3.1.4. Fotógrafos y bandas	239
		Anton Corbijn	243
		Michael Spencer Jones	251
		Jill Furmanovsky	255
		Colin Lane	261
		Charles Peterson	268
		Michael Lavine	272
		Youri Lenquette	278
		Jesse Frohman	282
		Chris Cuffaro	286
		Jay Blakesberg	290
		Dustin Rabin	294
		Catherine McGann	296
		Bob Gruen	300
		Lynn Goldsmith	304
		Mick Rock	308
		<b>Conclusiones</b>	314
		<b>Fuentes</b>	320
		<b>Anexo 1</b>	324
		<b>Anexo 2</b>	327

"MUSIC, THE GREAT COMMUNICATOR".  
- CAN'T STOP; RED HOT CHILI PEPPERS.

# Introducción

Actualmente el mundo se encuentra inmerso en un momento histórico y social en el cual lo cultural y artístico no se relega a los museos y a las galerías de Arte. Se vive en un tiempo donde el Premio Nobel de Literatura de 2016 puede reconocer los logros artísticos de una figura mediática como Bob Dylan y donde se erigen exposiciones museográficas sobre músicos populares, como la realizada en Londres en 2014 sobre la extinta banda *Oasis, Chasing the sun: 1993-1997*; esto ha sido posible gracias a un cambio en el paradigma de la Cultura artística.

La música Rock, aunque es en sí misma una música popular, se trata de un género mucho más complejo y desarrollado que otros, los cuales suelen responder más a razones comerciales que a necesidades expresivas y creativas, como por ejemplo el Pop.

Aunque en un principio el Rock se vio despreciado por las esferas de la Alta Cultura y por la sociedad conservadora, gracias a sus productos culturales -no sólo musicales- ha ganado adeptos con instituciones y academias; esto no significa que necesite generar empatía con ella o con la burguesía, la esencia del Rock no es esa, sino que la aceptación de éste como medio expresivo válido artísticamente permite estudiarlo como un fenómeno no sólo antropológico o musical, sino explorar su sentido estético y artístico. El Rock, después de todo, es cosa seria.

Ahora, es importante señalar que no es la primera vez que el músico de Rock es visto como el artista capaz de ir más allá de los televisores arrojados por las ventanas de los hoteles, pero sí se trata de un momento donde es, académica e institucionalmente, propicia la revisión de ciertos casos en nombre de las Artes y la Cultura.

El Rock se ha visto ya como el fenómeno cultural y antropológico que es, se le ha estudiado y formalizado: existe un sinnúmero de libros, artículos

y documentos a partir de él; sin embargo, parece ser el momento idóneo para acercarse una vez más, pero ahora como un referente artístico imprescindible para comprender la Historia de la imagen y de la Fotografía.

Es por tanto que la presente investigación ostenta realizar un compendio de lo que parece importante anotar en los anales de la imagen y la Fotografía, en su relación con la música y el fenómeno del Rock, ya que entender las imágenes de un movimiento cultural tan importante, así como de una generación específica, permitirá comprender un poco más al mundo y a sus objetos plásticos y culturales; es decir, cuando se observa una fotografía de Rock se puede entender un contexto, significado y simbolismo, además de apreciarse los elementos compositivos y técnicos.

Lo que se pretende pues, es hacer visible que la relación entre Arte Visual y Rock es más importante y más grande de lo que a veces se piensa, y señalar la carga simbólica de la imagen y fotografía, misma que puede convertirse en un referente generacional. Una imagen puede ser la voz de una generación.

Se busca también generar una consciencia sobre la utilización de la imagen y la Fotografía en la era presente, pues el consumo y creación de éstas parecen estar distantes de la reflexión que deberían suponer. Además, es sustancial considerar y otorgar el reconocimiento que el fotógrafo merece como creador, artista y autor, así como mirar la fotografía de Rock como una ventana del mundo y como un objeto plástico con elementos formales y simbólicos suficientes para tratarse como cualquier otro producto artístico.

Para lograr esto, primero se presentará una breve cronología del Rock europeo y estadounidense para poder comprender el impacto cultural

que tuvo en el siglo XX. Ahora, aunque esta música llegó a otras latitudes además de EE.UU. y Europa, se abordará únicamente lo sucedido en ambos espacios, pues es ahí donde se encuentra el origen de lo que después se apropiaría cada país en distintas regiones del mundo, como Asia, Oceanía y Latinoamérica. De la misma manera que la música Rock fue reinterpretada por diversas culturas, los productos comerciales y artísticos resultantes añadirían el lenguaje propio de cada región, volviéndose mezclas tan únicas que son dignas de su propia investigación, como en el caso del Rock mexicano.

En el segundo capítulo se hablará sobre el proceso comunicativo, el lenguaje y la imagen; se tratará la significación de esta en el mundo y su papel en las Artes Visuales. También, se presentará lo referente a la Fotografía y su importancia como revolución cultural, además de como medio expresivo artístico y simbólico. Esto servirá como puente para entablar la relación entre imagen, Fotografía y Rock. Posteriormente, se hará una breve reseña sobre casos puntuales y significativos dentro del Rock y las Artes en general: Estampa, Diseño escenográfico, Teatro, etcétera, y su papel como vehículos comunicativos, antecedentes del papel de la Fotografía en la década de 1990 y principios del 2000.

Finalmente, en el Capítulo 3, se presentará un compendio de fotografías de Rock pertenecientes a las épocas mencionadas, siendo 2010 el límite. Este capítulo se encuentra dividido en tres categorías fotográficas: Retrato, Fotografía documental y de conciertos, y Fotografía publicitaria; se incluirá además un apartado sobre colaboraciones entre fotógrafos y bandas, pues es en esos casos donde puede apreciarse el estilo y tratamiento de un fotógrafo particular con músicos determinados.

Esta categorización se fundamenta en la infinita variedad de la producción fotográfica de la época elegida, misma que sería imposible abarcar en su totalidad; es por eso que hablar específicamente de un género permitirá conocer la concepción de las fotografías presentadas; es decir, se tendrán los elementos suficientes para contextualizar las necesidades y requerimientos de cada género y observar la correspondencia con las imágenes seleccionadas.

Ahora bien, al tratarse la Fotografía de un tema tan vasto, se precisó delimitar el desarrollo de la investigación a un momento específico del Rock. Elegir la década de 1990 y principios del 2000 responde a un factor de interés generacional, pero también proviene de una preocupación por el reciente deslumbramiento que la estética de los noventa ha despertado en el mundo actual.

Existe además, un interés por revisar casos específicos y sobresalientes en la Historia de la Fotografía e imagen popular, como el de Nirvana y la portada de su disco *Nevermind*, esto para entender cómo es que la imagen se vuelve parte del imaginario colectivo de una generación, la representación gráfica del *Zeitgeist*.

Visualizar la producción fotográfica del Rock de los noventa y principios del dos mil, y entender la imagen como un objeto plástico que habla más allá de su apariencia, es la cuestión fundamental de la presente investigación. Se pretende entender al Rock como un generador de Arte visual, de fotografía específicamente, comprender su importancia y valorar su carácter artístico.

Es así que, al señalar la importancia de revisar la producción visual pretérita, se sabrá con certeza cuando los momentos de cambio lleguen, esos puntos dentro del mapa que son definitorios. Se podrá estar más atento y permanecer a la caza de esas experiencias visuales que sean definitivas en un contexto histórico y artístico, pero quizá más importante que ello, que queden en la memoria personal para siempre.

## CAPÍTULO 1

### LET THERE BE ROCK

Qué es el Rock. Cronología y contexto social.

"Let there be sound, there was sound.  
Let there be light, there was light.  
Let there be drums, there was drums.  
Let there guitar, there was guitar.  
Oh, Let there be rock".  
- Let there be rock; AC/DC



# Qué es

## 1.1. el Rock

Definir una música puede resultar complicado, ya que existen distintos elementos a considerar, como los valores propios del lenguaje musical -y que si se es ajeno al ámbito pueden ignorarse-, elementos sociales, además de individuales, y la subjetividad que el Arte puede aparentar.

La definición de Rock, por tanto, debe considerar los aspectos que se han mencionado. Es por esto que puede verse como un fenómeno musical, pero también como uno social, cultural y hasta económico. Mike Bygrave, en el libro *Rock*, hace referencia justamente a su aspecto multifactorial:

*El rock vino de América, junto con la Coca-Cola, las hamburguesas, las películas de Hollywood y los zapatos de ante azul. Empezó como una música negra para los blancos y llegó a convertirse en la voz de una generación y en la única música popular que tiene importancia.*<sup>1</sup>

Más adelante añade:

*¿Qué es el rock? En primer lugar, es más que la propia música. Rock significa rebelión, fascinación, crecimiento y autoexpresión. Aunque algunos de sus astros tienen hoy más de treinta años, o ya han muerto, el rock sigue siendo adolescente. Pero el rock es también negocio, una industria de ámbito mundial, que maneja enormes sumas de dinero y emplea la tecnología más moderna y más completa para lanzar sus productos.*<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Mike Bygrave, *Rock*, trad. de J. Ferrer Aleu, (Madrid: Plaza & Janés, 1979), 6.

<sup>2</sup> *Ibid.*

Aquí, Bygrave pone de manifiesto el elemento juvenil de la nueva música, el Rock, el cual responde a las preocupaciones de la generación de jóvenes de 1950, cuya necesidad era la de diferenciarse de la de sus padres y alejarse de la situación del mundo tras la Segunda Guerra Mundial, no encontrando otra manera de hacerlo sino a través de la música.

Además del aspecto juvenil, Bygrave abarca el sentido económico del tema; es decir, el Rock también produce dinero y es monetariamente atractivo para cierto sector de la población.

Es de suma importancia señalar el aspecto juvenil del Rock, ya que debe considerarse que hasta ese momento histórico no existía la "juventud" como tal; los valores que actualmente asociamos al "joven" no son cercanos a los que existían a comienzos de 1950. Al respecto, Simon Frith habla de una institucionalización de la juventud como un fenómeno simultáneo al proceso de integración del Rock americano con el inglés.<sup>3</sup>

Así pues, el concepto del "joven" se estableció con base en un conglomerado de ideas y posturas acerca de la música, la literatura, la moda, el ocio, el trabajo y el mundo adulto.

En ese sentido, Antoine Hennion da una definición sobre el Rock más cercana al carácter envolvente que los cambios contraculturales representan: (no es) "ni social, ni cultural, ni político, ni siquiera generacional, sino todo a la vez, es decir, el rock".<sup>4</sup>

Ahora, para entender por qué el Rock es una música juvenil y asociada a los valores de rebeldía, libertad, justicia, amor y paz, es necesario adentrarse en su historia, contexto social y espacio geográfico en que nace, así como en las distintas etapas de su desarrollo.

<sup>3</sup> Simon Frith, *Sound effects. Youth, leisure and the politics of rock'n'roll* (Nueva York: Pantheon Books, 1981), encontrado en Cristian Martín Pérez Colman y Fernán del Val Ripollés, "El rock como campo de producción cultural autónomo: autenticidad y producción discográfica durante la constitución del rock", *INTERSTICIOS: Revista Sociológica de Pensamiento Crítico* 3, no.2 (2009): 182.

<sup>4</sup> Antoine Hennion, *La pasión musical* (Barcelona: Paidós, 2002), encontrado en Pérez Colman y del Val Ripollés, "El rock como campo de producción...", 191.

## 1.2. Antecedentes

*"No quiero ser güey de traje café, zapato boleado,  
portafolio de piel.*

*No quiero ser tacones, tobimedias discretas,  
Trabajo de 8 a 6, no pagan horas extras".*

*-Beach boy; Fenómeno Fuzz.*

El Rock fue y es una contracultura <sup>5</sup>, y para comprenderla es necesario entender ante qué se opone o rebela, es por esto que resulta primordial contextualizar el espacio y tiempo en que surgió para entender las necesidades expresivas de su tiempo y cómo es que fueron resolviéndose. Para ello habrán de revisarse dos fenómenos decisivos en la historia del país donde surge, Estados Unidos de América.

Por un lado, se tiene al fenómeno que significó el período de esclavitud que sufrieron los negros <sup>6</sup> en EE.UU. durante gran parte de su historia, pues éste fue definitorio para la creación de una expresión artística que más tarde desembocaría en el Rock: la música Blues; por otro

---

<sup>5</sup> Para Luis Britto García la contracultura es todo aquello que se opone al modelo imperante en cierto momento histórico. Aunque diferencia entre "contracultura" y "subcultura", para efectos prácticos se tomará la definición de manera indistinta. Escribe:

*Como la cultura se sustenta en las diversas memorias individuales de los integrantes del cuerpo social (...) dicho modelo no es homogéneo (...). De allí que a toda discontinuidad, a toda divergencia de condiciones dentro del grupo social, corresponda una diferenciación del modelo. Así como toda cultura es parcial, a toda parcialidad corresponde una subcultura. Cuando una subcultura llega a un grado de conflicto inconciliable con la cultura dominante, se produce una contracultura.*

Luis Britto García, *El imperio contracultural: del rock a la posmodernidad* (Caracas: Nueva Sociedad, 1990), 17-18.

<sup>6</sup> Se utilizará la palabra "negro", lejos de lo políticamente correcto, porque permite un acercamiento más real al sentir y a la diferenciación que existía en dicho momento histórico, donde lo bueno es blanco y lo malo es negro.

lado se encuentra la crisis del 29 y el *New Deal*, con su consecuente estilo de vida americano, al que más tarde se opondría la naciente juventud. Para poder entender estos dos momentos debe revisarse la historia de EE.UU.

En general se sabe que EE.UU. fue primero una serie de colonias inglesas, pero en realidad el poderío español fue el primero en situarse ahí, esto a causa de la preocupación que diversas naciones europeas tenían sobre el Nuevo Mundo que se habían dispuesto descubrir, sin considerar que existían ya comunidades establecidas.

Al respecto, Philip Jenkins menciona que para ese momento existían ya las tribus lakota (sioux), los cheyenes, los utes y los payutes, cada una en su respectiva zona geográfica. <sup>7</sup>

Así pues, la incursión de España en territorio norteamericano <sup>8</sup> se dio en 1528. Jenkins escribe: "En 1528, Alvar Núñez Cabeza de Vaca tomó parte de una expedición a Florida, la primera incursión importante en lo que sería el territorio de Estados Unidos". <sup>9</sup>

Y añade:

*En el momento del nacimiento de Estados Unidos (...) los exploradores y misioneros españoles se habían extendido ya ampliamente por la mitad occidental del país; las colonias españolas se convertirían más tarde en los núcleos de ciudades tan importantes como Albuquerque (Nuevo México, Tucson (Arizona) o San Antonio y El Paso (Texas). <sup>10</sup>*

---

<sup>7</sup> Revisado en Philip Jenkins, *Breve historia de Estados Unidos*, trad. de Guillermo Villaverde López, 3ª ed., (Madrid: Alianza, 2009), 23 y 28.

<sup>8</sup> Aquí se entiende sólo la región que más tarde sería EE.UU., descartando México y Canadá aunque propiamente sean países norteamericanos.

<sup>9</sup> Jenkins, *Breve Historia de Estados Unidos*, 28.

<sup>10</sup> *Ibid.*, 29-30.

Es importante señalar la intervención española en EE.UU., ya que puede explicar otra de las creaciones culturales que forma parte en la creación de la música Rock: el Country, que aunque no surge propiamente en ese momento, es gracias al asentamiento español y a la mezcla de su cultura con la nativa que se crean las bases para el sentido de identidad del oeste. Jenkins escribe: "En el suroeste, los españoles desarrollaron una economía y cultura que más tarde serían tan famosas en todo el mundo como las del <<Oeste americano>>, con sus vaqueros o cowboys y su destreza con el caballo y el lazo".<sup>11</sup> Es por esto que puede decirse que el Country es un ritmo blanco y el Blues un ritmo negro.

Ahora bien, el interés que la "nueva" parte del mundo despertó en Inglaterra se debió a la rivalidad geopolítica de ésta con España, así que comenzó la colonización inglesa:

*Los esfuerzos colonizadores se reavivaron después de 1603 (...). En 1606 el Parlamento creó las Compañías de Londres, Plymouth y Virginia para promover la colonización, y al año siguiente la primera de ellas estableció una colonia permanente en Jamestown, en lo que hoy es el sur de Virginia.*<sup>12</sup>

Es en este momento donde comienza a tomar forma uno de los fenómenos definitorios (no así respetable) para la conformación y cultura de Estados Unidos de Norteamérica: la esclavitud.

Según Jenkins, muchos de los inmigrantes que llegaban al Nuevo Mundo tenían que integrarse en un sistema servil que les permitiera pagar el costo del traslado que habían realizado. Un sistema que en México se conoce bien gracias al Porfiriato y sus tiendas de raya, donde las deudas eran tan grandes que se volvían impagables y por tanto nunca terminaban.

El migrante pues, tenía que trabajar para un amo la cantidad de años que correspondiera a su deuda, con la esperanza de que al terminar su periodo servil pudiera dedicarse a la agricultura para ganarse la vida. Como era de esperarse, este sistema no benefició nunca a los migrantes, pues comúnmente el sirviente no podía saldar su deuda nunca. Así, este sistema se volvió impopular entre los migrantes blancos, por lo que en la búsqueda de trabajadores, los agricultores y plantadores decidieron comprar esclavos africanos.

Ahora bien, para 1640 las colonias ya estaban establecidas y sus prácticas culturales fueron asentándose como propias y "americanizándose". Esta creación de identidad es la pauta para que las colonias deseen su autonomía, además de los conflictos políticos con la Nueva Francia (las colonias canadienses) y el desacuerdo por los nuevos impuestos (Ley del Azúcar, Ley del Timbre, impuestos en el té y papel). Para 1783 nace Estados Unidos de América como una nación autónoma.<sup>13</sup>

La recién configurada nación tuvo un espíritu democrático, lo cual desarrolló un sentimiento antiesclavista que permitió la liberación de algunos esclavos negros en la región norte; sin embargo, en el sur no sucedió lo mismo y la esclavitud crecía al tiempo que la industria algodonera. Los negros "libres" –libertad que realmente no podía existir en ese contexto- se solidarizaron unos con otros y crearon redes y comunidades que les permitieran vivir en confianza. Algunas de estas fueron las que se dieron dentro de sus iglesias, lo que aquí permite encontrar el origen de otra música que más tarde también sería importante en el desarrollo del Rock: el Góspel.

<sup>11</sup> Jenkins, *Breve Historia de Estados Unidos*, 30.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 33.

<sup>13</sup> Revisado en Jenkins, *Breve Historia de Estados Unidos*, 80.

Entendido esto, habrá de atenderse uno de los aspectos culturales centrales del Rock: la juventud. Debe entenderse que antes del Rock no se puede hablar de una juventud como tal, como con los valores occidentales del siglo XXI. Para aterrizar dicha concepción habrá que volver a la historia de EE.UU. para ilustrar aquel momento social.

Pasando por alto varios de los vastos acontecimientos que sucedieron en la historia estadounidense a partir de la colonización y su posterior independencia, en los años de 1825 a 1865 la población se cuadruplica y comienza la sistematización de matrimonios a edades tempranas que encontraban, dentro de esa expansión, oportunidades de trabajo que permitían el establecimiento de una familia. Señalar esto resulta importante, pues puede notarse cómo se saltaba de la niñez a una vida de responsabilidades adultas demasiado rápido; factor al que más tarde se rebelarían los jóvenes.

Según Jenkins, esos años de crecimiento son los mismos donde las organizaciones obreras comienzan a gestarse, lo que institucionaliza

aún más un sentimiento adulto a edades pequeñas.

Por otro lado, el Rock como fenómeno cultural y más tarde en mancuerna con el movimiento *hippie*, se caracterizan por una tendencia hacia la no violencia y al desprecio por la guerra. Esto es especialmente sintomático si se toma en cuenta que muchos de los valores culturales de EE.UU. tienen base en lo militar, en sus fuerzas armadas y en su superioridad como potencia mundial en las distintas guerras en que ha participado.

Puede entenderse esa militaridad si se piensa en el período de la Guerra Civil, como lo afirma Jenkins: "La Guerra Civil puso de manifiesto la capacidad de Estados Unidos para movilizar inmensas e implacables formaciones militares".<sup>14</sup>

Más adelante escribe que esta fuerza permitió el crecimiento en otros ámbitos:

*La industrialización del país alcanzó su pleno desarrollo tras la*

*Guerra Civil, en gran medida como consecuencia directa del conflicto. Aparte de la obvia demanda de productos de la industria bélica, los contratos realizados en tiempo de guerra habían permitido a los empresarios acumular importantes fortunas que ahora podían invertirse en otros sectores.*

*En la generación posterior a la Guerra Civil, Estados Unidos se convirtió en la mayor economía del mundo, en un proceso que se puede ejemplificar en la rápida expansión de distintas industrias.*<sup>15</sup>

El aspecto militar se exacerbó cuando EE.UU. entró en la Primera Guerra mundial, y con la derrota de Alemania y Reino, tomó su lugar como máxima potencia mundial, lugar que aún hoy posee.

Así, en los años 20 del siglo XX, los valores de los "blancos buenos" fueron predominantes, ayudados por la ley que prohibía el alcohol; se llegó a una parcialidad inminente, pues sólo los valores urbanos y blancos eran bien vistos.

Gracias a tal humor social fue que la organización racista Ku Klux Klan pudo surgir con todas sus implicaciones (in)morales y sociales.

Más tarde, escribe Jenkins, entre los años 1923 y 1928, a pesar del gobierno corrupto y el clamor social del racismo, las condiciones económicas eran buenas como para llenar el hogar estadounidense de los lujos que por ese momento comenzaban a surgir: electrodomésticos, teléfonos y automóviles. Es en ese momento donde comienza a formarse el *american way of life* (estilo de vida americano), pauta definitiva que habría de configurar el modelo global de aspiraciones humanas occidentales que incluso hoy rige a gran parte del mundo.

Pero llegó entonces la crisis del 29<sup>16</sup> y el posterior *New Deal*<sup>17</sup> del presidente Franklin D. Roosevelt, lo que significó cambios importantes en la sociedad y a nivel gubernamental, como el rearme militar en 1940.

<sup>15</sup> Jenkins, *Breve Historia de los Estados Unidos*, 217 y 219-220.

<sup>16</sup> La crisis que se presenta en los mercados bursátiles estadounidenses y en la que muchos bancos se declararon en bancarrota. Esto significó un cambio importante en el tejido social, además del económico.

<sup>17</sup> Tratado de medidas políticas y económicas hecho por el presidente Roosevelt, que pretendían rescatar el sistema financiero y acabar con el desempleo y la pobreza generada por la crisis bursátil. Se crearon leyes y organizaciones para impulsar el empleo, muchas de ellas se dirigían a los jóvenes, como la National Youth Administration.

<sup>14</sup> Jenkins, *Breve Historia de Estados Unidos*, 212.

Los temores por una nueva guerra mundial se hacían notar y aunque EE.UU. no quería participar al principio, terminó siendo uno de los protagonistas más importantes y letales. Esto por el miedo de encontrarse con una Alemania dominante mundialmente, por lo que decidió apoyar poco a poco a los ingleses. Cuando por fin entró en la guerra tras el ataque a Pearl Harbor <sup>18</sup>, se convirtió en el eje que definiría todo.

Después del periodo de guerra finalizado por las bombas nucleares <sup>19</sup>, EE.UU. se encontró con una desaparición importante de sus jóvenes, lo cual tuvo una repercusión social sustancial.<sup>20</sup>

Poniendo en perspectiva los sucesos que vivió EE.UU. durante este periodo, puede notarse que no existía un panorama alentador para los jóvenes; en general, ellos no existían.

Hasta ese momento, la sociedad convertía a los niños en adultos de la manera más rápida posible, ya que al final representaban el engranaje de un sistema que buscaba el crecimiento del país.

Las diferentes crisis económicas y las guerras convirtieron paulatinamente a EE.UU. en una potencia mundial, en la primera y hasta ahora más dominante. El modo de vida americano se consolida definitivamente en ese momento. El matrimonio, la familia, el empleo y la iglesia son valores que el joven no se detiene a pensar, porque le vienen dados automáticamente por la sociedad. Es por esto que al despertar de ese alienamiento se le puede llamar Rock.

Entendido esto y aunado al modelo de vida que estaba gestándose, pueden sentarse las bases para la disconformidad que habría de llegar en la década de 1950 con el Rock.

---

<sup>18</sup>Ya que Japón avanzaba rápidamente, EE.UU. comenzó a preocuparse por su expansión. El primero recibió restricciones económicas de parte del segundo. Así, el 7 de diciembre de 1941, los militares japoneses atacaron Pearl Harbor, una base naval ubicada en Hawai. Estados Unidos reaccionó inmediatamente declarando la guerra contra Japón; posteriormente, Alemania se declaró en contra de EE.UU.

<sup>19</sup>Cuando Alemania fue derrotada, EE.UU. pudo enfocarse en Japón, así que "probaron" la creada bomba atómica en las ciudades de Nagasaki y Hiroshima, las cuales que quedaron totalmente destruidas. Los perjuicios de la radioactividad de dichas bombas siguen causando efecto hoy en día en las mismas ciudades y en sus alrededores.

<sup>20</sup>Jenkins, *Breve Historia de Estados Unidos*, 282.

# Nace el 1.3. Rock & Roll

*"You know my temperature's risin',  
the jukebox's blowin' a fuse,  
my heart beatin' rhythm  
and my soul keep-a singing the blues.  
Roll over, Beethoven  
and tell Tchaikovsky the news"  
-Roll Over, Beethoven; Chuck Berry.*

Hasta aquí se ha utilizado el término "Rock" indiscriminadamente; si bien es cierto que éste es, además de una categorización musical, un fenómeno cultural e ideológico, musical y cronológicamente habrá de diferenciarse del Rock & Roll.

En términos generales y musicales, puede llamarse Rock al conglomerado de sus vertientes: Rock & Roll, Rock Pop, Britpop, Grunge, Punk y hasta Metal, entre muchísimos otros géneros y subgéneros.

Es pues, el nombre global que recibe cierta música que parte, directa o indirectamente, del mismo origen y que, en mayor o menor medida, comparte los mismos valores. Por ejemplo, el Britpop se cree inconcebible sin la previa aparición de The Beatles, y aunque estos pertenecen a otro género, ambos pueden denominarse "Rock".

Así pues, la influencia de un género sobre el otro y el mantenimiento de un valor correlativo de música-no comercial (en el sentido contrario del Pop<sup>21</sup>) convierten al Rock en una categoría amplísima y de gran diversificación.

---

<sup>21</sup> Se habla del Pop como aquella música que está diseñada ex profeso para manipular el gusto de las masas y vender el producto resultante, sin presencia de ningún otro valor excepto el comercial. Aunque se puede encontrar el origen de la palabra "pop" en "popular" y el rock es ciertamente una música popular, el sentido peyorativo del término es el que se utiliza en este punto.

Ahora, existe otra acepción. Para Cristian Martín Pérez Colman y Fernán del Val Ripollés, la palabra "Rock" es un término cronológico que se refiere al momento en que la música americana (Rock & Roll) se encuentra con la inglesa.<sup>22</sup> Lo describen de la siguiente manera:

*Aunque en ocasiones se utilicen como sinónimos, el rock y el rock'n'roll son conceptos distintos. El segundo hace referencia a los orígenes de la música rock en los Estados Unidos (1955-1959), en los que ésta no pasaba de ser un entretenimiento para los jóvenes, y en donde los músicos se concebían como entretenedores. (...) El rock, ya sin apóstrofes, es el resultado de lo que la historiografía ha llamado 'La invasión británica' (1964-65) (Gillet, 2008), haciendo referencia a la llegada de*

*diversos grupos ingleses (los Beatles, los Rolling Stones, los Kinks, los Herman's Hermits...) a Estados Unidos.*<sup>23</sup>

Esto en un sentido historiográfico, ya que según esta definición, el Rock no surgiría sino hasta 1965. Sin embargo, en el sentido cultural, el Rock comienza desde su aparición como Rock & Roll, pues es una respuesta joven a un entorno adulto, y se había establecido ya que el despertar del joven es a lo que se puede llamar Rock.

Por otro lado, Luis Britto García ofrece una descripción del funcionamiento de los sistemas de crisis y recuperación económica que vive un país a la llegada del capitalismo, régimen que se establece como una forma de vida subconsciente en EE.UU. Esto puede

---

<sup>22</sup> Pérez Colman y del Val Ripollés, "El rock como campo de producción...", 181-192.

<sup>23</sup> *Ibid.*, 182.

explicar el auge del Rock & Roll en el momento en que EE.UU. se instauraba como potencia mundial, luego de la Crisis del 29 y de la Segunda Guerra Mundial. Jenkins escribe:

*Cuando el ciclo capitalista llega a su auge, se expande el empleo y queda un excedente económico que distribuir, surgen las culturas del ocio (...). Tenemos entonces Bellas Epocas [sic] Bulliciosos Veinte, Esplendorosos Sesenta. La música se hace animada, las costumbres ligeras, la intelectualidad heterodoxa, el consumo derrochador, la moda informal, la actitud optimista, la mujer independiente, la plástica llena de colores vivos y formas inéditas, el consumo vertiginoso, la celebración continua.* <sup>24</sup>

Entendido esto, puede establecerse la diferencia entre Rock & Roll y Rock: el primero es un género musical y el segundo el fenómeno cultural y musical, además de significar el momento cronológico en que la llamada "ola inglesa" invade Norteamérica.

El Rock & Roll es la primera música contracultural que hace su aparición <sup>25</sup> y sirve como apertura para músicas venideras. En ese sentido, habrá de entenderse cómo transformó el siglo XX creando, a partir de él, un género en sí mismo.

Así, la historia de EE.UU. es un factor determinante para que el Rock & Roll suceda. Como Jenkins escribe: "Tanto el cambio social como las controversias políticas tuvieron una repercusión en la vida cultural de los años de entreguerras". <sup>26</sup>

Y añade:

*En cuanto a la cultura popular, a partir de 1953 y el auge de la música rock and roll y de películas como The Wild One (El salvaje) y Rebel Without a Cause (Rebelde sin causa) apuntaba al éxito de una nueva cultura juvenil, alejada de los gustos de la generación anterior.* <sup>27</sup>

Pero habrá que ir un poco atrás. Mike Bygrave cuenta que a lo largo de los años treinta y cuarenta lo que prevalecía musicalmente eran las

<sup>24</sup> Britto, *Imperio contracultural*, 13.

<sup>25</sup> Aunque puede calificarse al blues, jazz y otras músicas negras como contraculturales, la referencia es sobre la primera música dentro del género Rock en sí mismo.

<sup>26</sup> Jenkins, *Breve Historia de Estados Unidos*, 312.

<sup>27</sup> *Ibid.*, 316.

grandes orquestas que tocaban en los salones de baile, de ahí surgirían estrellas como Frank Sinatra. Después de la guerra, estas bandas desaparecieron y la población blanca se conformó con los solistas que de ellas habían salido, cosa distinta de los negros, quienes añadieron al Blues ritmos de bailes como complemento, creando así el R&B (Rhythm and Blues). <sup>28</sup>

Como se mencionó, la diferenciación entre norte y sur en EE.UU. ha sido determinante en el contexto social del país. En el norte, el espíritu antiesclavista había tenido logros, aunque limitados, por lo que muchos negros del sur emigraron en busca de mejores oportunidades; al no encontrarlas, las comunidades buscaron una manera de solidarizarse entre ellas, así, los ghettos se convirtieron en parte importante para desarrollar una expresividad artística y emocional.

El Blues, base del Rock <sup>29</sup>, nació entre la esclavitud, la opresión y la marginación de los negros en EE.UU., y fue emigrando con ellos hacia donde se dirigiesen. Al principio, los blueses eran más lentos y tristes, al llegar a las ciudades se volvieron fuertes y rápidos. En el libro *En la ruta de la onda*, Parménides Saldaña ofrece una descripción de lo que el Blues era para los negros y de por qué fue un medio expresivo tan importante:

*Blues, música que resume la historia del negro en los Estados Unidos de América. Esa historia en los campos -de caña y algodón- del sur, en las ciudades del norte. El blues refleja esas sucias calles de los barrios bajos -sólo para negros- de Chicago, New York, Frisco [sic], Los Ángeles. En el blues está el why de la autodestrucción y la fascinación por exceso de los negros norteamericanos. En el blues está la historia de cuatrocientos años de esclavitud de todos los negros del mundo que descienden de aquellos que fueron vendidos a los blancos por los reyes tribales de las costas de África. En el blues está la vida entre la pobreza y los vicios de una raza vencida que tuvo que aceptar ser la lumpenproletariat de los Estados Unidos de América.* <sup>30</sup>

<sup>28</sup> Bygrave, *Rock*, 44.

<sup>29</sup> Keith Richards, guitarrista de The Rolling Stones, afirma que el blues es la base del rock: "La estructura es muy formal y simple. Una vez que lo dominaste como guitarrista te sientes más seguro con lo que haces porque sabes tocar las raíces de la música popular del siglo XX". Visto en Sebastian Barfield, "The Birth of rock: My generation", *Seven Ages of Rock*, Reino Unido: BBC, 2007, en línea, 49:44 min, <http://www.actitudsimbiotica.com/2015/02/las-siete-edades-del-rock-capitulo-1-el.html>

Esta migración del sonido llegaría hasta Inglaterra para encontrarse con la "ola inglesa". Establecido esto, habrá que volver a principios de 1950 para explicar cómo nace el Rock & Roll.

Como se vio, el aumento del nivel de vida tras las crisis y guerras en EE.UU. generó el establecimiento de un modo de vida acomodado y obediente en la familia estadounidense, además de que la concepción de joven no existía como tal, puesto que estos tenían que adentrarse al mundo laboral de la manera más rápida posible en pos de fomentar el crecimiento económico del país.

Parménides Saldaña señala que el Rock & Roll surge como respuesta ante dicha autoridad, tanto del Estado como de los padres. Escribe:

*(...) surgió de la necesidad de rechazar el mundo anacrónico de los padres, para encontrar el mundo que había dentro del ser menos de veinte años. Para el adolescente rechazar al mundo adulto era ir al encuentro del mundo de sus semejantes, vivir de acuerdo al ritmo.*

<sup>31</sup> García Saldaña, *En la ruta de la onda*, 137.

<sup>32</sup> *Ibíd.*, 139.

<sup>33</sup> *Ibíd.*

*Los mayores formaban parte de un mundo (corporación, patria, familia, moral, educación) al que los menores de edad ya no pertenecían. Los menores habían nacido y crecido en una sociedad en pie de guerra. La guerra de Corea terminó cuando ellos llegaban a la adolescencia.* <sup>31</sup>

Los jóvenes habían despertado y se reconocían a sí mismos como individuos que no compartían los valores adultos, y querían diferenciarse de ellos. Saldaña continúa: "La patria, la corporación, la sociedad, el orden tipificaban la profunda soledad del hombre moderno, su enajenación, su destrucción (...)". <sup>32</sup> Y añade:

*En Estados Unidos nadie era semejante a otro, sólo se era semejante a la solitud de sí mismo. El paraíso terrenal, el sueño americano, era la sordidez y la angustia del hombre blanco, que sólo soportaba vivir gracias a su enajenación a las horas de trabajo. Ese trabajo que le había dado casa, coche, refrigerador, televisión para... ¿para qué? La clase media en Norteamérica había obtenido un lugar seguro en el Establishment: los hijos estudiaban en la universidad, estaba exentos de la vida militar, obligatoria para los hijos de las clases bajas. Ante la nada y/o el relajo, la chaviza escogió el relajo, señal de resurrección y encuentro.* <sup>33</sup>

La rebelión que el joven blanco buscaba se encontraba sin duda en la música de los negros, porque nada más prohibido y subversivo que lo hecho por y para la población negra. Bygrave lo escribe claramente:

*El rock and roll no gustaba a nadie, salvo a sus intérpretes y a los muchachos que compraban sus discos. Los padres, los maestros, los periodistas, toda la industria musical norteamericana, lo odiaban sin reservas. Este odio se debía en gran parte al prejuicio racial: el rock era música negra.* <sup>34</sup>

Aunado a este rechazo y odio racial en EE.UU., el Rock & Roll también representaba valores que no podían ni querían ser aceptados en dicho momento histórico (aun hoy no pueden ser procesados por ciertos sectores de la sociedad), estos valores eran la "rebeldía" del joven ante la autoridad y el ejercicio de la sexualidad. Este último quizá el más polémico de todos.

El Rock y el Rock & Roll, además de sus letras, tienen claras connotaciones sexuales de manera musical.

<sup>34</sup> Bygrave, *Rock*, 46.

<sup>35</sup> García Saldaña, *En la ruta de la onda*, 141.

<sup>36</sup> *Ibíd.*, 99.

<sup>37</sup> Citado en Rafael Gómez Pérez, *El rock: historia y análisis del movimiento cultural más importante del siglo XX* (Madrid: El Drac, 1994), 151. Frank Zappa fue un guitarrista, compositor y cantante.

Una de ellas es el ritmo, mismo que convierte a los cuerpos adolescentes en bailarines, y ya que el baile fomenta el uso del cuerpo como vehículo expresivo, ello suponía mucho para la época. Parménides Saldaña lo describe de la siguiente manera: "Haciendo el amor a través de las canciones de rock, la adolescencia derribaba uno de los pilares del patrimonio norteamericano: la virginidad". <sup>35</sup> Dice además:

*Bailando el rock n' roll la chaviza de la clase media sin querer faltaba al respeto a las firmes bases del hogar que la calidad moral de sus queridísimos padres había edificado, representado un acto sexual a distancia. Bailando el rock los chavos les decían a sus mayores que sus cuerpos ya sentían 'cosas', vibraciones simultáneas entre la música.* <sup>36</sup>

Al respecto del baile, Frank Zappa opinaba: "La sociedad estaba sexualmente reprimida, por lo que el baile constituía un intento desesperado de establecer un poco de contacto con el otro sexo". <sup>37</sup>



Ese sentido sexual puede encontrarse de origen en el Blues, pues los negros, de alguna manera, tenían permitido los instintos sexuales.<sup>38</sup>

A partir de ese momento el sexo habría de estar presente en todas o casi todas las manifestaciones del Rock. Rafael Gómez Pérez explica que este fenómeno se dio desde el principio con Elvis Presley y sus movimientos pélvicos censurados por la televisión, con la sexualización de la guitarra por parte de Jimmy Hendrix y la obscenidad de Jim Morrison, llegando a la ambigüedad sexual del Glam Rock y a la obvedad del nombre Sex Pistols.<sup>39</sup>

Ahora bien, hasta aquí se ha descrito el humor de la época y cómo el Rock & Roll responde al modo de vida estadounidense del que el adolescente ya no quiere ser parte. A nivel musical, el Rock & Roll surge de la mezcla del Blues con el Country; este ritmo tiene su origen en la colonización inglesa (aunque anteriormente se pudo establecer una relación entre la primera llegada europea a

América por parte de España y la creación de la cultura del Viejo Oeste, donde el Country se gesta). Las baladas anglosajonas y celtas (Escocia, Irlanda e Inglaterra) habían venido con los inmigrantes blancos que llegaron a territorio norteamericano, tras la mezcla cultural, se transformaron hasta formar el Country.<sup>40</sup>

Ahora, el Rock & Roll no sólo nace de la fusión entre el Country y el Blues, encuentra en su camino influencia de otros estilos que en mayor o menor medida tienen todos una raíz común: el Doop Wop, el Góspel, el Rhythm and Blues y el Jazz. Sin embargo, habrán de ser el Blues y el Country los más representativos. Para Rafael Gómez Pérez, el Rock & Roll nace en 1954 como hijo de estas dos músicas. Bygrave está de acuerdo y afirma que:

*Ambos estilos se juntaron un día en 1954 en Memphis, Tennessee, en los estudios Sun Records, donde un joven cantor blanco de country grabó su primer disco. La canción era 'That's All Right', un viejo tema R & B. El cantante se llamaba Elvis Presley.*<sup>41</sup>

Dada la situación racial de la época, la música negra no podía ser inscrita tan fácilmente en la sociedad blanca. Fue entonces que aparecieron versiones de canciones negras hechas por voces y manos de blancos. Los casos más reconocidos son Elvis Presley, Jerry Lee Lewis, Buddy Holly y Johnny Cash, entre otros, aunque el primero es el más representativo de dicho momento. José Agustín en *El hotel de los corazones solitarios*, llama a Presley "el primer blanco que cantaba como negro".<sup>42</sup> Los intérpretes a los que se debe la llegada de la música negra al imaginario del blanco son personajes que gracias a su talento y creatividad siguen vigentes aun hoy: Little Richard, Chuck Berry, Howlin' Wolf, Muddy Waters, Bo Diddley y Ray Charles. Ellos, los más visibles dentro de la Historia, pero no se puede olvidar que debido a la marginación de miles de esclavos negros fue que la tradición del Blues se gestó.

Gómez Pérez menciona otros cantantes importantes que comenzaron a introducir la música negra a los oídos blancos: Carl Perkins, Gene Vincent y Eddie Cochran.<sup>43</sup> Añade que resulta sintomático que en el cine los modelos juveniles que se producían correspondieran con personajes como los de Marlon Brando y James Dean en *The wild one* y *Rebel without a cause*, respectivamente, los cuales se volverían un símbolo de la época.<sup>44</sup>

Ahora, al mismo tiempo que sucedía el Rock & Roll, llegaron ritmos más suaves a cargo de intérpretes como Paul Anka y una banda que habría de encender la polémica de lo comercial: los Beach Boys.

Para entender la relevancia de la aparición de un grupo musical como este, debe comprenderse cómo funciona un sistema cultural y económico como el capitalismo. Luis Britto García explica cómo este sistema

<sup>38</sup> Si no es que los tuvieran permitidos como tal, el negro, a los ojos del blanco, se entendía como un animal o un ente distinto al humano blanco, mismo que no podía controlar sus instintos; esto, en una época mojigata, fortalecía el sentimiento racista de la época.

<sup>39</sup> Gómez Pérez, *El rock: historia y análisis*, 148.

<sup>40</sup> *Ibíd.*, 14.

<sup>41</sup> Bygrave, *Rock*, 46.

<sup>42</sup> José Agustín, *El hotel de los corazones solitarios* (México D.F.: Nueva Imagen, 1999), 25.

<sup>43</sup> Gómez Pérez, *El rock: historia y análisis*.

<sup>44</sup> Marlon Brando participó en la película *The wild one* (El salvaje) en 1953 interpretando a Johnny Strabler, mientras que James Dean en *Rebel without a cause* (Rebelde sin causa) en 1955, representando a Jim Stark. Ambos personajes representaban a la juventud cansada del mundo adulto, muchachos cínicos y desafiantes frustrados por su época. Lograron tener un impacto importante, no sólo a nivel cinematográfico, sino en ámbitos como la vestimenta juvenil de la época.

necesita absorber las contraculturas que de la cultura dominante emergen, como un método para manipular y frenar su impacto en el régimen dominante.<sup>45</sup>

Britto lo explica así:

*Cada subgrupo fabrica su propia identidad (...) Pero, a veces, el propio sistema asume el papel de crear y dirigir la cultura del subgrupo disidente, a fin de dotarlo de una personalidad por lo menos manejable, y rentable. En tales casos, la subcultura del sector marginado es mediatizada por el sector marginante (...) el marginado suaviza su desacuerdo con la cultura oficial y, en última instancia, halla posible su funcionamiento dentro de ella. La subcultura de la disidencia es transformada en subcultura de consumo.<sup>46</sup>*

Además de explicar el porqué, Britto explica el cómo:

*Para interferir en la subcultura, el sistema 1) se apropia los símbolos de ésta, los adopta, los comercializa y los produce en masa. Se logra así 2) la universalización del símbolo, a través del cual lo que era el vínculo de identidad de un grupo marginado particular pierde todo el valor distintivo, ya que pasa a ser de uso general; con lo cual ocurre 3) una inversión el significado del símbolo: al separarse del grupo marginado que lo creó, el símbolo niega su contenido.*

*Pero en un grado más elevado de interferencia, el sistema industrial intenta imponer unilateralmente a los grupos marginados <<subculturas>> fabricadas por él. Por razones obvias, estas subculturas son propuestas como estilos de consumo, y están sujetas a una rápida modificación, en todo parecida a la de la moda.<sup>47</sup>*

Esto es lo que sucede con la música que comienza a diseñarse y venderse con el fin específico de dirigir o manipular una contracultura para que pierda sus valores o premisas.

Aunque para el momento en que el Rock & Roll surge las letras no habían adquirido aún el carácter político y subversivo que alcanzarían gracias a la aportación del Folk (y a Bob Dylan específicamente),

los valores representados en la música eran peligrosos para la cultura dominante: la rebeldía y la sexualidad del joven.

Cuando la televisión, la radio, los padres y la sociedad en general se encuentran con una música "peligrosa" que atenta contra sus valores, se retoman las mismas formas de identificación juvenil, pero con un filtro que responda a sus valores mercantiles o culturales. Es decir, a partir del producto original, el sistema crea ciertas reglas, limitantes y censuras para que el resultado se parezca en apariencia, pero no en el sentido real ni en la estructura ideológica del original, en este caso el Rock & Roll. En pocas palabras, crean un producto parecido, pero inofensivo.

La creciente aceptación que la nueva música conseguía en distintos sectores de la población era peligrosa, ya que si se popularizaba, las ideas contraculturales que venían con ella serían adoptadas a su vez. Por eso el sistema elige absorber esos paradigmas, para cargarlos con sus valores y apropiárselos. Es lo que sucede con los Beach Boys y su panorama idílico de las playas. Ostentaba representar en apariencia lo que carecía en profundidad.

Aunque para Rafael Gómez Pérez esta banda es la primera en aportar calidad a la música diseñada ex profeso, siguen representando al producto mediático que desvirtúa las verdades y valores del Rock & Roll no mediático.<sup>48</sup>

El fenómeno ocurrido con los Beach Boys habrá de repetirse a lo largo del desarrollo del Rock, lo que ha propiciado una discusión sobre el valor contracultural del mismo.

El giro que se dio al Rock & Roll a través de la comercialización de ideales falsos vendidos como verdaderos, así como la banalización del clamor subversivo de los jóvenes, fue la pauta que tomó la música y la contracultura para generar algo nuevo e independiente de esos valores trastocados. El Rock nacería con una ola.

<sup>45</sup> Britto, *Imperio contracultural*.

<sup>46</sup> *Ibid.*, 24.

<sup>47</sup> *Ibid.*, 33-34.

<sup>48</sup> Gómez Pérez, *El rock: historia y análisis*.

## 1.4. La ola inglesa y el esplendor de los 60

*"I hope I die before I get old (Talkin' 'bout my generation)".*  
-My Generation; The Who.

Como se señaló, "Rock & Roll" y "Rock" son términos distintos, y para Mike Bygrave el primero termina en 1959.<sup>49</sup> Esto coincide en cierta medida con lo escrito por Cristian Martín Pérez Colman y Fernán del Val Ripollés, pues según ellos el Rock nace en 1964 con la "ola inglesa".<sup>50</sup>

Se llama "ola inglesa" al grupo de bandas provenientes de Inglaterra que tocaban Rock & Roll y que llegaron a Estados Unidos de Norteamérica en la década de 1960. Fue aquí cuando Europa se encontró con América, donde según la cronología del Rock, nace éste propiamente.

Para que tal encuentro ocurriera, primero debía haber llegado algo de lo que sucedía en América a Europa. Mike Bygrave explica que después de la guerra, en Inglaterra existía una fascinación por EE.UU.:

*(... ) Después de la guerra, muchos chicos ingleses adoraban Norteamérica, tierra de la Coca-cola y patria del DJ. Admiraban los comics, los rascacielos, las películas, la música. Algunos muchachos aficionados formaron sus propios grupos y trataron de copiar el sonido de los discos norteamericanos.*<sup>51</sup>

En cuanto a la carga racial que existía en el Rock & Roll de América, que Inglaterra adoptara la nueva música originaria de negros no significaba un problema. En la serie documental *Seven Ages of Rock* se explica

que, aunque por cuestiones políticas y culturales la música negra, el naciente Rock & Roll, estaba casi prohibido en EE.UU., en Inglaterra, de valores culturales distintos, estas cuestiones eran lejanas y la raza no repercutía en el gusto musical.<sup>52</sup>

Además de esto, en la misma serie, Charles Shaar Murray afirma que hubo un proceso de identificación de la música negra con la juventud inglesa:

*Tocar blues descongeló el invierno emocional de la austeridad inglesa de postguerra de los 50. Fomentó la improvisación y desató la creatividad de los músicos jóvenes que lo tocaban.*<sup>53</sup>

Otro de los factores determinantes para la aceptación del Blues por los grupos musicales ingleses, según Keith Richards, era su facilidad para tocarlo, lo que lo hacía accesible para muchos jóvenes ya que, en términos generales, no requería de un gran equipo para ser ejecutado.<sup>54</sup>

Ahora bien, el puerto de Liverpool en Londres sería de suma importancia para la música Rock. Según *Los años maravillosos del Rock*:

*Con cerca de seiscientos mil habitantes, Liverpool, un puerto importante a orillas del río Mersey, era, a principios de los sesenta, una ciudad en declive económico que apenas recordaba ya los fastos de cuando había sido el principal puerto de Inglaterra en el siglo XX, la época del imperio británico.*

*El aislamiento de la ciudad y su mezcla de razas (incluida una alta inmigración de irlandeses) dieron a Liverpool una cultura especial. La crisis económica y el aumento del paro hicieron el resto: la música se convirtió en una de las atracciones principales de los jóvenes de Liverpool.*<sup>55</sup>

<sup>49</sup> Bygrave, *Rock*, 46.

<sup>50</sup> Pérez Colman y del Val Ripollés, "El rock como campo de producción...", 182.

<sup>51</sup> Bygrave, *Rock*, 48.

<sup>52</sup> Sebastian Barfield, "The Birth of rock: My generation", *Seven Ages of Rock*, Reino Unido: BBC, 2007, en línea, 49:44 min, <http://www.actitudsimbiotica.com/2015/02/las-siete-edades-del-rock-capitulo-1-el.html>

<sup>53</sup> Entrevista en *Ibíd.*

<sup>54</sup> Entrevista en *Ibíd.*

<sup>55</sup> R.B.A., Proyectos Editoriales, S.A., *Los años maravillosos del rock* (Barcelona: Planeta-De Agostini, 1991), 99.

Fue en esta ciudad donde The Beatles comenzó a tocar y donde existiría una escena musical importante. El sentimiento de la posguerra fue lo que motivó a los jóvenes ingleses a tocar y escuchar Rock & Roll, mientras que en EE.UU. fue el hartazgo por las músicas cursis lo que impulsó la búsqueda de nuevos estilos. Ambas necesidades se encontraron.

Ahora bien, según Pérez Colman y Val Ripollés existen diferencias sustanciales entre los "adolescentes" que consumen Rock & Roll y los jóvenes que escuchan el nuevo Rock:

*Frente al concepto de adolescente (teenager) que se había manejado en los años cincuenta, en los sesenta se impuso el concepto de joven (youth). La idea de lo que era un adolescente estaba más ligada a los jóvenes de clase obrera, que eran los principales consumidores de rock'n'roll. (...) el adolescente era visto como un joven descarriado, salvaje y peligroso, tal y como muestran películas como "Rebelde sin causa", y que consumía productos culturales sin ningún tipo de criterio. En los sesenta se producen ciertos cambios de tipo socioeconómico que van a revertir esta imagen; los jóvenes que alcanzan la adolescencia y la mayoría de edad en esos años son los hijos del baby-boom, nacidos bajo unas condiciones económicas muy favorables, en un período en el que se universaliza el acceso a la educación. Son el centro de la sociedad de consumo, a ellos van dirigidas las películas, los discos o las revistas, todo esto difundido a través de poderosos medios de comunicación como la radio y la televisión. El estatus de joven se universaliza y se solidifica, rompiendo las barreras de clase, gracias a las pequeñas cotas de poder que estos van ganando.*<sup>56</sup>

Y sobre la necesidad de EE.UU. por una música sincera y no hecha ex profesa, apuntan:

*En Estados Unidos, los jóvenes universitarios, muy influidos por la generación beatnik, se enfrentan a los valores predominantes de la sociedad de masas, formándose la llamada contracultura. Los jóvenes reclamaban una producción cultural alejada de criterios mercantilistas, que estuviese pensada por y para ellos. En este sentido el rock fue presentado como un estilo netamente juvenil pero cuyos planteamientos eran serios; no era sólo música, o baile, o diversión. Era algo mucho más importante, era arte. (...) Para esta nueva juventud el rock representó un ámbito puro, dentro de la corrosión del capitalismo y de la sociedad de masas.*<sup>57</sup>

<sup>56</sup> Pérez Colman y del Val Ripollés, "El rock como campo de producción...", 182-83.

<sup>57</sup> *Ibid.*, 183.

Con todos estos elementos, el Blues y el Rock & Roll norteamericano fue adoptándose y apropiándose por los ingleses. Es en esta década donde nacen las icónicas bandas que habrían de cambiar la historia del mundo: The Beatles, The Rolling Stones y The Who. Aunque existieron muchas más y musicalmente igual de competentes, las más representativas en términos generales fueron estas tres. Pueden mencionarse otras bandas contemporáneas y de relevancia como The Animals, The Yardbirds, The Kinks, Cream, etcétera; sin embargo, el salto continental más importante habrían de darlo The Beatles y The Rolling Stones.

En general, la década de 1960 fue sustancial para el Rock, tanto para su nacimiento como para fundar las bases de los movimientos futuros. Sucieron eventos de relevancia histórica para el siglo XX, como el movimiento *hippie* y su cultura de drogas, amor y paz, así como los festivales musicales de Woodstock y Monterey; por otro lado, las portadas de discos cambiaron la estética del Rock y musicalmente hubo cambios definitorios.

Mike Bygrave escribe que el primer grupo londinense en conseguir un contrato de grabación fue The Beatles en 1962. Señala también que su sonido no fue "original", puesto que era solamente una mezcla entre Rock & Roll y Rhythm and Blues<sup>58</sup> (cosa que habría de cambiar de manera significativa hacia 1965), además de que sus primeras canciones, como las de otras bandas, fueron versiones de canciones negras. Sin embargo, fue con ellos con quien comenzaría el fenómeno de fanatismo que se conoce ahora, lo que de alguna manera también influyó para que The Beatles arribara a EE.UU. En ese sentido, pueden considerarse la primer *boyband*<sup>59</sup> de la historia. Gracias a su apariencia un tanto inofensiva, fueron aceptados y absorbidos rápidamente por el sistema londinense y estadounidense. Cosa distinta sucedió con otra de las bandas londinenses más importantes: The Rolling Stones.

Los Stones poseían una imagen distinta a la de los Beatles, eran jóvenes que se vestían de forma desaliñada y desafiante, con bailes mucho más sexuales y una actitud más violenta en general.

<sup>58</sup> Bygrave, *Rock*, 48.

<sup>59</sup> Término que refiere a las bandas musicales conformadas por hombres y diseñadas para la comercialización de cierto tipo de música, siempre con la premisa de vender tanto el producto musical y sus formatos, en este caso el disco, como las distintas mercancías que puedan generarse de ella.

Mick Jagger, vocalista de la banda, reconocía que entre menos aceptados fueran por los adultos, más lo harían por los jóvenes. Según *Los años maravillosos del rock*, "el rock de The Rolling Stones parecía tender cada vez más a presentarse como reescritura alucinada y violenta del deseo existencial de los jóvenes dentro de una realidad caótica y descorazonadora".<sup>60</sup>

La apariencia de las bandas de Rock inglés fue también un factor determinante para la juventud de dicha época, pues la ropa, estilos de peinado y lenguaje que utilizaban bandas como The Beatles, fueron apropiándose de la moda de la primera parte de la década de 1960.

Para Adrián de Garay, el Rock marcó el inicio de una cultura juvenil musical, lo que permitió la autoafirmación de los jóvenes a través de lo que él llama "modelos de relaciones y de organización social". Escribe que: "las culturas juveniles se traducen en estilos más o menos visibles e integran elementos heterogéneos prove-

nientes de la moda, el lenguaje, el comportamiento no verbal, el graffiti, los medios de comunicación y el espacio".<sup>61</sup>

La jerga y la estética<sup>62</sup> son factores que describe de la siguiente manera:

*A través de la jerga los jóvenes pueden ahorrarse explicaciones, sirve para precisar experiencias juveniles que en el vocabulario adulto no existen, pero sobre todo sirve para reforzar y mantener la identidad del grupo respecto a otros.*

*(La estética) Pone de manifiesto su independencia respecto a los padres y a la sociedad adulta inmediata. A través de la 'facha' los jóvenes se reapropian de sus propios cuerpos y manifiestan un control sobre sí mismos, informa sobre la identidad de los jóvenes que componen el grupo.*<sup>63</sup>

Como puede observarse, la conformación de la imagen de la banda tuvo un impacto estético importante en los círculos juveniles cotidianos. Esta relación entre música, imagen y estilo habrá de mantenerse a partir de este momento y en todos los géneros y subgéneros del Rock posteriores.

Volviendo al aspecto musical, según *Seven Ages of Rock*, The Rolling Stones tomó la esencia del Blues, el R&B y el Rock & Roll y la dotó de una sensualidad particular.<sup>64</sup> Para José Agustín la canción que engloba la naturaleza del rock es *Satisfaction*<sup>65</sup> pues: "concentra la esencia de la contracultura, el espíritu de aquellos que no pueden integrarse al sistema porque su naturaleza se lo impide".<sup>66</sup> Además de contener el espíritu del Rock, la canción surtió efecto por su connotación sexual. *Seven Ages of Rock* reconoce que *Satisfaction* cambió el ritmo de las cosas y que fue cuando realmente comenzó el Rock.

Además de los cambios que los Stones imprimieron, pueden identificarse otras modificaciones que se hicieron en la música: aparecen bandas con un sonido más sucio como The Kinks y The Who, comienza a escribirse música propia y las letras empiezan a ser igual de importantes que la música.

The Who, por ejemplo, comenzó a utilizar efectos no musicales propiamente como parte de su sonido, como el *feedback*, además de que duplicó el tiempo del Blues de 12 compases.<sup>67</sup> Cuando en 1965 lanzaron *My generation* (la canción), la mezcla del Rock inglés y el americano era ya un hecho. Dicha canción es otro de los himnos por excelencia en el Rock. Roger Daltrey, vocalista de The Who, asegura que "refleja la frustración e ira en la actitud de la canción".<sup>68</sup>

Por otra parte, la relevancia que se otorgó a las letras representó un factor de cambio bastante importante. Este cambio puede atribuirse a una música que se hacía y escuchaba por ese tiempo en EE.UU., el Folk.

Según Mike Bygrave, el Folk se dio simultáneamente -y en parte como contestación- a los ritmos suaves del Rock & Roll de playa impulsado por los Beach Boys.<sup>69</sup>

<sup>60</sup> R.B.A., Proyectos Editoriales, S.A., *Los años maravillosos del rock*, 143.

<sup>61</sup> Adrián de Garay, "El rock como conformador de identidades juveniles", *Nómadas*, no.4 (1996), <http://www.redalyc.org/html/1051/105118896002/>

<sup>62</sup> Aquí se utiliza el término como sinónimo del estilo en la moda.

<sup>63</sup> de Garay, "El rock como conformador de identidades juveniles".

<sup>64</sup> "The Birth of rock: My generation", *Seven Ages of Rock*, 2007, BBC.

<sup>65</sup> Canción original escrita por The Rolling Stones, lanzada en 1965 en el álbum *Out of our heads*.

<sup>66</sup> Agustín, *El hotel de los corazones solitarios*, 29.

<sup>67</sup> Visto en "The Birth of rock: My generation", *Seven Ages of Rock*, 2007, BBC.

<sup>68</sup> Entrevista en *Ibíd.*

<sup>69</sup> Bygrave, *Rock*, 50.

La música Folk, según Pérez Colman y Val Ripollés:

*(...) Incorporaba una dura crítica a los efectos de la sociedad de masas: alineación, individualización, pérdida de sentimiento comunal, añoranza de lo rural (...) El folk rechazaba la comercialización de la música, así como el uso excesivo de los avances tecnológicos. Era una música muy influida por el romanticismo del siglo XIX. Así, el músico era visto como un artesano que creaba sus propias canciones, que expresaba en ellas los sentimientos de la comunidad. La música era comprendida de forma orgánica, como algo natural que surge de las manos del artesano.*<sup>70</sup>

Y aseguran que: "El rock adaptó estas ideas a su manera. Incorporó un sentimiento comunitario fuerte, unido también a un individualismo diferenciador por parte de los músicos".<sup>71</sup>

La expresividad del Folk, así como su búsqueda por lo sincero y orgánico, brindó la inspiración para que el Rock se tomara un tanto más en serio las letras; sin embargo, no fue el movimiento solo el que motivó al Rock, fue un personaje en particular quien dotó de profundidad a las letras: Bob Dylan.

<sup>70</sup> Bygrave, *Rock*, 50.

<sup>71</sup> *Ibíd.*

<sup>72</sup> Olivia Hellion Tovar, "Bob Dylan: La respuesta está en el éter", *Especial: La mosca en la pared* 3, no. 23 (2005): 5. La anécdota cuenta que Bob Dylan y The Beatles se conocieron en Nueva York y el primero les dijo que debían dejar las "bobas melodías de amor".

A través del mayor representante del Folk, Dylan, el Rock tomó una conciencia social. Era lo suficientemente maduro para no ser música de *teenager* y nada aburrido como para ser música adulta. Era el equilibrio que habría de darle al Rock el sentimiento político que necesitaba.

Existen dos momentos decisivos en los que Dylan fue la pauta para el sonido. Por un lado, hacia 1964, The Beatles lo conocerían; él habría de impulsarlos a no escribir más canciones bobas.<sup>72</sup> La manera de componer de The Beatles cambiaría a partir de ese momento, así como también la de otras bandas, como un efecto dominó.

Por otro lado está The Animals y lo ocurrido con la canción *The House of the Rising Sun*.

Cuando Dylan escuchó el cover que le hacían, aunado a los sonidos rockeros que le llegaban por parte de The Rolling Stones, The Kinks o The Who, se sintió inspirado como para "electrificar" su sonido.<sup>73</sup>

Esto significó su acercamiento total al sonido Rock; sin embargo, para el público folk no fue bien visto, pues se sintió traicionado, ya que la música Rock no era algo "puro" para ellos.

Sobre la influencia definitiva de Dylan para el Rock, Rosa Olivia Hellion Tovar escribe:

*(...) al dejar de tocar folk convencional y entrar de lleno al rock, no sólo significó un cambio para él en lo personal, sino que hizo que en el propio rock fueran trastocadas*

*las reglas del juego y se diera entrada a una más grande riqueza letrística, con textos de mayor búsqueda poética y mayor expresión personal—"no más bobas canciones de amor"-, y a una música que no sólo fuera marco intrascendente para esas letras, sino una extensión expresiva de las mismas.*<sup>74</sup>

Sin Bob Dylan no se podría comprender la música Rock como se conoce ahora. Barry Miles lo confirma diciendo: "Dylan fue muy importante. Fue el primero en tomar elementos diferentes y reunirlos como un rompecabezas".<sup>75</sup>

Ahora, la búsqueda por la complejización de las letras y melodías no sólo se debió al encuentro con el Folk. El mundo pasaba por momentos difíciles y la música debía responder con un compromiso social más allá que el que daba el Rock & Roll.

En la década de 1960 hubo movimientos sociales y eventos específicos a nivel mundial que significarían cambios definitorios para el siglo XX, los cuales repercutirían en la música. Se tomó más en serio la composición y hubo una maduración musical en distintos aspectos.

<sup>73</sup> Revisado en Hellion, "Bob Dylan", 8, y en "The Birth of rock: My generation", *Seven Ages of Rock*, 2007, BBC.

<sup>74</sup> Hellion, "Bob Dylan", 8.

<sup>75</sup> Entrevista vista en "The Birth of rock: My generation", *Seven Ages of Rock*, 2007, BBC.

Dichos cambios pueden notarse a partir de 1965, año en el que The Beatles lanza *Rubber Soul*, material que según Pérez Colman y del Val Ripollés podría ser considerado el primer disco moderno de Rock.<sup>76</sup>

Por otro lado, se encuentra la búsqueda por los derechos civiles de la población negra en EE.UU. Aunque a mitad de los sesenta se habían conseguido algunos objetivos, la lucha no pudo detener los conflictos raciales de la época, cuya consecuencia más visible fue el asesinato de Martin Luther King.

Debe recordarse también que como una de las herencias de la Guerra Fría, la Guerra de Vietnam<sup>77</sup> había alcanzado su punto más álgido entre 1966 y 1968, lo cual mantenía a EE.UU. en una tensión social importante. El presidente Lyndon B. Johnson había decidido entonces reclutar más jóvenes para la milicia estadounidense.<sup>78</sup> Philip Jenkins lo describe de la siguiente manera:

*(...) Johnson estaba decidido a que el reclutamiento se realizara con la mayor justicia posible, de modo que el alistamiento penetró profundamente en los hogares de clase media, así como en los de la población pobre y minoritaria. Esto sucedía en una época en la que los niños del baby boom estaba llegando a la mayoría de edad y aparecía además una explosiva cultura juvenil que se distanciaba de lo establecido siguiendo otros estilos de vida: nuevas formas de pensamiento político y religioso, experimentación radical en música, vestimenta y apariencia personal, y un amplio consumo de drogas ilegales. En 1967 tuvo lugar el 'verano del amor', junto con la popularización masiva del movimiento hippie. El lugar central que ocupaba la cultura de las drogas en ese fenómeno hizo que muchos jóvenes blancos tuvieran graves conflictos con la ley y las instituciones establecidas, y fomentó la simpatía por los proscritos, los delincuentes y los rebeldes.*<sup>79</sup>

<sup>76</sup> Pérez Colman y del Val Ripollés, "El rock como campo de producción...", 190.

<sup>77</sup> Conflicto que sucedió dentro de la lucha de poder entre EE.UU. y la U.R.S.S. Como parte de lo acordado en la Conferencia de Ginebra de 1954, Vietnam quedaría dividida en dos: Vietnam del Sur y Vietnam del Norte. La primera era apoyada, entre otros países, por EE.UU., la segunda por países comunistas como la República Popular de China y la U.R.S.S.; EE.UU. no quería la propagación del comunismo. Aunque el presidente John F. Kennedy envió tropas estadounidenses a Vietnam del sur para imponer orden social en 1961, el conflicto bélico estalló en 1964 cuando las tropas de EE.UU. fueron alcanzadas por torpedos provenientes de Vietnam del Norte. Revisado en Francisco Rubio, "Guerra Fría: Vietnam", *Rolling Stone* 7, no. 77 (2009):39.

<sup>78</sup> Jenkins, *Breve Historia de Estados Unidos*, 341.

<sup>79</sup> *Ibid.*, 342-343.

La población en general, pero más la joven, estaba en desacuerdo con las políticas adoptadas por su gobierno en distintos aspectos. Jenkins habla sobre el humor social de ese momento: "(la) tendencia social de aquellos años: un recelo generalizado hacia el gobierno federal, hacia sus órganos encargados de velar por el cumplimiento de la ley y hacia las grandes instituciones en general".<sup>80</sup>

Estos puntos eran recogidos por el creciente movimiento *hippie* como preocupaciones y causas propias, aunque terminarían banalizándose en el hedonismo del propio movimiento. Por otro lado, el uso recreativo de múltiples drogas contribuyó a un momento específico para la imagen: la psicodelia. Este punto habrá de tratarse en el Capítulo 2.

Además del sentimiento antibélico que tenían los jóvenes, en los sesenta la preocupación por el medio ambiente permitió crear un movimiento ecologista, y aunado a la lucha por los derechos civiles de los negros, resurgió el movimiento feminista. Éste tuvo una gran acogida sobre todo en el ámbito académico. Hubo también un descontento en general con los valores tradicionales del ejercicio de la sexualidad, lo que derivó en dos momentos sustanciales: la lucha por la defensa de los "derechos de los gays" y el auge de la píldora anticonceptiva.<sup>81</sup> Sobre la llamada "revolución sexual" de los sesenta, Philip Jenkins escribe:

*El cambio social se caracterizó por factores relacionados tanto con el sexo como con la edad. Los nuevos métodos anticonceptivos -sobre todo la introducción de la píldora en 1961- sirvieron para separar la sexualidad de la reproducción. Durante las dos décadas siguientes, la <<revolución sexual>> estuvo marcada por un grado mucho mayor de experimentación (...) tendencia que no se detuvo hasta el descubrimiento de la enfermedad del sida en los primeros años ochenta.*<sup>82</sup>

Siguiendo lo que dice Jenkins, los cambios culturales que la sociedad experimentó sobre la sexualidad, sumados al movimiento feminista, fueron determinantes para entender el papel de la mujer en la sociedad de una manera distinta a la institucionalizada. La mujer quiso y pudo

<sup>80</sup> Jenkins, *Breve Historia de Estados Unidos*, 355.

<sup>81</sup> *Ibid.*, 349.

<sup>82</sup> *Ibid.*, 359.

salir a trabajar fuera de casa para alcanzar una vida independiente. Jenkins escribe que la tasa de divorcios aumentó gracias a este factor. El modelo tradicional de familia, por lo tanto, fue cambiando también, lo que afectaría a la sociedad joven.

Como puede verse, el movimiento pacifista que se creó como respuesta ante la Guerra de Vietnam y en general contra la cultura de violencia que la población juvenil veía en el gobierno de los EE.UU., además de los distintos movimientos sociales que se desarrollaron a lo largo de 1960, dejaron como consecuencia dos referentes sumamente importantes para el desarrollo de la música Rock y para la sociedad en general, uno consecuencia del otro: el movimiento *hippie* y la cultura de drogas.

Uno de los resultados de ambos movimientos es la creación de producciones musicales de una manera más concienzuda. En este punto la invasión británica era ya un hecho. The Beatles y The Rolling Stones comenzaron a componer discos cada vez más complejos, no sólo musicalmente.

Ahora bien, el movimiento *hippie* nació hacia 1965, con una clara herencia de la generación *beat*. Según Norman F. Cantor, dicho movimiento era la excusa de evasión perfecta ante los distintos sucesos mundiales y específicamente para EE.UU., pues la juventud estaba rodeada por guerras y asesinatos, y se había cansado de mirar.<sup>83</sup>

Como parte de la revolución sexual, los *hippies* desafiaban los estereotipos de género, es por eso que algunos hombres tenían largas cabellos y flores en sus vestimentas; además, a través del sexo, de las

<sup>83</sup> Norman F. Cantor, *La era de la protesta. Oposición y rebeldía en el siglo XX*. (Madrid: Alianza, 1985). Al tiempo que se dio la cultura juvenil del Rock & Roll, los jóvenes que no conectaban del todo con ella, crearon sus propias formas de relacionarse. Se dio así la llamada "vida bohemia", representada por artistas, filósofos, escritores y pensadores. Ellos, en lugar de acudir a los lugares para bailar Rock & Roll, preferían los cafés donde podían jugar ajedrez, discutir y pensar. Una de las teorías del nombre que define dicha generación: "beat", refiere al "beat" de la música jazz, que era la que se solía escuchar en dichos cafés. Esta generación compartía el sentimiento depresivo propio de una época bélica (vivían los momentos de la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría y la Guerra de Vietnam), por lo que intentaba darle un sentido a sí misma. Para los "beats", lo único seguro era la muerte, así que pretendieron olvidarse de las preocupaciones del pasado y del futuro y vivir el presente, pues para ellos es lo único que existía. Dentro de esa noción, se permitieron probar todas las experiencias posibles. Jack Kerouac y su libro *On the road (En el camino)*, así como el poeta Allen Ginsberg son símbolos del movimiento *beat*.

relaciones sexuales libres, los jóvenes *hippies* encontraban una manera de expresarse.

Como se mencionó, la respuesta *hippie* ante los asuntos bélicos del país había sido en determinado momento un claro reclamo a la falta de humanidad que prevalecía en el mundo; sin embargo, al principio los *hippies* no eran sino jóvenes que querían evadir su realidad. Las protestas e inconformidades sociales vendrían después con la radicalización de las ideas.

Esta evasión del mundo se dio gracias al uso de drogas no legales. Al principio, la marihuana y el alcohol habían sido suficientes, pero el panorama cambiaría con la llegada del ácido lisérgico.

El LSD ayudaría a abrir las puertas perceptivas<sup>84</sup> de los jóvenes. Parménides Saldaña lo describe así:

*El momento en que las drogas llevaron a la juventud al éxtasis fue realmente maravilloso. La perspectiva de un mundo de nuevos colores y nuevos sonidos*

<sup>84</sup> El libro *The doors of perception (Las puertas de la percepción)* de Aldous Huxley fue escrito en 1954. Su nombre y contenido simbolizarían parte de la década de los sesenta ya que, además de la evidente relación con el mundo de las drogas, la banda The Doors recogería su nombre de dicho título.

<sup>85</sup> García Saldaña, *En la ruta de la onda*, 35.

<sup>86</sup> Gómez Pérez, *El rock: historia y análisis*, 154.

*se abrió ante nosotros; estuvimos a punto de cantar todos juntos la 'Oda de la Alegría' de la Novena Sinfonía de Beethoven. Se reinventó un mundo que se expresó en el vestido. Con las flores en el cabello, la juventud demostró que poseía imaginación, que su espacio interior no estaba dañado como el de la generación adulta.*<sup>85</sup>

La droga, dice Rafael Gómez Pérez: "en una parte amplia de la cultura del rock, desempeñó el papel de lo emocionante, de lo prohibido, del riesgo".<sup>86</sup>

Por otro lado, la radicalización de las ideas *hippies* de amor y paz frente a los acontecimientos sociales, llevaron a algunos a tomarse las cosas más en serio, a tomar una postura política en pos de un mundo más justo. La música también seguiría este paradigma.

Ahora bien, tomando como ejemplo el *Rubber Soul* de The Beatles, puede notarse cómo la experimentación con las drogas y el contexto social influyeron en la producción musical, pues comenzó



a entenderse que la música no sólo debía detenerse en la noción del sencillo vendible, sino considerar al álbum como un concepto en sí mismo.

La cultura de las drogas, además, alentó a sus consumidores a acercarse a filosofías o culturas distintas. La inspiración en Oriente fue la más socorrida. Prueba de ello son los sonidos "exóticos" producidos por instrumentos nuevos para el Rock, como el sitar utilizado en *Norwegian Wood* y *Within You Without You* de The Beatles o *Paint it black* de The Rolling Stones.

El compromiso social que había adquirido el Rock a través del Folk y en respuesta a los acontecimientos históricos de la época, aderezado por la psicodelia de las drogas, generó la necesidad de hacer discos que contemplaran la experiencia auditiva y la visual. Además de los Beatles y de los Stones, The Who y Cream harían lo propio dentro del Rock psicodélico; en este mismo se introducirían bandas como Jefferson Airplane, Grateful Dead, Status Quo, Traffic y quizá la más importante de todas: Pink Floyd. También, aparecieron diversos subgéneros, como el Acid Rock.

El centro del movimiento *hippie* y psicodélico fue San Francisco, donde Janis Joplin experimentaba

con el Soul, al igual que Creedence Clearwater Revival lo hacía en un estilo mucho más country.

Ahora bien, a pesar de la esperanza del movimiento *hippie*, el mundo parecía no responder ante los pacifistas, (debe recordarse que los *hippies* no representaban al grueso de la población, sino sólo a un sector específico). Con la desesperanza que el avance de la Guerra de Vietnam representaba, el movimiento *hippie* comenzaría a apagarse. Como parte de ese sentimiento llegaría una banda que describiría bien la impresión de fatalidad que el futuro asomaba: The Doors.

El ocaso del *hippismo* se daría, paradójicamente, casi al mismo tiempo que el famoso festival Woodstock, pues en ese momento EE.UU. continuaba su ocupación en Vietnam; estaba además el humor social ante los asesinatos de Martin Luther King y el presidente John F. Kennedy. En Europa había sucedido la Primavera de Praga<sup>87</sup> y en el resto del mundo había descontento social expresado por los jóvenes, como en México y el movimiento del 68.

Además del contexto mundial, en la intimidad de las bandas la exaltación de la cultura de las drogas comenzaba a tener consecuencias no pensadas ni esperadas: la

muerte de Brian Jones, miembro fundador de The Rolling Stones en 1969, la de Janis Joplin y Jimi Hendrix en 1970, y Jim Morrison en 1971. Las drogas, aparentemente, tampoco eran la solución.

Así, 1969 resulta un año sumamente determinante para el Rock. The Beatles se separa, Led Zeppelin y Pink Floyd nacen, los Who lanzan el álbum *Tommy*, la primera ópera-rock de la historia; nombres como David Bowie, King Crimson, The Stooges, Frank Zappa y Santana se escuchaban cada vez más, todo acompañado de la llegada del hombre a la luna.

Los sesenta arrojaron nuevos géneros y subgéneros como el Rock Progresivo y el Acid Rock (Pink Floyd, Jefferson Airplane, The Jimi Hendrix Experience, Grateful Dead), el Folk Rock (Bob Dylan, Sonny & Cher, Simon & Garfunkel, The Mamas & the Papas, Donovan), además de un acercamiento a los estilos Motown y Soul.<sup>88</sup>

Según *Seven Ages of Rock*, el último fulgor de los sesenta y del movimiento *hippie* se dio en el festival de Almont, en diciembre de 1969, donde The Rolling Stones contrató a un grupo de motociclistas como equipo de seguridad para su presentación. Habían repetido lo hecho en Inglaterra, pero resultaba que el grupo americano de motociclistas era mucho más errático que el inglés. En dicha presentación murieron 3 personas como consecuencia de la violenta seguridad del recinto. Así fue como la esperanza de los sesenta habría de despedirse.<sup>89</sup>

<sup>87</sup> Así se le denomina al proceso de liberación en Checoslovaquia. Teófilo Ruiz Fernández escribe:

*La necesidad de una salida a la crisis económico-social condujo a los comunistas de Checoslovaquia al rechazo del «modelo» imperante (el que se desarrollaba tomando como ejemplo al PC de la URSS) y a la búsqueda de una vía propia para construir el socialismo. Sin embargo, el 20 de agosto de 1968 las tropas del Pacto de Varsovia iniciaban la invasión de Checoslovaquia. (...) El reencuentro con el socialismo perdido quedó cortado de raíz por el dispositivo militar de la contrarrevolución burocrática. Los blindados que circulaban por las calles de Praga, irradiaban su amenazadora presencia a otras ciudades como Bucarest, Varsovia o Moscú, para asegurar la unidad geopolítica del bloque socialista.*

Teófilo Ruiz Fernández, "La primavera de Praga", *Tiempo de historia*, no. 45 (1978): 38.

<sup>88</sup> Según Mark Paytress, *History of rock. The definitive guide to rock, punk, metal, and beyond* (Reino Unido: Parragon, 2011).

<sup>89</sup> The Birth of rock: My generation", *Seven Ages of Rock*, 2007, BBC.

## 1.5. Los prolíficos setenta

"You brought a guitar to punish your  
ma, and you didn't like school,  
and you know you're nobody's fool; so  
welcome to the machine".  
-Welcome to the Machine; Pink Floyd.

Rafael Gómez Pérez escribe que los sesenta lograron extenderse hasta 1972<sup>90</sup>; esto ya que muchos de los artistas prolíficos de los setenta habían comenzado a trazar su camino desde finales de la década anterior, tal es el caso de Pink Floyd, The Velvet Underground, David Bowie y Led Zeppelin, entre otros. También es cierto que personajes como Frank Zappa trabajaban incluso antes; sin embargo, es en los setenta el auge de sus carreras.

Por tanto, muchos de los primeros discos de grupos representativos de los setenta

surgieron a finales de 1960: en el 67 los homónimos de David Bowie y de The Doors<sup>91</sup>, y en el 69 los homónimos de Led Zeppelin y de The Stooges, además del *Led Zeppelin II*; el *In the Court of the Crimson King* de King Crimson, el *Let it Bleed* de The Rolling Stones y el último disco<sup>92</sup> de estudio de The Beatles, *Abbey Road*, también son del 69.<sup>93</sup>

<sup>90</sup> Gómez Pérez, *El rock: historia y análisis*.

<sup>91</sup> David Bowie (álbum), en Wikipedia, actualizado el 06 de noviembre de 2016, [https://es.wikipedia.org/wiki/David\\_Bowie\\_\(%C3%A1lbum\)](https://es.wikipedia.org/wiki/David_Bowie_(%C3%A1lbum)); y The Doors (álbum), en Wikipedia, actualizado el 26 de febrero de 2017, [https://es.wikipedia.org/wiki/The\\_Doors\\_\(%C3%A1lbum\)](https://es.wikipedia.org/wiki/The_Doors_(%C3%A1lbum))

<sup>92</sup> Aunque *Let it be* fue lanzado en 1970, un año después que el *Abbey Road*, este último se grabó antes, por lo que se convierte en el último disco grabado.

<sup>93</sup> Todos los álbumes revisados en "1969: A 40 años de distancia. Los mejores 25 discos de una era creativa, revolucionaria y mágica", *Rolling Stone*, no.77 (2009): 40.

En 1967, 1968 y 1969 Pink Floyd lanzaría *The piper at the gates of down*, *A saucerful of secrets* y *Ummagumma*, respectivamente.<sup>94</sup>

Ahora, la década de 1970 albergaría una sensación de incertidumbre debido a los acontecimientos mundiales; según Andy Warhol "los años setenta están vacíos".<sup>95</sup> Este sentimiento es consecuencia del final de los años sesenta, donde había desaparecido de a poco el optimismo del movimiento *hippie*. EE.UU., y el mundo en general, entrarían en una retórica moralina (más allá de la doble moral que siempre ha existido en diversos países occidentales) que buscaría "arreglar" las secuelas de los liberales sesenta. Philip Jenkins lo describe de la siguiente manera: "La preocupación por la decadencia de los valores morales se reflejó en esos años en una fuerte reorganización del ámbito religioso, con el auge de las iglesias conservadoras, fundamentalistas y pentecostales".<sup>96</sup>

Aunado a esto, la Crisis del petróleo<sup>97</sup> traería de vuelta diversas dificultades económicas -y por lo tanto sociales- que afectarían al mundo de la música.

<sup>94</sup> Revisado en Adolfo Cantú, "Discografía básica", *Especial de La mosca en la pared: Pink Floyd*, no.7 (2004): 24-25.

<sup>95</sup> Citado en Bygrave, *Rock*, 53.

<sup>96</sup> Jenkins, *Breve historia de Estados Unidos*, 364.

<sup>97</sup> En el año de 1973, en medio del conflicto entre Israel y Egipto, el rey de Arabia Saudita prohibió el embarque de petróleo a EE.UU. o en las vías hacia ese país, esto debido a que EE.UU. apoyaba a Israel enviándole armamento. Además del embargo, hubo una disminución de producción y exportación petrolera, dicha medida fue tomada como un arma por parte de los árabes hasta que sus demandas se cumplieran (desocupación de los territorios tomados por israelís). Finalmente, en la Conferencia de Ministros de Petróleo Árabe, se emitió una resolución para levantar el embargo petrolero hacia EE.UU., esto bajo la condición de que Israel se retirara de los territorios ocupados, EE.UU. tendría que garantizar que esto sucediera. En marzo del 1974 se levantó el embargo. Revisado en Aníbal José Maffeo, "La guerra de Yom Kippur y la crisis del petróleo de 1973", *Revista Relaciones Internacionales*, no.25 (2003): 3,4.

A nivel musical y visual, puede hablarse de dos acontecimientos importantes surgidos en esta época: el Art Rock <sup>98</sup> y el Punk. Dentro del primero se encuentra el Rock Progresivo, la teatralidad de éste y la psicodelia, que derivarían de alguna manera en el Glam Rock; el segundo, el Punk, sería un fenómeno musical y multidisciplinario que abarcó distintas aristas del sistema: la moda, la literatura, el cine, la filosofía, etcétera.

Además de estos movimientos, en los setenta se encuentra el Hard Rock de Led Zeppelin, Black Sabbath y Deep Purple, la música Disco y el acercamiento al Reggae y al Funk.

Ahora bien, al comienzo de la década de los setenta existía un sentimiento de orfandad en la música tras la reciente separación de The Beatles y la muerte de tres personajes que se habían convertido en íconos juveniles (y más tarde culturales): Janis Joplin, Jimi Hendrix y Jim Morrison. Sin embargo, a nivel económico, el Rock seguiría rindiendo frutos. Los discos se vendían complacientemente y los antiguos recitales en salones pequeños se convertían en conciertos con estadios llenos. <sup>99</sup>

Las preocupaciones musicales de la época se gestan desde finales de 1960 con el álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* y la psicodelia alrededor de las drogas. En los setenta, pues, se busca que la pieza musical no sólo represente una canción o sencillo, sino que se complemente con otro tipo de experiencia sensorial; por tanto, se plantea una obra conceptual basada en la música. El Art Rock será la respuesta de bandas como Pink Floyd, Genesis o David Bowie.

Según Rafael Gómez Pérez, cuando la música Rock y Pop hecha hasta entonces alcanza una comercialización frívola y cínica, surgen creadores preocupados por darle calidad a la música. <sup>100</sup> Los guitarristas, bajistas, bateristas y cantantes voltean a verse a sí mismos como músicos completos que necesitan expresarse de una manera más compleja.

Esta nueva música no está pensada para que los cuerpos adolescentes bailen, como el Rock & Roll, sino para escucharla y percibirla con la contemplación que una obra de arte requiere. Existían improvisaciones musicales como las que hacía Pink Floyd que podían durar hasta 30 minutos; y aunque esto era fruto del talento y dominio instrumental, tenía mucho que ver con el uso recreativo de las drogas. <sup>101</sup> Aunque a veces lo hacía, que el público bailase no era el objetivo de la música, la mayoría de esos bailes y reacciones eufóricas se daban bajo el influjo de ciertas drogas. Esto, a su vez, causaba en ciertas ocasiones una falta de contemplación por parte del público, lo que años después impulsaría a Pink Floyd, particularmente a Roger Waters, bajista de la banda, a crear el concepto del disco y puesta en escena *The Wall*. <sup>102</sup>

A esta nueva música se le denomina Rock Progresivo o Rock Sinfónico. Aunque en ocasiones se utilizan como sinónimos, musicalmente no significan lo mismo. El Rock Progresivo se basa en un elemento del lenguaje musical llamado progresión armónica, el cual genera un sonido particular <sup>103</sup>, el Rock Sinfónico, por otro lado, es el que utiliza una instrumentación sinfónica o parecida a ella.

Así pues, el Rock Progresivo está inscrito en el Art Rock, pues en la búsqueda de una creación artística, diversos elementos discursivos, como el álbum y las presentaciones de la banda, se vuelven parte de la obra. Del mismo modo sucede con el Glam Rock, creación de índole fantástica que pretende devolver originalidad y aportar teatralidad a la música. Puede considerarse a David Bowie como el artista más representativo de dicho momento. Es importante señalar que a medida que se desarrollan los diversos géneros, las categorizaciones se vuelven más complejas.

---

<sup>101</sup> Véase "Pink Floyd - Interstellar Overdrive (from Granada TV's Scene - Underground)", Video de YouTube, 4:22, publicado por "Pink Floyd", marzo 1, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=5uqzMaNPiJM>. El video no muestra la presentación completa, pues esta fue de 30 minutos aproximadamente, pero sirve como un acercamiento a ella.

<sup>102</sup> Noveno disco de Pink Floyd lanzado en 1979. Aunque existen dos discos más anteriores al *The Wall*, éstos pertenecen a la banda sonora de dos películas, respectivamente, por lo que no son contabilizados como discos de estudio.

<sup>103</sup> El sonido característico de Pink Floyd, por ejemplo, se debe a la progresión armónica.

---

<sup>98</sup> Término utilizado en la serie documental *Seven Ages of Rock*.

<sup>99</sup> Revisado en Paytress, *History of rock*, 116.

<sup>100</sup> Gómez Pérez, *El rock: historia y análisis*.

Ahora, el compromiso social que la música había adquirido en los sesenta, según Gómez Pérez, desaparece en la década de 1970, pues la música es un fin en sí mismo. Tal afirmación puede ser polémica si se toma en cuenta las letras de los discos *Animals*, *The Dark Side of the Moon* o *The Wall*, todos de Pink Floyd, aunque cierto es que no existe una búsqueda solamente social, pues la obra debe ser bella primero para poder comunicar.

La teatralidad y la búsqueda por experiencias sensoriales más allá de lo auditivo permitieron muchos cambios a nivel visual, como con Pink Floyd, Génesis o David Bowie. Esto se profundizará en el Capítulo 2.

Ahora bien, el Hard Rock nace, como todos los demás géneros, de sus antecesores, pero con la clara consigna de crear un sonido propio. Se basa en el Blues, pero con un sonido más sucio y ruidoso. Se puede considerar un antecesor directo del Hard Rock a The Kinks y su canción *You really got me*.<sup>104</sup> Los riffs, aunque repetitivos, poseen una fuerza que envuelve el sonido.

El volumen del Hard Rock permite hacer una comparación con The Who y The Rolling Stones, por lo que Gómez Pérez lo considera un continuador del Rock "primigenio".<sup>105</sup>

Como se mencionó, es difícil trazar una línea divisora entre los géneros de los setenta, pues muchos de ellos se basan en premisas similares: teatralidad, experiencias sensoriales y el trascender musical. Es por esto que categorizar al Glam Rock, Art Rock, Rock Psicodélico, Rock Progresivo, es un tanto complicado. Sin embargo, el Glam surge, de alguna manera, de la trascendencia musical que buscaba lo Progresivo y el Art Rock, así como de la teatralidad que el Hard Rock introdujo en sus presentaciones. Podría decirse que es más una estética que un género musical como tal.

Ahora, la psicodelia fue determinante también, tanto para el Art Rock (Rock Progresivo) como para el Hard Rock. Se puede decir que en ambos surgió la necesidad de ampliar la coyuntura musical hacia los

escenarios, aunque estéticamente las soluciones fueron distintas. Aunque este aspecto se ampliará en el segundo capítulo, a grandes rasgos puede decirse que el Hard Rock y el Glam hacen un alarde de lo extravagante; por el otro lado, el Rock Progresivo dio un vuelco más artístico, prueba de ello es el espectáculo visual -ya no sólo concierto- de Pink Floyd, *The Wall*.

Dentro del Rock Progresivo los artistas más sobresalientes son Pink Floyd, Genesis, Rush, Frank Zappa, Uriah Heep, King Crimson, Yes y Jethro Tull. En el ámbito de lo Glam se puede encontrar en sus etapas tempranas a Bowie y a Roxy Music, después a bandas como Queen y Kiss. En el Hard Rock lo más representativo es Deep Purple, Led Zeppelin, Black Sabbath, AC/DC, Iron Maiden, Iron Butterfly, Van Halen, Def Leopard, Judas Priest, Motorhead y Kiss; podrían añadirse bandas como Aerosmith e incluso Bon Jovi si se toma su estética como característica principal. En el caso de Kiss, por ejemplo, puede notarse que se encuentra tanto en el género Glam como en el Hard Rock, esto se debe a que, como se mencionó, hacer una diferencia

ción tajante en los setenta es complicado. Lo mismo sucede con la banda Rush.

En este punto las barreras del género son cada vez más difíciles de definir, pues más allá de atenerse a reglas formales de composición, la experimentación se vuelve la forma de llegar al camino que se quiere, se toman elementos de distintos sitios y se enriquece la música y la estética. Según Gómez Pérez, no es que en los años sesenta no hubiera existido la diversidad, sino que en un momento tan cercano a la revolución que el Rock & Roll trajo consigo, era difícil alejarse de su estruendo e imaginar cosas más allá.<sup>106</sup>

Ahora bien, en los años setenta converge un sinfín de músicas; además de los géneros mencionados, la influencia del Jazz, el Reggae y el Funk hacen su aparición.

Dentro del Jazz, Miles Davis se dedicaría a combinar éste con estilos de Rock, lo que Gómez Pérez define como una fusión "algo jazzística, sí, pero más suavizado".<sup>107</sup>

<sup>104</sup> Paytress, *History of rock*, 133.

<sup>105</sup> Gómez Pérez, *El rock: historia y análisis*, 89.

<sup>106</sup> Gómez Pérez, *El rock: historia y análisis*, 86.

<sup>107</sup> *Ibid.*, 84.

El Reggae se haría popular por Bob Marley y los Wailers, Peter Tosh y UB40. La influencia, una vez más, llegaba por parte de los emigrantes negros que habían llegado a Reino Unido provenientes de Jamaica.<sup>108</sup> Musicalmente, el "dub"<sup>109</sup> parsimonioso es la principal característica y atractivo. El uso de ritmos "exóticos" no es endémico de los setenta, puede notarse, por ejemplo, un ritmo de cumbia en *Ob-La-Di, Ob-La-Da* de The Beatles, canción de 1968; sin embargo, es en esta década donde el Reggae se escucharía como un género aparte.

En los setenta hubo también el resurgimiento de una de las raíces del Rock: el Country. Aunque éste había seguido su camino aparte, en los setenta se combinó con el Rock Pop de la época. Resultado de esto fueron grupos como Eagles. Una variación de este resurgimiento fue el llamado Rock sureño, del que ZZ Top o Allman Brothers Band son ejemplo.<sup>110</sup>

Ahora, Gómez Pérez habla de una mitificación del escenario según

el ambiente musical de la época. Habla de un Liverpool de The Beatles y un San Francisco de los *hippies*, por ejemplo.

Esto permite observar el motivo urbano que habría de hacerse popular a lo largo de los setenta y parte de los ochenta; el mejor representante es Bruce Springsteen. En esta música se habla del hartazgo de los grupos marginados ciudadanos, otra vez bajo una depresión económica, aunque de una manera menos violenta de lo que posteriormente haría el Punk.<sup>111</sup>

Como se señaló, desde principios de los setenta se utilizaban ritmos latinos como la Salsa, Cumbia y Merengue, además del Reggae y el Funk; Barry White, Gloria Gaynor, The Jackson 5, entre otros, participaron de esas fusiones latinas. El Soul hizo lo propio al mezclarse y obtener música cien por cientoailable; es entonces que a mediados de los setenta aparece la música Disco, hecha ex profeso para el etretenimiento en clubes y discotecas; ésta llegaría a su cima entre 1975 y 1979.

El apogeo del Disco llega con Donna Summer y se extendería gracias a la popularización de la película de 1977 *Saturday Night Fever*, cuya banda sonora, realizada por los Bee Gees, se haría sumamente popular y ayudaría a institucionalizar el gusto por la música Disco.<sup>112</sup>

Ya que en ese momento predominaba el interés por la recaudación monetaria de las producciones discográficas, la industria se preocupó más por vender que por la calidad conceptual de las obras. Esto, aunado a la proliferación de lugares para bailar -antes salones de baile, ahora discotecas-, crearía una música cuyo producto, el disco (vinyl), fuera comerciable.

Este humor también alcanzó a bandas de Rock como The Rolling Stones con su canción *Miss You* o a Kiss con *I was made for lovin' you*. Ya sea que estas canciones se crearan bajo la presión de las discográficas por tener un *hit* con las características en boga o porque nacieran de un interés por la mezcla cultural, la influencia de la música Disco es innegable.

Sin embargo, como respuesta ante la frivolidad de esta y otras músicas, e inscrito en un contexto social desalentador, surgiría la contracultura quizá más importante junto a la del Rock: el Punk.

---

<sup>108</sup> Bygrave, *Rock*, 54.

<sup>109</sup> La sensación auditiva que produce la acentuación peculiar del ritmo en un compás de 4/4, ésta recae en los sonidos graves, usualmente producidos por el bajo y las percusiones.

<sup>110</sup> Gómez Pérez, *El rock: historia y análisis*, 85.

<sup>111</sup> *Ibid.*, 100.

---

<sup>112</sup> Gómez Pérez, *El rock: historia y análisis*, 109.

# 1.5.1. El Punk

*"Yankee detectives are always on the TV 'cos killers in America work seven days a week".  
-I'm so bored with the U.S.A.; The Clash.*

El Punk, además de ser un movimiento musical muy distinto al que se gestó a lo largo de los setenta, significó una segunda revolución juvenil, pues buscó regresar al Rock los primeros postulados sobre rebeldía y simplicidad. Al mismo tiempo, el Punk es toda una corriente de pensamiento que incidió en muchos aspectos de la vida cotidiana. Uno de sus premisas más importantes, el "Do it Yourself" (DIY [hazlo tú mismo]), se manifestó en muchos ámbitos, como el de la moda o la producción discográfica. Don Lettis, director de cine, comenta sobre el DIY que "lo importante era la interpretación propia, la realización, la individualidad, el hacer lo de uno. Era muy importante hacerlo todo uno mismo".<sup>113</sup>

Según *Seven Ages of Rock*, el Punk se da como una conversación entre dos ciudades: Londres y Nueva York. En América aparecerían bandas como The Ramones (o Ramones simplemente) y Patti Smith, mientras que en Europa los Sex Pistols y The Clash.<sup>114</sup>

Entre 1975 y 1976 el Punk surgiría como una música contestataria ante el nada alentador panorama mundial. Inglaterra vivía en una crisis económica derivada de, entre otras cosas, su situación ante la posguerra y la Crisis del petróleo de 1973.<sup>115</sup>

<sup>113</sup> Sebastian Barfield, "Punk rock: Blank generation", *Seven Ages of Rock*, Reino Unido: BBC, 2007, en línea, 47:57 min, <http://www.actitudsimbiotica.com/2015/10/las-siete-eras-del-rock-capitulo-3-punk.html>

<sup>114</sup> *Ibíd.*

<sup>115</sup> Véase nota 113.

Según Héctor Fouce, la evidencia de la crisis puede notarse en dos acontecimientos importantes sucedidos en Inglaterra en ese momento: el primero, la batalla campal que se sostuvo en el carnaval Notting Hill entre jóvenes negros y policías (y la cual serviría como inspiración para que The Clash escribiera *White riot*), con la carga racial que implicaba; el segundo, un verano inclemente que obligaría a una racionalización del agua y que afectaría los hogares británicos en su estructura, lo cual tendría que reconocer el gobierno.<sup>116</sup>

Ahora bien, el Punk, musicalmente hablando, surgiría a modo de contestación hacia el virtuosismo del Rock Progresivo, a la parafernalia de lo Glam y a la banalidad de la música Disco. Para el Punk estos géneros representan la pérdida del espíritu del Rock, especialmente el Progresivo y sus músicos virtuosos, algunos de ellos con formación clásica, como Frank Zappa.

Por su parte, los Ramones buscaban regresar al Rock la simplicidad que había perdido. Al respecto, Johnny Ramone comenta:

*Siempre quise que cuando todos vieran a los Ramones sintieran que podían salir a hacer lo mismo que nosotros. Así debe ser el rock 'n roll. A fines de los 60 todo se salió de control. Se permitían hacer largos solos. Uno veía tocar a alguien como Jeff Beck o Jimmy Hendrix y sentía que debía practicar 20 años para tocar una canción.*<sup>117</sup>

<sup>116</sup> Héctor Fouce, "El punk en el ojo del huracán: De la nueva ola a la movida", *Revista de estudios de juventud: de las tribus urbanas a las culturas juveniles*, no. 64 (marzo 2004): 57.

<sup>117</sup> Entrevista filmada en 1993 dentro de "Punk rock: Blank generation", *Seven Ages of Rock*, 2007, BBC.

Con los Ramones las letras políticas o con compromiso social no tenían cabida. Se escribía sobre lo más próximo y sin complejizarlo, no había metáforas, las letras eran directas y crudas. Se habían vuelto personajes de nueva cuenta. Joey Ramone comenta:

*Escribíamos sobre cosas que nos afectaban directamente. En las canciones descargábamos nuestras frustraciones, canalizábamos nuestra agresión. Hablaban sobre la marginación, la discriminación y sobre toda esa clase de sentimientos.* <sup>118</sup>

También en EE.UU., Patti Smith brillaría dentro de la escena Punk. Su estilo era menos furioso que el de los Ramones, aunque más poético y metafórico.

Tomando a estos dos personajes, puede hacerse una comparación con las otras dos bandas inglesas definitivas para el Punk, los Sex Pistols y The Clash.

El elemento más importante e influyente en el Punk londinense fue el "minimalismo acelerado de los Ramones" <sup>119</sup> y así, en 1976 en Londres, surgirían los Sex Pistols, herederos del Punk americano y como parte del sentimiento de frustración e ira de la atmósfera londinense. Glen Matlock, bajista de la banda, comenta al respecto: "Había un aire de desesperación. El Parlamento no existía, había cortes de electricidad, la basura se acumulaba en las calles. La semana tenía tres días y se sentía un gran abatimiento". <sup>120</sup>

Los Sex Pistols recogerían dicho sentimiento y lo transformarían, consciente o inconscientemente, en una forma de identificación con el resto de la juventud inglesa. Viv Albertin, guitarrista de The Slits, habla sobre dicha experiencia: "Si tenías su misma edad, entendías lo que decían. No te daban miedo ni sentías que te gritaban y te maldecían. Entendías que decía que te pusieras de pie e hicieras algo". <sup>121</sup>

Los Sex Pistols no contenían más allá de la ira y violencia que imprimían en su música y presentaciones; es decir, no tenían un compromiso social ni una postura política (quizá terminaron demasiado pronto para desarrollarla, aunque *God save the queen* podría considerarse su manifiesto al respecto). El enojo y la frustración era el principal motor de su producción, tanto musical como escénica. A pesar de ello, Pete Shelley, vocalista de The Buzzcocks, dice que aunque "no eran letras filosóficas. Hablaban de hacer cosas. El punk llamaba a la acción. No teorizaba". <sup>122</sup>

Cosa distinta sucedería con The Clash, herederos también del riff rápido y sencillo de los Ramones. Ellos sí desarrollarían una preocupación social y política latente y la plasmarían en su música. Además del compromiso social, se enriquecerían con diversos ritmos y crearían un sonido más maduro. Prueba de ello es su disco *London Calling* de 1976, el cual tiene influencias desde el Rockabilly hasta el Reggae. <sup>123</sup> Este disco también tiene repercusiones en el ámbito de la fotografía de portada, de lo que se hablará en el Capítulo 2.

<sup>118</sup> Entrevista filmada en 1993 dentro de "Punk rock: Blank generation", *Seven Ages of Rock*, 2007, BBC.

<sup>119</sup> "Punk rock: Blank generation", *Seven Ages of Rock*, 2007, BBC.

<sup>120</sup> Entrevista en *Ibíd.*

<sup>121</sup> Entrevista en "Punk rock: Blank generation", *Seven Ages of Rock*, 2007, BBC.

<sup>122</sup> En *ibíd.*

<sup>123</sup> *Ibíd.*

## 1.5.2. New Wave y Post Punk

Ahora bien, el Punk podría ser considerado una contracultura dentro de otra, una segunda revolución musical y social. Esto resulta interesante ya que, una vez que el Rock forma parte del sistema (el Rock representa ganancias económicas gigantescas y al sistema le conviene deglutirlo), el Punk actúa en contra de él, aunque de ahí haya nacido.

Lo más alejado del virtuosismo del Rock Progresivo y de la extravagancia estética del Glam eran los "músicos" *amateurs* que conocían dos o tres acordes, lo que mejoraba si además sus camisas estaban rotas y su cabello desaliñado. El Punk no buscaba músicos profesionales, pues para él el Rock no debía comportarse como música clásica o "cult", un ejemplo claro es la participación de Sid Vicious en los Sex Pistols. Lo estilizado y profesionalizado, según el Punk, es todo lo que no debe existir en el Rock, pues ésa había sido su esencia hasta la llegada de lo Progresivo y el Glam. El estampado en la camiseta de Johnny Rotten, vocalista de Sex Pistols, describe el sentimiento punk a la perfección: "I hate Pink Floyd".<sup>124</sup>

La crudeza del Punk coincide con el advenimiento de la era posmoderna, lo cual es bastante significativo, ya que a partir de ese punto habría un sentimiento de orfandad con el mundo que sigue presente aún hoy. La estética de la miseria y la marginación que construyó el Punk es un fenómeno antropológico exquisito por la vigencia que tiene. Si bien no hay una escena musical Punk actualmente destacable (comparada con la de mitad de 1970), el sentimiento de ira, frustración y angustia que estuvo presente en 1975 sigue aquí. Las nubes londinenses seguirán presentes mientras el mundo no encuentre su dirección.

*"I've been waiting for a guide to come and take me by the hand,  
could these sensations make me feel the pleasures of a normal man?  
These sensations barely interest me for another day,  
I've got the spirit, lose the feeling, take the shock away".  
-Disorder; Joy Division.*

Como se dijo, en los setenta y a partir de ellos es muy difícil trazar líneas divisorias entre un género y otro, entre una fecha y otra, ya que todo parece suceder simultáneamente.

Sin embargo, puede decirse que el New Wave (nueva ola) se dio a finales de los setenta y que comprende una serie de estilos musicales que sucedieron a partir del Punk. Aunque pareciera que ambos podrían categorizarse igual, el Post Punk no comparte necesariamente valores con el New Wave. Este último toma sonidos provenientes del Rock Pop o del Pop en general, mientras que el Post Punk pretende ser un tanto más sofisticado, un poco más artístico o un poco menos comercial.

Según Gómez Pérez, el New Wave presenta cuatro rasgos comunes: 1) un vuelco al espíritu de los sesenta donde se hacía música buena sin entrar en complejidades; 2) la trivialidad, el sentido del humor inteligente, el estilo desenfadado en la ropa; 3) una búsqueda por nuevas propuestas; y 4) la dispersión, pues confluyen en ella diversos estilos.<sup>125</sup>

<sup>124</sup> Anécdota en "Punk rock: Blank generation", *Seven Ages of Rock*, 2007, BBC.

<sup>125</sup> Gómez Pérez, *El rock: historia y análisis*, 117-118.



## 1.6. LOS ochenta

Las bandas y artistas que pueden categorizarse dentro del New Wave son The Police, Elvis Costello, The Jam, Talking Heads, Madness, entre otras.

Ahora bien, el Post Punk también se volcó a la experimentación con distintos estilos, la diferencia que existiría respecto al New Wave es que las intenciones eran distintas. Mientras que éste buscaba volver a la simplicidad de los temas, aunque inscritos en una música competente, el Post Punk tenía un enfoque más artístico, trascendental y, si se quiere, filosófico.

El Post Punk, en su experimentación, se encontró con ritmos latinos como el Ska o el Reggae, además de que incorporó la creciente tendencia electrónica.

Quizá la banda más representativa del género sea Joy Division (que derivaría en New Order), pero existen otras como The Cure, Wire y Siouxsie and the Banshees.

Como se mencionó, en este momento las categorizaciones son bastante problemáticas, algunos autores mencionan indistintamente dentro del Post Punk y el New Wave a bandas como Sonic Youth, The Smiths y Television, algunos incluso mencionan ya a U2 o a R.E.M.

*"I can't believe the news today.  
Oh, I can't close my eyes and make it go  
away. How long, how long must we sing  
this song.  
How long, how long...  
'cause tonight, we can be as one. Tonight".  
-Sunday Bloody Sunday; U2.*

En los años de 1979 y 1980 el conservadurismo se institucionalizaría, tanto en Europa como en América. Margaret Thatcher y Ronald Reagan serían los representantes de dicha uniformidad, la primera en Gran Bretaña y el segundo en EE.UU.<sup>126</sup>

Philip Jenkins escribe que, por ejemplo, "a partir de los últimos años de los setenta, los evangelistas y los conservadores políticos encontraron una causa común contra el aborto y en la lucha para impedir que los estados y las ciudades adoptaran medidas en pro de los <<derechos gays>>".<sup>127</sup> Además añade que:

*Durante los años ochenta, los sondeos de opinión solían indicar que cerca de la mitad de la población creía firmemente en la explicación de la Creación que figura en el Génesis, y rechazaba la evolución*

*como una moda secularizadora; asimismo, la mayoría quería que su postura se enseñase en las escuelas públicas.*<sup>128</sup>

Aunque a finales de los setenta había ya una búsqueda por "arreglar" las consecuencias del "libertinaje" social, el conservadurismo sería la norma en los años ochenta.

Además, debido a que para muchos las revoluciones culturales no habían llevado a ningún lugar, se buscó vivir de una manera relajada,

<sup>126</sup> Gómez Pérez, *El rock: historia y análisis*, 105.

<sup>127</sup> Jenkins, *Breve Historia de Estados Unidos*, 365.

<sup>128</sup> *Ibíd.*

donde el compromiso social contestatario quedaba en segundo plano o incluso no existía. Patricia de los Ríos lo describe así:

*Ningún movimiento logró sus aspiraciones máximas; ciertamente la sociedad estadounidense no se convirtió en un lugar en el que lo seres humanos sean juzgados por el contenido de su carácter y no por el color de su piel. Los ideales comunitarios de la contracultura ciertamente distan del individualismo a ultranza de los años ochenta y el triunfalismo liberal posterior a la caída del Muro de Berlín o las confusiones de fines de los noventas.* <sup>129</sup>

Los grupos conservadores que estaban en el poder intentaron echar para atrás los avances conseguidos en las distintas luchas de la década de 1960 y principios de los setenta en materia de derechos civiles y sexuales. Esto comenzó en la administración del presidente Ronald Reagan y continuó hacia la del primer presidente Bush. <sup>130</sup>

Camino hacia el neoliberalismo, las preocupaciones de la época se enfocaron en el consumo. La sofisticación de los electrodomésticos japoneses, por ejemplo, convertían este aspecto en una de las prioridades a atender. <sup>131</sup>

Según Gómez Pérez, la música resintió la conducta general del conservadurismo, hubo poco interés por experimentar y una presencia casi nula del Rock de protesta. La experimentación, dice, se dio más en el ámbito de las tecnologías y formas de producción musical, como con la llegada del Compact Disc (CD). También, las producciones escénicas se harían cada vez más complejas y monumentales, pues las ganancias económicas eran tan grandes como los estadios que llenaba Queen. <sup>132</sup>

<sup>129</sup> Patricia de los Ríos, "Los movimientos sociales de los años sesentas en Estados Unidos: Un legado contradictorio", *Sociológica* 13, no. 38 (1998): 28.

<sup>130</sup> *Ibíd.*

<sup>131</sup> Gómez Pérez, *El rock: historia y análisis*, 105.

<sup>132</sup> *Ibíd.*, 106.

En los ochenta, continúa Gómez Pérez, hay una fragmentación en el mercado. En dicho momento, la designación "Rock" se utilizaría solamente como una etiqueta para lo que sonara parecido a 1950. <sup>133</sup>

Esto puede explicarse si se atiende a la problematización de los géneros musicales en 1970. Al suceder todo casi al mismo tiempo y al mezclarse aún más que en los cincuenta y sesenta, la música alcanza un grado de complejidad en que ya no puede reducirse a términos o categorías limitantes. Por esto, la palabra "Rock" comienza a relacionarse más a lo primigenio que a su herencia.

Ahora bien, el poco interés en la experimentación se daría a principios de la década y como parte del sentimiento de fracaso que las revoluciones sociales del *hippismo* habían significado. Sin embargo, y como parte del New Wave, se desarrollarían mezclas y experimentos con lo electrónico que, en general, sería el humor de los ochenta.

La mezcla se explica ya que otro de los estilos que definiría a la década sería la música electrónica en general, y el Techno y el House en particular. El auge de estas músicas se vio acompañado de la popularización de las drogas de diseño como el éxtasis y las fiestas raves. Ese momento, entre 1988 y 1989, se denominó el "segundo verano del amor". <sup>134</sup>

Gómez Pérez escribe que en Inglaterra nace "una nueva forma de entender la música", cuyos instrumentos primordiales serían los sintetizadores y las cajas de sonido. Señala que Kraftwerk, Tangerine Dream y Gary Numan consolidarían la música electrónica. <sup>135</sup>

Según Mark Paytress, en los ochenta las figuras de la vieja escuela como los Rolling Stones o David Bowie "se sacrificaron a las nuevas tecnologías", dando como resultado el punto más bajo de su carrera.

<sup>133</sup> Gómez Pérez, *El rock: historia y análisis*, 106.

<sup>134</sup> Paytress, *History of rock*, 201.

<sup>135</sup> *Ibíd.*, 127.

## 1.7. Los 90: el Grunge y el Brit pop

Por su parte, el Metal -del cual se puede encontrar su origen en el Hard Rock de los setenta- tendría un resurgimiento que según Paytress sería más fuerte que nunca.<sup>136</sup>

Además del Rock y la Electrónica, la música Pop arrojaría a importantes artistas en esta década, tanto en lo musical como en lo visual: Michael Jackson, que en los 70 cantaba The Jacksons 5, y Madonna, volvían más difícil la categorización musical.

Otros estilos y géneros que influyeron en este periodo son el Synth Pop y el Hip Hop, ejemplos de ello son Depeche Mode y Public Enemy, respectivamente. De los vestigios del Punk surgió el Hardcore con bandas como Dead Kennedys o Black Flag. Paytress menciona que como parte del espíritu DIY del Punk, las discográficas y los artistas independientes vieron una posibilidad real en el mercado "alternativo", esto significaría la catapulta para bandas como The Smiths y el posterior "Rock Alternativo", que a su vez arrojaría grupos como Sonic Youth, Pixies, R.E.M o Red Hot Chili Peppers, y hacia el año 2000 bandas como The Strokes o Franz Ferdinand.<sup>137</sup>

El compromiso social de los ochenta, necesario en toda época, lo traería consigo grupos como U2 y festivales como el Live Aid. La extravagancia, por su parte, la contendría Guns N' Roses, Def Leppard, Bon Jovi, Poison o Mötley Crüe.

Finalmente, Gómez Pérez menciona que los ochenta estuvieron marcados por ciertas características, siendo dos las más importantes: la ampliación del mercado y la aparición de figuras que representaban súper ventas; esto significó un cambio en el paradigma financiero de la música, ya que los empresarios se dieron cuenta que podían ganar todavía más.<sup>138</sup>

<sup>136</sup> Paytress, *History of rock*, 127.

<sup>137</sup> *Ibid.*, 216-219, 224-225, 232.

<sup>138</sup> Gómez Pérez, *El rock: historia y análisis*, 123.

*"Please don't put your life in the hands of a rock and roll band who'll throw it all away"*  
*-Don't look back in anger; Oasis.*

Los noventa en general se caracterizan por la búsqueda de una libertad creativa que parecía no relacionarse con el éxito de lo comercial. Los dos estilos más importantes, el Grunge y el Britpop, compartirían esa preocupación.

Los términos "Grunge" y "Rock Alternativo" a veces se utilizan como sinónimos; sin embargo, no son exactamente lo mismo. Puede decirse que el primero nace dentro del segundo, prolongando el espíritu punk.

El Rock Alternativo es una especie de continuación del New Wave ochentero. Como su nombre lo indica, se trata de una música que busca ser una alternativa ante el mundo pop que regía en la socie-

dad y en general no posee un sonido particular. Según *Seven Ages of Rock*, dicho estilo sería el encargado de devolver la pasión al Rock.<sup>139</sup>

El Grunge por su parte, es una música más agresiva, pues se inspira en el Heavy Metal de los setenta. A diferencia del Rock Alternativo, el Grunge estaría más cerca de tener un sonido determinado. Los instrumentos, por lo general, debían escucharse sucios, no había que empeñarse en un sonido perfecto; de hecho, se cree que el término "grunge" encuentra su origen en la palabra "grungy", que en la jerga inglesa significa "sucio". La aplicación de dicho término se le atribuye a Mark Arm, vocalista en ese entonces de Green River y

<sup>139</sup> Sebastian Barfield, "Rock Alternativo: A la izquierda del dial", *Seven Ages of Rock*, Reino Unido: BBC, 2007, en línea, 49:37 min, <http://www.actitudsimbiotica.com/2016/01/las-siete-eras-del-rock-capitulo-6-rock.html>

posteriormente de Mudhoney, quien describía como "grunge" (sucio) el sonido que se estaba haciendo en ese momento. Bandas Grunge eran ya desde finales de los ochenta Soundgarden, Alice in Chains o la mencionada Mudhoney.<sup>140</sup>

Por su parte, el Rock Alternativo es la música representativa de la generación X, una generación de marginados y excluidos sociales que no había alcanzado los beneficios que la prosperidad del presidente Reagan había prometido. Como parte de esta exclusión, no existían lugares para que bandas independientes pudieran tocar. Éstas, con su sonido no comercial, no tenían la capacidad de llenar estadios o salones de baile.

La necesidad de lugares y de objetos propios dio lugar a un fenómeno interesante dentro de la música: lo indie.<sup>141</sup>

El término "indie" se refiere a lo independiente y aunque se suele utilizar para describir un tipo de sonido perteneciente a bandas de principios del 2000, lo cierto es que propiamente lo "indie" comenzaría diez años antes que ellas, incluso antes si se cuenta al Punk. De manera estricta, el "indie" no es un género musical, es más un tipo de acción, pensamiento o filosofía, algo parecido al DIY del Punk. Muchas bandas que no se consideran "indies" y que aparentemente no tienen algo en común, formaron parte de este movimiento, por ejemplo Nirvana y Oasis.

La banda alternativa y grunge más representativa de los noventa es Nirvana. Inscrito en el *underground* de la escena musical e inspirado por la integridad de R.E.M., Kurt Cobain, vocalista de la banda, dejaría de lado su temor a la fama y las implicaciones de ésta para grabar su primer disco: *Bleach*.

Según *Seven Ages of Rock*, la preocupación de Kurt Cobain por el éxito sería la base del dilema moral del Rock Alternativo (y podría decirse que del Rock en general): cuanto más popular se volvía algo, más riesgo corría de perder su independencia e integridad. Sin embargo, con *Smell Like Teen Spirit*, primer sencillo del disco *Nevermind*, la popularidad llegaría irremediablemente. Esta canción se convertiría en un himno para toda una generación.<sup>142</sup>

El éxito que Nirvana alcanzó permitió que la industria volteara a ver al mercado "alternativo" como un generador importante de ganancias. El Grunge, por ejemplo, se comercializó al punto de colocar la ropa holgada, las camisas de leñador y el cabello desaliñado en las pasarelas de moda. De hecho, hoy en día se vive el resurgimiento de esta moda.

Los noventa son una década tan prolífica como los setenta, serían los años dorados de grupos como Pearl Jam y Smashing Pumpkins, y bandas que existían desde finales de los ochenta cosecharían su

éxito, como R.E.M. con el disco *Automatic for the People*. Hacia mediados y finales de 1990, la experimentación del Rock Alternativo con un sinfín de músicas arrojaría discos tan importantes como el *One Hot Minute* y *Californication* de Red Hot Chili Peppers o el *The Bends* y *Ok Computer* de Radiohead. Por su parte, artistas como PJ Harvey, Björk, Rage Against The Machine, Beck, Portishead, Nine Inch Nails, entre otros, estarían influenciados por más ritmos negros y estilos electrónicos.

Aunado al festín de influencias musicales, los noventa tendrían una música bastante representativa, además del Grunge y el Rock Alternativo: el Britpop.

<sup>140</sup> "Rock Alternativo: A la izquierda del dial", *Seven Ages of Rock*, 2007, BBC.

<sup>141</sup> *Ibid.*

<sup>142</sup> "Rock Alternativo: A la izquierda del dial", *Seven Ages of Rock*, 2007, BBC.

Si la primera mitad de los noventa había pertenecido al Grunge y el Rock Alternativo, el Britpop habría de inundar la segunda mitad. Esta música nace como continuación del sentimiento indie que había representado The Smiths a finales de 1980.

Cuando en 1987 The Smiths se separa, la música independiente quedaba huérfana en el mundo del House y el éxtasis. Una de las bandas que respondería a esa orfandad sería The Stone Roses en el 89, la cual sería una inspiración para Oasis. Para ese momento estaba generándose una escena bastante competente con bandas como Suede, pero sería Blur quien alcanzaría un éxito masivo gracias a su canción *Girls & Boys*. En ese mismo año, 1994, Oasis lanzaría el disco que mejor define la época temprana de los noventa: *Definitely Maybe*.<sup>143</sup> Según *Seven Ages of Rock*, este disco "capturaba el espíritu de los noventa, sin dejar de idolatrar el altar de la historia del rock".<sup>144</sup>

El éxito del disco estaría justificado, ya que musicalmente presentaba un sonido totalmente fresco, pero aderezado por la historia musical que había detrás. John Robb explica el sonido de Oasis de la siguiente manera: "El sonido de Oasis unifica todos los grandes momentos del rock. Tiene la melodía de The Beatles y la fuerza de los Sex Pistols. Liam canta con la sorna de Lydon y la frialdad de The Stone Roses".<sup>145</sup>

<sup>143</sup> Sebastian Barfield, "Brit rock: lo que el mundo estaba esperando", *Seven Ages of Rock*, Reino Unido: BBC, 2007, en línea, 49:25 min, <http://www.actitudsimbiotica.com/2016/01/las-siete-eras-del-rock-capitulo-7-brit.html>

<sup>144</sup> *Ibíd.*

<sup>145</sup> Entrevista en *Ibíd.*

Con el éxito obtenido, Oasis lanzaría su segundo disco el siguiente año. Dicho material contendría uno de los himnos generacionales más importantes: *Wonderwall*. Según *Seven Ages of Rock*, lo que sucedió con este disco fue que "Noel (Gallagher) tomó conciencia de ser la voz de una generación o el letrista de una generación. Comenzó a escribir himnos. Lo hacía a sabiendas. Quería que su música fuera más importante".<sup>146</sup>

De pronto, en 1996, Oasis había pasado de un cuarto de ensayo a poder protagonizar uno de los conciertos más importantes en la Historia del Rock. Su presentación en Knebworth sería un hito generacional. El boletaje agotado para las dos fechas demostraba que el Rock Independiente podía llegar muy lejos. Sobre el concierto, Noel Gallagher, compositor principal de la banda, apunta: "No queríamos vender entradas y esperar que las compraran. Queríamos que fuera un suceso y que diera un mensaje".<sup>147</sup> El mensaje definitivamente fue recibido.

<sup>146</sup> "Brit rock: lo que el mundo estaba esperando", *Seven Ages of Rock*, 2007, BBC.

<sup>147</sup> Entrevista en *Ibíd.*

## 1.8. El nuevo milenio

*"I want to be forgotten and I don't want to be reminded...".  
-What ever happened; The Strokes.*

Oasis marcó el camino que habrían de seguir muchas bandas al principio del 2000. Grupos como Coldplay, Travis o The Verve seguirían la ruta del Britpop. Al mismo tiempo, los sellos independientes seguían incrementando el número de bandas que firmaban.

Dentro de las bandas que convergían en dichas disqueras estaba The Libertines. Tras el suceso que Oasis representó, surgió en algunos sectores el resentimiento por haber abandonado una vez más lo contracultural que el Rock debía significar. The Libertines pues, intentó regresar lo "indie" a lo "indie" y aunque estuvieron cerca de hacerlo, la adicción a las drogas de Pete Doherty lo volvió imposible.<sup>148</sup>

Sin embargo, gracias a Oasis y el fenómeno global que suscitó el Rock Alternativo, el Britpop y el Grunge, a principios del 2000 la venta de guitarras aumentó, igual que la asistencia a conciertos. Esto significó el arribo de toda una nueva generación de músicos frescos que querían crear su propio sonido y personalidad.<sup>149</sup>

El avance de las tecnologías fue también definitivo para esta época; además del CD, ahora la música podía ser producida caseramente y podía compartirse a través de internet. Hacia mediados y finales de los 2000, el auge de redes sociales como MySpace permitiría una independencia nunca antes pensada. Los artistas podían compartir su música sin intermediarios, además de que podían crear y manejar su publicidad ellos mismos.

Esta fue la mejor respuesta ante una industria que con su poca visión obstaculizó el camino para que la nueva generación se desarrollara, ya que no querían ir más allá de las fórmulas probadas.<sup>150</sup>

El resurgimiento del poder de la guitarra eléctrica lo representaron bandas como The Strokes o The White Stripes. Lo performático del Punk lo retomarían los Yeah Yeah Yeahs. Muse tendría el virtuosismo de los setenta. Coldplay la calidez de lo alternativo. Los experimentos electrónicos los haría Gorillaz. The Hives y Franz Ferdinand tocarían con la intensidad del Punk y el Hard Rock. Los Arctic Monkeys aprovecharían las ventajas del internet.

La generación de los 2000 tenía la responsabilidad de hacer una música competente, cargando en sus hombros 50 años de herencia musical. El reto fue superado, y con creces.

En la actualidad es difícil hablar de una escena representativa. Esto puede deberse a muchos factores. Uno de ellos es que la industria del disco se ha visto debilitada por el crecimiento de los servicios de streaming como Spotify, Apple Music o YouTube y YouTube Red. El MP3 había ya amenazado la estabilidad del disco, pero no a tal magnitud. Esto no sólo afecta la industria disquera como tal, sino que atenta contra la idea alcanzada en los sesenta y setenta, cuando el álbum se veía como una obra completa donde convergían desde la música hasta el arte del disco. Parece como si la industria actuara en reversa, regresando al momento en que el único producto importante eran los sencillos que pudieran venderse.

La falta de compromiso que esto significa para con el disco puede ser una de las razones por la que no existe como tal una generación representativa de la década presente. No es que no se haga música o discos interesantes, si no que mucho del público se ha desacostumbrado a la contemplación musical, o nunca ha sido parte de ella, como las generaciones posteriores al formato MP3. Al mismo tiempo, parece como si existiera un exceso de propuestas musicales, algunas con sonido más o menos parecido entre ellas, por lo que resulta difícil apreciar y poner atención a todas; debido a la Internet, la música se ha vuelto un medio mucho más democrático y global, donde todos pueden crear y participar, sin importar las motivaciones que tengan. Esto, aunque podría asumirse como una ventaja, puede explicar el advenimiento de música basura y sus respectivos sencillos, lo cual ha proliferado en la industria musical, trasgrediendo los espacios donde antes convergía la música Pop, y en la que el Rock también tenía cabida por ser una música popular.

Quizá es injusto juzgar este periodo al mismo momento que sucede, pues si existe una orfandad musical generacional sólo el tiempo lo dirá.

<sup>148</sup> "Brit rock: lo que el mundo estaba esperando", *Seven Ages of Rock*, 2007, BBC.

<sup>149</sup> *Ibid.*

<sup>150</sup> Paytress, *History of rock*, 295.

## CAPÍTULO 2 ART STAR.

El poder de la imagen.

"For millions of years mankind lived just like the animals, then something happened which unleashed the power of ur imagination. We learned to talk".

- Keep Talking; Pink Floyd.

## 2.1. La comunicación

Para adentrarse en la Fotografía de Rock es primordial revisar dos fenómenos fundamentales para la sociedad humana: la comunicación y la imagen. Estos comparten una relación simbiótica y es necesaria su comprensión, tanto para entender las Artes Visuales como el poder de la imagen dentro de ellas.

La distinción entre animal y humano (aunque de hecho éste sea un mamífero) se basa en dos características que según Germán Ortega Chávez no existen en otra especie más que en la humana. Una, el lenguaje; la otra, la capacidad del humano para crear herramientas y además almacenarlas.<sup>151</sup>

Una herramienta pues, es creada con base en una necesidad; el humano, en algún punto de su evolución, tuvo la necesidad de expresarse más allá de lo que los movimientos o sensaciones corporales le permitían, tuvo la necesidad de comunicarse a través de un sistema más complejo, pues el primero ya no respondía a sus requerimientos. Así, el lenguaje es la herramienta que creó el ser humano basándose en su necesidad comunicativa; esto es, su necesidad por decir o expresar algo. Ahora, ya que el humano no sólo crea sino que también almacena sus herramientas, con el lenguaje sucede lo mismo, pues dentro de él se han creado maneras de perpetrarlo: la escritura, por ejemplo.

De una manera abstracta, se puede resumir el proceso de la comunicación de la siguiente manera:

*El emisor codifica la información a través de la palabra escrita, de las imágenes, del sonido o de una forma combinada de lenguajes. El mensaje es una señal que el receptor debe interpretar.*

<sup>151</sup> Germán Ortega Chávez, Clase de Arquitectura urbano-arquitectónica, Facultad de Arquitectura UNAM, 2017.

*(...) los roles de emisor y receptor interactúan dinámicamente. Es decir, ambos realizan un proceso de codificación y decodificación. Cuando el receptor da una respuesta a un mensaje que, previamente, le ha enviado el emisor, este último se convierte inmediatamente en receptor y aquél en emisor. Este proceso se llama feedback o retroalimentación.<sup>152</sup>*

Como puede observarse, existen diversos elementos que configuran el proceso de la comunicación: emisor, mensaje, receptor, y aunque aquí no se menciona, también está el medio por el cual se transmite el mensaje. Esto es importante porque explica la imagen y su discurso.

Ahora bien, la necesidad comunicativa del humano trajo consigo la creación de una herramienta que le permitiera dar a conocer a otros sus necesidades, emociones o sentimientos. Esto es el lenguaje. Las necesidades comunicativas han acompañado al Ser Humano en su evolución y se han resuelto gracias a la creación de diferentes lenguajes.

<sup>152</sup> Roberto Aparici et al., *La imagen: análisis y representación de la realidad*, (Barcelona: Gedisa, 2006), 33.

<sup>153</sup> Fátima Gil, *Teoría e historia de la imagen*, ed. por Francisco Sesgado, (Madrid: Síntesis, 2011), 19-20.

Es así que puede hablarse de un sinnúmero de ellos: lenguaje oral, lenguaje escrito, lenguaje visual, lenguaje de programación, etcétera. Habrá tantos lenguajes como necesidades de comunicación existan.

Una de las tantas necesidades comunicativas y expresivas que ha tenido el humano se ha visto resuelta gracias al lenguaje visual. Según Fátima Gil, éste es: "(...) el sistema de comunicación semiestructurado más antiguo que se conoce. (Incluso) Antes de que el ser humano articulara un lenguaje escrito"; escribe como ejemplo lo que "ocurre con niños pequeños, que antes de saber escribir son capaces de realizar representaciones visuales."<sup>153</sup>

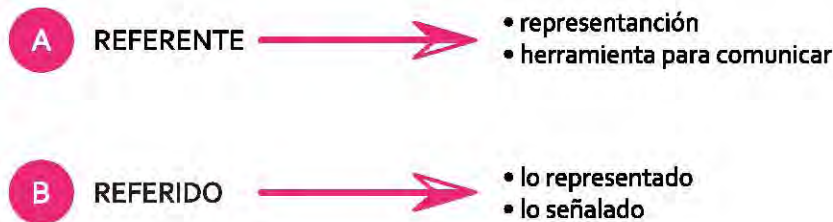
Por otro lado, el Ser Humano para comunicarse a través del lenguaje, del tipo que éste sea, necesita "algo" -entiéndase un motivo- que comunique lo que quiere decir, por lo que para este propósito ha construido signos, que no son otra cosa sino representaciones. Al respecto, es importante no confundir el signo con el símbolo, ya que son conceptos totalmente distintos.



De una manera general, pueden diferenciarse así: <sup>154</sup>

Signo	Símbolo
Es físico	No es físico ni material
Es una representación	Es una alusión
Se inventa	Se descubre

Ambos, signo y símbolo, utilizan dos elementos: un referente y un referido; sin embargo, lo hacen de manera distinta. Esto puede entenderse de la siguiente manera: <sup>155</sup>



En el signo, por tanto:

**A** acota el sentido de **B** y esta relación es arbitraria.

En el símbolo, por otra parte:

**A** no acota el sentido de **B** sólo lo sugiere y esta relación es descubierta.

Los signos son representaciones arbitrarias que pretenden guardar una relación de semejanza con lo representado; son convenciones sociales que están determinadas por el contexto de dicha sociedad. En el lenguaje oral o escrito, los signos son las palabras que arbitrariamente se utilizan para representar objetos reales; en el lenguaje visual son las imágenes quienes guardan una semejanza con los signos orales o escritos previamente establecidos. Por su parte, los símbolos resultan alusivos a lo representado, por lo que pueden ser independientes de las convenciones sociales.

Germán Ortega Chávez menciona como ejemplo el concepto de "luna", pues en general, para todas las culturas del mundo la luna es un símbolo de lo femenino. Ahora, la simbología tiene un rango de entendimiento muy amplio, puede darse desde lo personal -para un individuo la luna puede simbolizar una fecha en particular-, hasta en comunidades enteras. <sup>156</sup> Es importante entender esto, ya que las imágenes pueden ser signos o símbolos, o los dos al mismo tiempo.

<sup>154</sup> Germán Ortega Chávez, Clase de Arquitectura urbano-arquitectónica, Facultad de Arquitectura UNAM, 2017.

<sup>155</sup> *Ibid.*

<sup>156</sup> Germán Ortega Chávez, Clase de Arquitectura urbano-arquitectónica, Facultad de Arquitectura UNAM, 2017.



Figura 1. Penní Smith. Portada del álbum *London Calling*. 1980.  
Fuente: <http://www.quarterrockpress.com/index.php/qrp-files/item/1702-36-anos-de-london-calling-de-the-clashe>

Como se ha dicho, el lenguaje se vale de signos para transmitir el mensaje. En el lenguaje visual, la imagen es el signo a través del cual se transmite dicho mensaje; ésta representa algo real, físico y material. Sin embargo, aunque sea un signo, la imagen puede convertirse en un símbolo cuando alude a un fenómeno no físico ni material.

Un ejemplo de esto es la fotografía de portada del disco *London Calling* de The Clash (fig. 1), considerada por la revista *Q* la mejor fotografía de Rock, pues "capturó el instante cumbre del rock, la pérdida total de control".<sup>157</sup>

En dicha imagen puede entenderse que la "pérdida de control" no es un fenómeno físico ni material, por lo que no puede ser representado como tal, aunque puede ser aludido. Es entonces cuando una imagen que representa un hecho material: un hombre impactando un bajo contra el suelo, se convierte en el símbolo de la "pérdida de control" del Rock. Esta simbolización no se inventó, se descubrió.

Así pues, en el lenguaje visual puede distinguirse una imagen significante, un signo, y una imagen simbolizante, símbolo. La presente investigación se ocupa más de los símbolos, ya que el Arte trata sobre ellos.

<sup>157</sup> OUNAE, "La fotografía del London Calling, furia punk rock", OUNAE, acceso el 14 de febrero de 2017, [ounae.com/fotografia-london-calling-the-clash/](http://ounae.com/fotografia-london-calling-the-clash/)

## 2.2. La imagen

Como se mencionó, la imagen es el signo a través del cual el lenguaje visual comunica su mensaje. Éste, como cualquier otro lenguaje, es un proceso comunicativo, por lo que la imagen comunica.

Ahora bien, existen diversas clasificaciones de ésta, las cuales pueden hacerse según determinados criterios. Salvat ofrece una diferenciación a partir de la naturaleza de las imágenes:<sup>158</sup>

- a) Imágenes: el objeto físico. Por ejemplo, la fotografía en un documento de identificación.
- b) Imágenes de imágenes: la reproducción de una imagen. Por ejemplo, la presentación de una fotografía en un programa televisivo.
- c) Imágenes de no-imágenes: por ejemplo, el nombre de una actriz en la marquesina de un teatro. Las letras, al formar un nombre, guardan un sentido de semejanza con el objeto (que es la imagen) del que se habla.
- d) No-imágenes de imágenes: descripciones verbales de un objeto; este último sería la imagen.

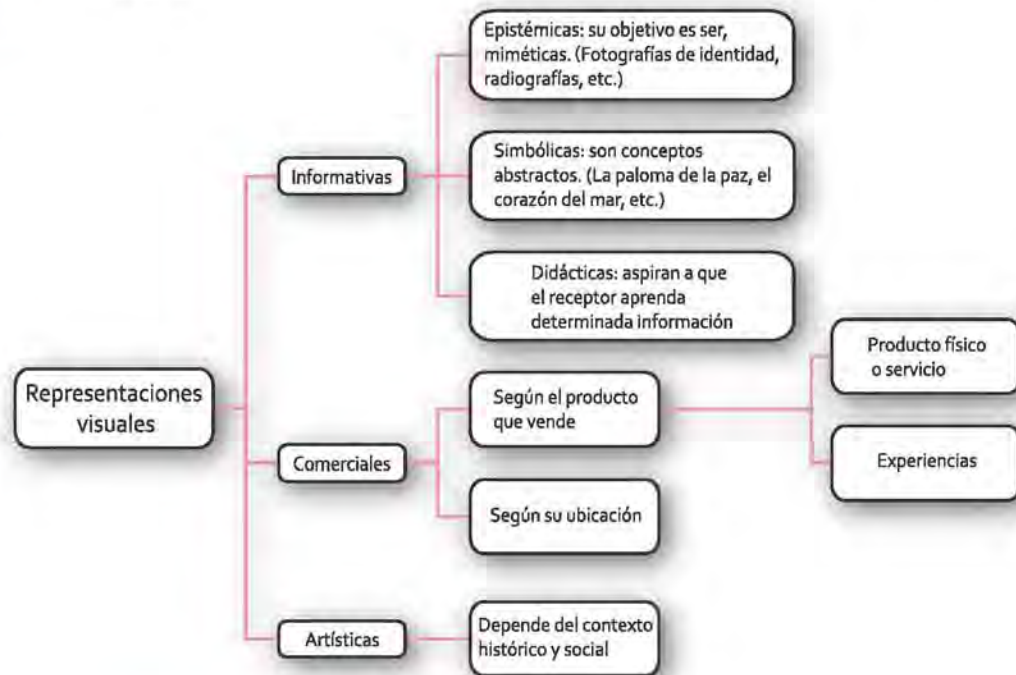
Dentro de esta diferenciación habría que distinguir también entre imágenes fijas y móviles. Ambas, según Salvat, responden a nociones de forma y espacio, pero las últimas suman al movimiento y tiempo.

<sup>158</sup> Salvat, *Teoría de la imagen*, (Barcelona: SALVAT, 1973), 30.

Existe también otra clasificación de la imagen, según su función. Fátima Gil habla de tres grandes tipos: <sup>159</sup>

- Representaciones visuales informativas: dan a conocer la realidad objetiva sin emitir juicios sobre la misma.
- Representaciones visuales comerciales: su función es vender algo, ya sea un objeto o una experiencia.
- Representaciones visuales artísticas: su función es difícil de determinar ya que, al ser un objeto artístico, se enfrenta a las definiciones que existan de Arte, las mismas que no pueden ser exactas, ya que dependen del contexto histórico y social.

Dentro de esta clasificación, Gil todavía subdivide las representaciones informativas y comerciales. Esto se puede resumir en el siguiente cuadro:



<sup>159</sup> Fátima Gil, *Teoría e historia de la imagen*, 48.

Gil también menciona otros tres tipos de función en la imagen: el místico o religioso, el propagandístico y el decorativo. <sup>160</sup>

Ahora bien, independientemente de su clasificación, cuando se habla de imagen pueden encontrarse ciertas características formales que todas comparten como objeto.

Una imagen es una representación que guarda cierta relación de semejanza con el objeto que representa (con la convención que existe sobre el objeto), es por esto que existen no sólo imágenes visuales, sino también sonoras o táctiles. La imagen visual, por su parte, requiere cierto grado de mimesis con el objeto real que representa; paradigma que habría de cambiar con el Arte abstracto o Conceptual.

Según la *Teoría de la imagen* de Salvat:

*La imagen se caracteriza por su grado figurativo (la representación de objetos o seres del mundo exterior conocidos intuitivamente a través de nuestro ojos) y por el de su iconicidad (el nivel de realismo de una imagen en comparación con el objeto que ella representa).* <sup>161</sup>

Aquí, es importante no confundir el término "iconicidad" con el de "iconografía" de Erwin Panofsky.

Ahora bien, para que la imagen comunique, siendo un signo o un símbolo, requerirá de algo que en todos los procesos comunicativos se necesita: un código compartido entre emisor y receptor para que el mensaje pueda ser decodificado correctamente. Por ejemplo, en el lenguaje oral, el emisor y receptor deben hablar o entender el mismo idioma para que el mensaje sea comprendido objetivamente.

En la imagen significativa, el código compartido entre emisor y receptor puede ser elemental, incluso puede entenderse intuitivamente, por

<sup>160</sup> Fátima Gil, *Teoría e historia de la imagen*, 58.

<sup>161</sup> Salvat, *Teoría de la imagen*, 32.

ejemplo una fotografía de una persona corriendo; en teoría todos pueden asumir que se trata de la representación de una figura humana realizando una acción (aunque como se verá, esto también depende del código cultural). En la imagen simbólica, por su parte, el código compartido es mucho más complejo y evolucionado; en la misma fotografía la figura humana puede ser un atleta invidente que termina en primer lugar una carrera olímpica, escena que podría ser simbólica dependiendo de su decodificación.

Ahora bien, aunque Salvat afirma que existen imágenes -signos- que intuitivamente pueden decodificarse sin la presencia de un código (la fotografía mencionada), esto es relativo, pues esas "intuiciones" son, en mayor o menor medida, fabricadas por la cultura en la que se vive. Probablemente una fotografía es un signo reconocible para un japonés y un mexicano, aunque no tengan entre ellos un código compartido (idioma), y en ese sentido no es necesaria una decodificación profunda, pero el objeto, la fotografía, puede no ser reconocible de la misma manera para una tribu africana.

Es por esto que es importante mencionar lo que Fátima Gil escribe sobre las maneras en que el individuo recoge cierta información y la reconoce como propia o no. Ante la imagen, el receptor pasa por dos niveles: <sup>162</sup>

- 1 Nivel de reconocimiento: se basa en gran medida en la memoria, en lo que se ha visto y en lo que se ve, lo que se conoce.
- 2 Nivel de rememoración: aquí confluyen la psicología, la emoción, la sensibilidad y el simbolismo que tiene o puede entender el individuo.

Estos tipos de reconocimiento son los que permiten entender, a distintos niveles, el discurso de una imagen. Esto es, el discurso denotativo y el connotativo. Siguiendo a Gil, explica la diferencia entre uno y otro: <sup>163</sup>

- Discurso denotativo: es el más literal, donde el emisor capta la imagen "pura", sin la intervención de nociones culturales o valores añadidos.
- Discurso connotativo: se basa en la interpretación que hace el receptor, la cual está sujeta al contexto cultural.

En las Artes Visuales, estos discursos conforman la iconicidad e iconografía, respectivamente, lo que se abordará más adelante.

Ahora, estos discursos acompañan inevitablemente a la imagen y, aunque se puede, es difícil separarlos del todo, pues uno ayuda a complementar el otro. Es importante señalar esto ya que, aunque puede hacerse un análisis formal de un objeto, artístico o no, invariablemente habrá una relación con su contexto. Las interpretaciones; sin embargo, deben hacerse con cuidado y siempre contemplarse que pueden tener algo de subjetivo, por más objetivo que se trate de ser. A este respecto, Fátima Gil menciona que al interpretar "la imagen no es un dogma con una única interpretación (...) cada espectador, en cada momento y lugar asimila la imagen de un modo diferente". <sup>164</sup>

Así pues, cada persona concederá un valor connotativo a la imagen según sus experiencias culturales e ideologías, las cuales también serán determinadas por el contexto espacio-temporal de la época en que se encuentre.

Como se mencionó, en el esquema de la comunicación no sólo existe el emisor, receptor y mensaje, también está el medio por el cual se comunica este último.

<sup>162</sup> Fátima Gil, *Teoría e historia de la imagen*, 21.

<sup>163</sup> Fátima Gil, *Teoría e historia de la imagen*, 21.

<sup>164</sup> *Ibíd.*, 27.

En el lenguaje visual, la imagen, que es el signo, se reproducirá por un medio que determinará su impacto. Este medio se delimita por factores culturales que al mismo tiempo permiten que el mensaje llegue a la persona, lugar y tiempo correcto. El contexto determina al signo y al medio.

Por ejemplo, la cantidad de impresiones que permitió el grabado en los primeros años de la reproducción de imágenes fue una revolución en comparación con la factura artesanal de los retablos en las iglesias, pero los grabados no podrían compararse (en captación de público) con lo que la televisión trajo consigo. Al respecto, Marshall McLuhan y Quentin Fiore escriben en *El medio es el mensaje* [sic] que: "La tecnología de la imprenta creó al público. La tecnología eléctrica creó la masa".<sup>185</sup> Que el medio determine el impacto de la imagen explica por qué puede ser más reconocible una propaganda de Coca-cola que una imagen del artista Honoré Daumier.

Marshall Y Fiore continúan:

*Las sociedades siempre han sido moldeadas más por la índole de los medios con que se comunican los hombres que por el contenido mismo de la comunicación. El alfabeto, por ejemplo, es una tecnología que el niño muy pequeño absorbe de un modo totalmente inconsciente, por ósmosis, digamos. Las palabras y el significado de las palabras predisponen al niño a pensar y a actuar automáticamente de una cierta manera. El alfabeto y la tecnología de la impresión han promovido y estimulado un proceso de fragmentación, un proceso de especialización y de separación. La tecnología eléctrica promueve y estimula la unificación y el envolveramiento. Es imposible comprender los cambios sociales y culturales si no se conoce el funcionamiento de los medios.*<sup>186</sup>

Entender que el medio a través del cual viaja el signo para comunicar el mensaje es importante, ya que permite entender cómo es que la imagen fotográfica llega a ser más o menos importante en cierta época.

En este caso, en la década de 1990, la imagen de la portada del álbum *Nevermind* de Nirvana (fig. 2), por ejemplo, es determinante para una generación que creció viendo en el Grunge<sup>187</sup> una escapatoria. No sólo se trata de una representación signífica de determinadas características formales, se ha convertido (descubierto) en una imagen simbólica de su tiempo y espacio.



Figura 2. Kirk Weddle. Portada del álbum *Nevermind*, 1992. Fuente: <https://genius.com/albums/Nirvana/Nevermind>

<sup>187</sup> Musicalmente, el Grunge es, según Rafael Gómez Pérez, la herencia directa del sonido *underground*, pues posee una relación directa con el Punk (no sólo en el sonido desgarrado sino también en su filosofía). Gómez Pérez afirma: "El grunge se basa en una estética desaliñada, sucia, despreocupada. Su música se aleja de la sofisticación. Es espontánea, a veces sin pulir, melódica y dura a la vez", (en Gómez Pérez, *El rock: historia y análisis*, 133). Esta misma conceptualización sirve para sentar las bases de los demás productos culturales que se desprenden del Grunge, como la moda. Socialmente, dicho estilo surge como la respuesta de una generación perdida en la incertidumbre que la Guerra Fría y el posterior cambio de gobierno representaban, siendo la pérdida de oportunidades, la flaqueza de los valores tradicionales (religiosos, políticos y familiares) y la desesperanza en el mundo, principales consecuencias del contexto político-económico.

<sup>185</sup> Marshall McLuhan y Quentin Fiore, *El medio es el mensaje* [sic]: *Un inventario de efectos*, (Estados Unidos: Paidós Studio, 1967), 36.

<sup>186</sup> *Ibid.*, 6.

La fotografía que demuestra el poder de convocatoria de la banda Oasis en 1995 en el concierto que ofrecieron en Slane Castle se convierte también en símbolo de dicho momento generacional (fig. 3).



Figura 3. Desconocido. Oasis en Slane Castle, 1995. Fuente: <https://www.thesun.co.uk/tvandshowbiz/1602899/its-20-years-since-oasis-incredible-gig-at-knebworth-in-front-of-125000-fans/> (la página publica la fotografía como perteneciente al concierto en Knebworth en 1996, sin embargo se trata de Slane Castle en 1995).

Ahora bien, el poder de esas imágenes fijas -fotografías, que ya en sí son un medio mismo- quizá no sería el mismo si no se hubiesen reproducido en medios globales como la televisión y la prensa; su exposición en los medios permite una mayor cercanía que con otros productos culturales que no se ven envueltos en los medios masivos. En este caso, el signo, que es la imagen, está convertido a un medio que es la fotografía, que a la vez puede ser reproducido por otros medios como la televisión o la prensa.

Al respecto, Roberto Aparici y colaboradores escriben que: “La lectura de una imagen es significativa en un momento determinado de una sociedad, ya que un individuo reconoce en ella algunos de sus signos y puede descifrarlos en función del valor que le otorga a su propio contexto”. Y continúan: “Los significados que ofrece una imagen dependen de las normas, pautas, etc., de una sociedad en determinado momento de su historia”.<sup>168</sup>

Al respecto, Aparici y colaboradores escriben que las “instituciones mediáticas” son el parteaguas en la comunicación humana:

*La diferencia entre el intercambio de información desde el principio de la humanidad hasta el momento actual se basa fundamentalmente en que, al principio, la información se intercambiaba entre individuos sin mediación alguna; mientras que, a partir del siglo XV, empiezan a aparecer instituciones mediáticas que cambian los procesos de producción, almacenamiento y circulación de la información.*<sup>169</sup>

Volviendo al contexto y a la imagen, Fátima Gil asegura que:

*La infinidad de interpretaciones de la misma representación visual (algo que ocurre también con el resto de los lenguajes) tiene que ver no sólo con los conocimientos, vivencias y creatividad del lector, sino también con el contexto en el que se consume la imagen, es decir, el lugar y el momento en que se mira. (...) el lugar determina la imagen.*<sup>170</sup>

Es por esto que el impacto de determinada imagen siempre estará condicionado a su contexto. Esto puede ser independiente de su valor como objeto plástico; es decir, el valor simbólico de una imagen no se corresponderá necesariamente con los elementos formales que pueden considerarse artísticos, esto también porque la definición de Arte y sus propios valores dependen de la época y contexto. Sin embargo, como se verá, para Panofsky la imagen más “completa” artísticamente hablando será la que contenga signo y símbolo a la vez.

Por su parte, Aparici y colaboradores escriben que no existen los mensajes universales, es decir, que puedan ser interpretados de la misma manera por todas las sociedades existentes. Afirman que “los mensajes adquieren el significado que la experiencia permite leer en ellos, así como el que hemos aprendido a atribuirle en función del contexto en el que nos hallamos inmersos”.<sup>171</sup>

<sup>168</sup> Roberto Aparici et al., *La imagen*, 211.

<sup>169</sup> Roberto Aparici et al., *La imagen*, 36.

<sup>170</sup> Fátima Gil, *Teoría e historia de la imagen*, 26.

<sup>171</sup> Roberto Aparici et al., *La imagen*, 46.

Siguiendo a Aparici, explica que el grado de complejidad de una imagen se dará por una serie de elementos:<sup>172</sup>

- Grado de iconicidad: qué tan mimética es la representación respecto a lo representado.
- Sentido abierto o cerrado de la representación: la imagen puede tener un único significado o varios.
- Carácter histórico de la representación: una imagen puede referir a un momento histórico determinado. Este aspecto permite una apreciación más cercana a la realidad de la imagen.
- Valor económico, social, cultural, político de los objetos en la imagen: lo cual, según Aparici, se vio alterado por el Arte Pop y su apropiación y representación de objetos populares como piezas de arte reproducibles.
- Relaciones de los elementos entre sí: Aparici menciona el cuestionamiento que el espectador se hace al repensar la pipa de René Magritte. ¿La imagen de una pipa es una pipa?
- Utilización de objetos anacrónicos en una misma representación.
- Contexto: la hechura, lectura e interpretación de una imagen cambia según el tiempo y espacio en el que se encuentre.

Según Aparici, la connotación que puede darse a la imagen también se determinará por ciertos parámetros como la pose y los objetos, además de nociones sociales que serán propias de la cultura de la que se hable, como estereotipos raciales o de otra índole, por ejemplo, el papel de la mujer en la sociedad, la objetivización de la figura femenina en pos de vender cualquier producto y el acercamiento a la sexualidad humana en general, a la masculinidad y a las minorías sexuales.

Para resumir, no se puede hablar de una misma imagen a lo largo del tiempo; es decir, no se han utilizado ni creado imágenes de la misma manera hace diez o cincuenta años que como hoy se hace. Según Salvat: "La imagen, que hasta el advenimiento de los

medios de comunicación de masas cumplía un papel puramente estético y, en último extremo, ilustrativo, se ha transformado en un elemento informativo autónomo, fundamental e indispensable".<sup>173</sup>

<sup>172</sup> Roberto Aparici et al. *La imagen*, 46.

<sup>173</sup> Salvat, *Teoría de la imagen*, 58.

Aunque la imagen es parte fundamental de las Artes Visuales, esta no siempre ha estado presente de la misma manera; tampoco su intención ni lo que pretende comunicar ha sido igual a lo largo de la Historia.

Salvat explica que si bien al principio de los tiempos la imagen también comunicaba, lo hacía distinto que hoy:

*En sus orígenes la imagen fue más bien una representación figurada, simbólica, en la que aparecían muchas variables en sus grados de fidelidad, identidad y semejanza. (...) a medida que la imagen adopta una dimensión y un modelo humanos, su soporte se hace más flexible, más rico y elaborado.* <sup>174</sup>

En un principio, la imagen era útil en tanto comunicara el mensaje, no había más discurso que el denotativo. La evangelización de la Europa Medieval era el mensaje que debía comunicar el signo.

Cuando el primer pintor firmó su obra, brindó a la imagen una autonomía e intimidad que no había conocido hasta ese momento. La firma en la pintura significó un cambio en la manera de pensar la imagen. <sup>175</sup>

Posteriormente, y a la par de la alfabetización, los primeros manuscritos y textos se acompañaban de ilustraciones. Éstas se realizaban en grabado sobre madera o cobre, luego vendría la Litografía y la Fotografía. Al respecto, Salvat señala que: "la imagen se democratizó al mismo tiempo que la literatura". <sup>176</sup>

Con la revolución que significó la Imprenta, además de los textos, las imágenes ya no correspondían sólo con las clases altas que las albergaban en sus palacios; las estampas, almanaques y la prensa en general estuvo al alcance de todos.

---

<sup>174</sup> Salvat, *Teoría de la imagen*, 72.

<sup>175</sup> El primer pintor en firmar su obra fue Giotto, según Anna-Carola Krauß, *Historia de la pintura: del Renacimiento a nuestros días*, (Alemania: Könemann, 1995).

<sup>176</sup> Salvat, *Teoría de la imagen*, 73.

Como se sabe, con el paso del tiempo en las Artes Plásticas se fue diluyendo el sentido religioso de las imágenes, los motivos fueron ampliándose y las preocupaciones fueron acercándose más a lo humano que a lo divino. Así como las imágenes fueron cambiando, las técnicas se ampliaron y la Fotografía encontró su vertiente artística (que siempre la tuvo).

La Fotografía es quizá una de las Artes Visuales más populares y probablemente la más cercana a las masas: es más común que la gente tome fotografías aunque no sea fotógrafo, a que esculpa sin ser escultor. Esta cercanía se debe, en parte, a que el desarrollo de la tecnología hizo que la Fotografía fuera el vehículo ideal para que la imagen llegara a muchos más ojos que con otros medios. Esas posibilidades de captación son las que han hecho que la publicidad encuentre en ella su mejor arma.

Al respecto, Salvat dice que la imagen ahora:

*Obedece a las leyes de la mecanización y a que está industrializada (...) se han convertido en mercancías. El marketing ha irrumpido en el circuito de la industria de la cultura de la imagen para adaptar la producción a las posibilidades de venta.* <sup>177</sup>

Entendiendo este poder propagandístico, es lógico que en cualquier revolución social la imagen resulte una estrategia importante para cambiar o modificar un pensamiento. El Rock, como fenómeno social, se valió de ella para hacer llegar su mensaje.

La imagen y la Fotografía en el Rock son importantes ya que permitieron que dicho fenómeno pudiera entenderse mejor, además de hacerlo visible y accesible a todo el mundo. Además de la Fotografía, otros medios como la Estampa (la Serigrafía) han contribuido a darle el sentido visual al Rock.

---

<sup>177</sup> Salvat, *Teoría de la imagen*, 84.



## 2.3. La Fotografía

Para poder hablar de ella, habrá de diferenciarse la palabra "Fotografía", con mayúscula, y "fotografía", con minúscula, pues la primera permite entenderla como el fenómeno social, cultural y tecnológico que revolucionó al mundo a partir del siglo XIX, y la segunda como el mero objeto plástico, el objeto material.

La fotografía entonces, puede definirse como el registro de un signo -de una imagen, de lo que se entiende como realidad o la representación de ésta- a través de una serie de reacciones físicas y químicas que se llevan a cabo en el cuerpo de una cámara oscura, del tamaño que sea (cámara réflex, caja estenopéica, cuarto estenopéico), y en el cuarto de revelado.

El proceso se basa en la utilización de la luz como herramienta para registrar el signo en un soporte fotosensible. Esta definición cambia si se considera la fotografía digital, ya que las reacciones químicas y físicas que se llevarían a cabo, son reemplazadas por relaciones interdigitales que suceden electrónicamente dentro del dispositivo utilizado, al igual que cambia el soporte donde se registran los signos. Ahora, este registro puede tener distintas intenciones, no sólo artísticas.

La Fotografía, por otro lado, se trata de un fenómeno que revolucionó la comunicación en general y la visual en particular, y que cambió la forma de pensar y representar al mundo. Además de significar un objeto plástico, la Fotografía se piensa desde el contexto sociocultural de la época en que fue tomada una imagen. Francisco Rodríguez Pastoriza ofrece la siguiente definición:

*Definición sociocultural: Tecnología comunicativa que permite fijar ópticamente un fragmento del universo en un tiempo dado, para perpetuarlo bidimensionalmente a través del tiempo y del espacio y procurar a sus destinatarios una experiencia óptica vicarial relativa a una escena alejada en el tiempo y acaso en el espacio.* <sup>178</sup>

Además de entenderla como un fenómeno social, Pastoriza propone que puede definirse artísticamente como una: "Manifestación en la que la creatividad del autor se sitúa por encima de los temas abordados, por la fotografía y por las técnicas utilizadas". <sup>179</sup>

Sin embargo, y a pesar de las definiciones que distintos autores pueden dar, se debe entender a la Fotografía como un medio por el cual se manifiesta el signo de la comunicación visual, la imagen, y que a su vez puede convertirse en un objeto expresivo y con una carga simbólica a partir de su intención, función y elementos contextuales.



<sup>178</sup> Francisco Rodríguez Pastoriza, *Qué es la fotografía*, (Barcelona: Planeta, 2014), 13.

<sup>179</sup> Rodríguez Pastoriza, *Qué es la fotografía*, 13.

## 2.3.1. La Fotografía y su revolución cultural

A veces puede cometerse el error de hablar de fotografía e imagen como si fueran la misma cosa y es que, aunque la fotografía siempre será imagen, la imagen no siempre es fotografía. Existían ya las imágenes antes que la Fotografía misma; sin embargo, se está tan acostumbrado a la familiaridad y acercamiento que la Fotografía representó para con la realidad, que hoy por hoy es un fenómeno al que no se podría pensar siquiera en renunciar y que se asume como imagen misma; pero no siempre fue así.

La Fotografía pues, nació de la necesidad de la burguesía de 1750 por afianzarse a sí misma como la figura de poder que se supone debía ser. En dicho momento, la

Litografía, y el Grabado en general, desempeñaban la función mimética que el retrato requería; sin embargo, en la búsqueda del perfeccionamiento de dicha mimesis, poco a poco comenzaron a quedar cortas las mencionadas técnicas; pronto se crearon métodos de representación como *le silhouette* y *el fisionatrado*, pero tampoco llenaban las deseos de una representación fiel del individuo.<sup>180</sup>

La cámara lúcida y la cámara oscura<sup>181</sup> existían ya para ese entonces y de hecho algunos autores, como David Hockney, creen que se utilizaban como auxiliares del dibujo o la pintura, pues se calcaba la silueta proyectada por la luz en el soporte a

utilizar;<sup>182</sup> sin embargo, el acercamiento que permitían estas técnicas no representaba una solución cercana a los requerimientos de la época, pues el trazo del lápiz o punta era vago; se necesitaba una manera de registrar permanente y fielmente la proyección que ocurría.

Finalmente se logró fijar la imagen proyectada en la cámara oscura gracias a los intentos de Thomas Wedgwood (sensibilización del papel a través de la plata) y Joseph-Nicéphore Niepce (graduación de la luz en la base sensible), y al posterior invento del daguerrotipo por Louis-Jacques-Mandé Daguerre.<sup>183</sup>

Al tiempo que se comercializó el daguerrotipo, se experimentaba ya con las posibilidades de la luz y los materiales fotosensibles. Estas creaciones e inquietudes no eran sino síntoma de la creciente necesidad por crear una nueva forma de representación de la realidad. Poco a poco las creaciones se sofisticaron más y más en pos de resolver problemas como la portabilidad y el costo de las nacientes fotogra-

fías, lo que permitiría a su vez acercar la reciente tecnología a las clases populares.

Gracias a los perfeccionamientos que hubo para técnicas como el daguerrotipo, el retrato se hizo más accesible en tanto costo y tiempo, lo cual permitió que se establecieran los primeros estudios fotográficos especializados en retrato. La novedad atrajo no sólo a la burguesía, sino a todas las clases sociales. Todo tipo de persona buscaba retratarse.<sup>184</sup>

El retrato familiar, por ejemplo, se convirtió en uno de los principales en realizarse. Era común en ese tiempo, gracias a la alta tasa de mortalidad

<sup>180</sup> Para el entendimiento de las técnicas mencionadas diríjase a Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía*, (Barcelona: Fotografía, 2002).

<sup>181</sup> Sistemas de proyección óptica. La cámara oscura significó la base para la creación de la fotografía. Para entender su funcionamiento véase "History of the Camera Lucida Drawing Tool", Video de YouTube, 20:56, publicado por "Tested", 19 de mayo del 2017, [https://www.youtube.com/watch?v=R\\_p9z-tRzCs](https://www.youtube.com/watch?v=R_p9z-tRzCs) y "La Cámara Oscura", Video de YouTube, 3:32, publicado por "Its juanmolina", 21 de agosto del 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=EEhkd1atWd8>.

<sup>182</sup> David Hockney cree que de hecho la inclusión de la cámara oscura en el proceso del bocetaje de la pintura es una manera fehaciente de entender las perfectas perspectivas del Renacimiento o la maestría de personajes como Caravaggio. Sus detractores, empero, afirman que dicha teoría está lejos de explicar el genio inventivo y creador de tan diversos artistas. Revisado en Randall Wright, "El conocimiento secreto", documental en YouTube, 1:11:52, publicado por "Diana Ríos Ruiz", 11 de mayo del 2017, [https://www.youtube.com/watch?v=R\\_p9z-tRzCs](https://www.youtube.com/watch?v=R_p9z-tRzCs)

<sup>183</sup> Revisado en Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía*, 13-14.

<sup>184</sup> Para consultar la historia de los procesos y perfeccionamiento de las técnicas fotográficas diríjase a *Ibíd.*

que existía, el retratarse con familiares muertos como una manera de retener el recuerdo. Por otro lado, el retrato académico de modelos desnudos o de poses complejas también se hizo popular. Aunque la mayor parte de los daguerrotipos eran retratos, de igual forma se produjeron imágenes de arquitecturas, noticias y paisajes.<sup>185</sup>

Beaumont Newhall escribe que a pesar de su popularidad, el daguerrotipo estaba condenado a fracasar, ya que era de una factura frágil, no podía duplicarse y además era caro. Fue entonces que apareció el calotipo de Talbot, el cual se utilizó con más frecuencia para retratar paisajes y arquitectura.

Los franceses hicieron importantes cambios a

dicho calotipo, lo que ayudó a obtener miles de copias de una misma imagen, lo que a su vez permitió que las imágenes pudieran ser introducidas en álbumes o libros; esto se logró con el papel que desarrolló Louis-Désiré Blanquart Evrard que permitía un tiempo de impresión mucho más corto.<sup>186</sup>

Por otro lado, las innovaciones técnicas en el diseño de las lentes y en los procesos de impresión perfeccionaron el retrato. El papel a la albúmina fue el más popular, pero era frágil, ya que si alguno de los procesos de fijado o lavado estaba mal realizado, la imagen se desvanecía. En el proceso al carbón, por su parte, las copias eran permanentes, pero ofrecía semitonos pobres, al tiempo que por el proceso de exposición las imágenes podían no ser tan precisas.<sup>187</sup>

Ahora bien, aunque la mayor parte de las impresiones se realizaban al tamaño de los negativos, las ampliaciones y ampliadoras existían ya. Newhall escribe que se les denominaba "cámara solares" y que se ocupaban a finales de 1850; sin embargo, la ampliación no fue común sino hasta dos décadas más tarde, cuando existiría el papel fotosensible.

<sup>185</sup> Todo revisado en Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía*.

<sup>186</sup> En *Ibíd.*

<sup>187</sup> Para mejor entendimiento de los procesos fotográficos descritos véase *Ibíd.*

Así, fueron surgiendo innovaciones en las placas: ambrotipos y ferrotipos, además de que el tamaño de los retratos cambió; se acostumbraban las *cartes de visite*<sup>188</sup> y para 1860 la concepción del espacio fotográfico se transformó: se abandonaron los fondos lisos y se optó por escenografías y utilería de cartón, y se diseñaron sillas ex profeso para posar, las cuales tenían un espacio para descansar la cabeza. Posteriormente, se hizo a un lado el tamaño de las *cartes de visite* y se utilizaron formatos más grandes. La Fotografía era altamente demandada por la publicidad y los actores, sobre todo de teatro.

La tecnología de finales del siglo XIX permitió a los fotógrafos

tener los filtros adecuados para poder registrar los tonos que querían en sus negativos (en escala de grises), placas de gelatina secas para éstos y papel sensibilizado para copia directa y revelado. Los negativos más sensibles, por ejemplo, hicieron que los tiempos de exposición tuvieran que ser más exactos, lo que a su vez permitió la creación de una gran variedad de obturadores.

Por otro lado, la portabilidad de la cámara era ya un hecho y apareció un sinnúmero de cámaras manuales, como la famosa Kodak (fig. 4).<sup>189</sup> Dicha cámara también significó una revolución en la manera de pensar la fotografía, pues la hizo aún más accesible a las masas. El eslogan del producto

<sup>188</sup> Formato fotográfico del retrato de estudio donde la persona aparecía de cuerpo entero. Newhall escribe que "No se realizaba ningún esfuerzo para que el carácter de la persona en cuestión apareciera mediante sutilezas de iluminación o tras elegir su actitud y su expresión". Tomado de Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía*, 65.

<sup>189</sup> Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía*, 128-129:

*La Kodak original es una cámara de caja, con un tamaño de 3,75 X 3,75 X 6,5 pulgadas [aproximadamente 9,5 X 9,5 X 16,5 cm], con una lente de foco fijo de 27 mm de distancia focal y apertura f/9, dotada de un ingenioso obturador cilíndrico, o de tambor. Difería de casi todas sus competidoras en que su película venía en un rollo con 100 negativos de capacidad, cada uno de ellos con una imagen circular de 2,5 pulgadas de diámetro [6,35 cm].*

resume a la perfección el replanteamiento sobre la fotografía que la portabilidad permitía: “usted apriete el botón, nosotros hacemos el resto”.

Acerca de la masificación de la fotografía, Newhall explica:

*La mayor contribución tecnológica a la realización fotográfica, durante las dos últimas y fecundas décadas del siglo XIX, fue el perfeccionamiento de la autotipia, o cliché, que permitió imprimir facsímiles de imágenes de cualquier clase, junto a la composición tipográfica (...). Así nació el fotoperiodismo, y su efecto sobre los fotógrafos fue inmediato, porque en todo el mundo comenzaron a aparecer revistas ilustradas y anuarios dedicados al aficionado.<sup>190</sup>*

Figura 4. Publicidad de la cámara Kodak de 1888. Fuente: <https://notquiteinfocus.com/2014/04/23/a-brief-history-of-photography-part-6-kodak-the-birth-of-film/comment-page-1/>

Newhall escribe que ya para 1900 en Estados Unidos se publicaban regularmente doce revistas fotográficas, nueve en Francia, diez en Inglaterra, siete en Austria y Alemania, y alguna más en otros países europeos. Con la irrupción de la Fotografía en el ámbito social, poco a poco fueron descubriéndose sus posibles usos y aplicaciones para sectores como la Ciencia, ciertos oficios o incluso la Literatura.

Ahora bien, la pregunta de si la Fotografía era Arte se hacía ya desde 1840, y es que muchos se habían interesado en ella a partir de que los

formatos se habían simplificado y vuelto más accesibles al público en general, como con el proceso del colodión.

Lo cierto es que la implicación de más visiones alrededor de la creciente Fotografía hizo posible que los temas y puntos de vista se ampliaran a las distintas sensibilidades de los entonces aficionados. La gente que estaba interesada en la nueva técnica no partía necesariamente de una escena artística, además de que los intereses y preocupaciones de la Fotografía no eran propiamente artísticos en un principio.

Como se ha mencionado, la Fotografía nace de una necesidad comunicativa del lenguaje visual y fue más tarde que pudieron encontrarse los valores artísticos que contiene. En ese sentido puede hacerse un comparativo con la música Rock: ambas nacieron de una necesidad expresiva y comunicativa y se volvieron Arte a través de su complejización.

La Fotografía, desde el principio, tuvo su propio lenguaje y dentro de él su propio modo de expresión. Es por esto que significó una

revolución cultural tan importante: inventó su propio mundo, con sus propias reglas. Newhall escribe al respecto:

*En contraste con aquellos que procuraban rivalizar con el pintor utilizando cámara y lentes, fueron centenares quienes usaron la fotografía, simple y directamente, como medio de registrar el mundo en su derredor. La capacidad del medio para trasladar un detalle casi infinito, para captar más de lo que el fotógrafo mismo veía en el momento preciso, y para multiplicar esas imágenes hasta una cantidad casi ilimitada, acercaron al público una riqueza de registros de imágenes que excedía todo lo que se hubiera conocido antes.<sup>191</sup>*

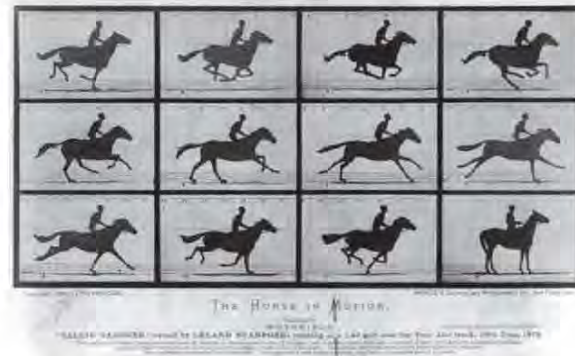
Establecida ya como un medio más (independientemente de sus carácter artístico), la Fotografía fue adentrándose en la vida cotidiana de las sociedades poco a poco; permitió, por ejemplo, conocer lo que sucedía en la guerra de una manera más fiel, permitió acercarse a otras latitudes gracias a las primeras expediciones fotográficas y empezó a entenderse la capacidad que la imagen fotográfica tenía para uso comercial. Comenzó a jugarse con los ángulos de la cámara y el espacio se entendió de distinta manera.

<sup>190</sup> Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía*, 130.

<sup>191</sup> Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía*, 85.

Sucesos que podrían pensarse tan inmediatos en la era presente, como captar el movimiento en una fotografía, significaban logros y descubrimientos sorprendentes para el momento en que ocurrían. Fotografías como la de Eadweard James Muybridge significaron una revolución para la historia de la imagen (fig.5).

Figura 5. Eadweard James Muybridge. *Caballo al galope*. 1878. Copia a la albúmina. George Eastman House, Rochester (Nueva York). Fuente: <http://www.aeromental.com/2012/04/09/doodle-en-honor-al-182o-cumpleanos-de-eadweard-j-muybridge/>



Conforme el tiempo y las técnicas avanzaron, la Fotografía se volvió parte misma de la vida cotidiana. Artistas y aficionados hicieron del lenguaje fotográfico algo común para todos. El emergente mundo de la publicidad (como se conoce ahora), fue encontrando en las fotografías su mejor arma, se valió de ellas, y de la imagen propiamente, como un factor sumamente poderoso para hacer llegar sus ideas a donde quería ponerlas.

Al respecto, Gisèle Freund explica que:

*El papel predominante de la publicidad va íntimamente ligado a la transformación de una Norteamérica agrícola en una nación industrial. La multiplicación de carreteras y vías férreas creaban una aproximación entre productores y consumidores. (...) las revistas, que sólo aparecen cada semana o cada mes, se distribuyen a través de todo el país, haciéndose así accesibles a toda la población. Por consiguiente, los anunciantes tenían un interés muy particular en que su publicidad saliera en dichas revistas.*<sup>192</sup>

<sup>192</sup> Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, trad. de Josep Elias, (Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1983), 124.

Aunque para el momento presente la revista ilustrada es algo común, en su momento significó un cambio cultural importante, pues la comunicación se daría a través más de imágenes que de texto.

Saber esto es importante, ya que permite comprender cómo la imagen fotográfica se volvió gran clave para el entendimiento del mundo; es decir, a partir de ella pudo conocerse la versión visual de todo lo que se quería expresar, decir, sentir, vender, construir, etcétera. La comunicación visual en particular, y la comunicación en general, cambiaron significativamente con la incursión de la Fotografía como medio informativo y discursivo.

Socialmente asimilada como un medio informático, comunicativo y en algunos casos, artístico, la Fotografía era ya un vehículo importante en la década de 1950, cuando el Rock surgiría. Tomando en cuenta el poder no sólo estético sino comercial y comunicativo de la imagen fotográfica, hubo fotógrafos que, jugando con dichos elementos, enriquecieron el ámbito musical y artístico, al tiempo que consolidaron el periodismo (fotográfico) de Rock, como Annie Leibovitz y su trabajo para la revista *Rolling Stone* (fig. 6).



Figura 6. Annie Leibovitz. Portada de la revista Rolling Stone. 1981. Fuente: <http://www.thegroundmag.com/annie-leibovitz-photography/rolling-stone-john-lennon-and-yoko-annie-leibovitz-the-ground-01.jpg/>

## 2.3.2. La Fotografía como comunicación

Por otra parte, el desarrollo digital ha permitido que, en un tiempo más o menos reciente, la Fotografía se vuelva mucho más masiva de lo que era. Esto puede resultar un arma de doble filo, pues la portabilidad que la imagen fotográfica digital significa, además su inclusión como moneda de cambio en los medios digitales como aplicaciones y sitios web (llámese Tumblr, Instagram, Pinterest, etcétera), permite acercar el medio a más personas, lo que representaría una segunda democratización de la imagen, pero esto mismo fomenta y permite un exceso de signos fotográficos; es decir, la responsabilidad estética o artística que debería implicar la Fotografía se ha dejado de lado, pues ahora todos pueden confeccionar imágenes y fotografías de la manera más inmediata posible, gracias a dispositivos electrónicos como los *smartphones* o tabletas electrónicas; así, se ha aprendido que la toma fotográfica no implica una reflexión más allá del click del obturador o del toque en la pantalla sensible.

Independientemente de las implicaciones sociales de la Fotografía hoy en día, lo importante a entender en este punto es cómo la imagen fotográfica cambió la manera de percibir, pensar y ver al mundo circundante, cosa que permitió romper paradigmas y crear nuevos en la sociedad. El mundo nunca podría haber sido el mismo sin la invención de la Fotografía.

Una vez revisada a grandes rasgos la temprana invención y el posterior posicionamiento de la Fotografía como un vehículo informativo y expresivo, puede observarse que su desarrollo representó un hito cultural que revolucionó muchísimos ámbitos de la vida humana, como el de la comunicación.

Al respecto, Francisco Rodríguez Pastoriza afirma que “mientras el lenguaje presenta al mundo como una idea, la fotografía lo presenta como un objeto”<sup>193</sup> y añade que para Edward Weston, la diferencia entre otras Artes y la Fotografía es que las primeras inventan, mientras que la segunda puede reproducir fielmente lo real. Esto último podría ser cuestionable si se considera que toda imagen es susceptible a ser manipulada.

Sin embargo, Pastoriza advierte que toda fotografía, por mimética que sea, cargará con algo de la subjetividad del fotógrafo, por eso escribe que: “La imagen de una fotografía comunica un mensaje que se fundamenta en un contexto social”.<sup>194</sup> A diferencia de lo que dice Weston, Pastoriza cree que la Fotografía no es una representación fiel de la realidad, es más bien una interpretación de ésta, por lo que al igual que el resto de las imágenes, la lectura de una fotografía se verá delimitada por elementos formales y contextuales.

Ahora bien, dentro del proceso de la comunicación, las fotografías en los medios cambiaron la manera de entender la prensa, la publicidad y el mundo en general. Salvat expone que antes de la cultura de masas, la imagen y la fotografía tenían un papel meramente estético o ilustrativo; cuando se sumergió en el proceso de masificación, se convirtió en un elemento autónomo e indispensable para la comunicación. Lo que se espera de ella es “la versión visual”<sup>195</sup> de lo sucedido.

<sup>193</sup> Francisco Rodríguez Pastoriza, *Qué es la fotografía*, (Barcelona: Planeta, 2014), 14.

<sup>194</sup> *Ibíd.*, 15.

<sup>195</sup> En Salvat, *Teoría de la imagen*, 58.

Es así que, según su intención o función comunicativa, la imagen fotográfica podrá clasificarse en documental, artística o semántica. Dentro de esta clasificación habrá más subdivisiones, Salvat propone las siguientes:<sup>196</sup>

- 1 Fotografía documental. Esta se caracteriza por representar los hechos puros, de la manera más objetiva. (Aunque como ya lo señalaba Pastoriza, toda imagen tiene algo de subjetividad).
  - Foto-espejo de nuestro tiempo: la que es testimonio de la memoria. (Fotografías de recuerdos familiares, fotografías de momentos históricos, etcétera).
  - Foto-imagen del mundo: la que describe las cosas. (Fotografías aéreas o geográficas).
  - Foto-instrumento científico: las que comunican las experiencias u observaciones en el ámbito científico o las que refieren procesos de investigación.
  - Foto de identidad: representación documental de la realidad (fotografías en los documentos oficiales).
- 2 Fotografía como obra de arte.
  - Foto-retrato: debe representar la expresión y personalidad del retratado.
  - Foto-emotiva: buscar provocar un sentimiento en el espectador para hacerlo partícipe de una experiencia estética.

Foto como recurso estético: convención de motivos ya probados como "bellos", como las naturalezas muertas.

- 3 Fotografía como texto. Esta permite de alguna manera la conceptualización de ideas y pensamientos para expresarlos como una realidad.
  - Foto como narración: montaje de palabras, ideas y textos. (Fotonovelas).
  - Foto como opinión: refleja la postura del fotógrafo sobre determinado suceso u objeto.
  - Foto como relación de ideas: cadena de imágenes que pueden tener relación según su contraste, contigüidad o posición.
  - Foto como símbolo.

Ahora, estas clasificaciones son formas de estandarizar las imágenes fotográficas para poder hacer un análisis formal de ellas; sin embargo, la mayoría de las fotografías comparten dos o más elementos de las distintas clasificaciones ya que, como se ha visto, pueden tener varios niveles de lectura. Salvat nos dice que: "La calidad de impacto de una imagen puede medirse gracias a esta complejidad de elementos, susceptibles de entrar en varias combinaciones de sintaxis visual".<sup>197</sup>

<sup>196</sup> Según Salvat, *Teoría de la imagen*, 58.

<sup>197</sup> Salvat, *Teoría de la imagen*, 65.

## 2.3.3. La Fotografía como Arte

Definir la Fotografía como Arte, y cualquier medio expresivo en realidad, es complicado y puede volverse peligroso, ya que existen distintos conceptos y definiciones sobre Arte, los cuales están sujetos a los cambios contextuales de su época: política, cultura, sociedad, economía, etcétera.

A pesar de esto, debe recordarse que la imagen contiene dos discursos: el denotativo (lo objetivo) y el connotativo (lo subjetivo). Entonces, para hablar de Arte deben considerarse los objetos plásticos que contienen ambas capacidades, tanto la simbólica como la sígnica. Interesan pues, los objetos que son signo y símbolo, ya que el Arte es simbólico y puede ser experimentado desde una perspectiva estética.

Al respecto, Erwin Panofsky escribe en *Estudios sobre iconología* que al enfrentarse a un objeto plástico (él escribe "obra de arte") se pueden distinguir tres tipos de contenido en el mismo: <sup>198</sup>

- 1 Contenido temático natural o primario: aquí se identifican las formas puras o elementos compositivos. Panofsky los llama "motivos artísticos".
- 2 Contenido secundario o convencional: donde se relacionan los elementos compositivos con los conceptos. Panofsky reconoce aquí un primer momento de la Iconografía misma, ya que se profundiza un poco más allá de las formas puras.

- 3 Significado intrínseco o Contenido: Panofsky se refiere al contexto sociocultural que el artista vierte en el objeto sin estar necesariamente consciente de ello, además de la subjetividad propia del individuo mismo. Este significado es el que Panofsky determina como una Iconografía más profunda, puesto que se relacionan los tres niveles de reconocimiento de la obra. Esta relación de significados corresponde con los "valores simbólicos". <sup>199</sup>

Aquí es conveniente recordar la definición de "símbolo" como una relación entre referente y referido, la cual es descubierta y alude a determinado signo, fenómeno, emoción, etcétera, sin ser material ni físico. Los valores simbólicos se darán en el mismo sentido, por ejemplo: el color azul, en cierto contexto, representará tristeza.

Por otro lado, Panofsky escribe en *El significado de las artes visuales* que de los objetos producidos por el ser humano, la obra de arte tendrá siempre una "significación estética". Añade que, sin importar si la obra es buena o mala, o que tenga un fin práctico o no, se podrá experimentar estéticamente. <sup>200</sup>

<sup>198</sup> Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, (Madrid: Alianza, 1998), 15.

<sup>199</sup> Según los llamó Ernst Cassirer en Panofsky, *Estudios sobre iconología*, 18.

<sup>200</sup> Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*, (Madrid: Alianza, 1979), 26.



Aunque Panofsky reconoce que todo objeto puede llegar a ser experimentado desde un punto de vista estético, la exigencia del objeto por esa apreciación puede darse o no. Ejemplifica: "Si yo decidiera, como bien podría hacerlo, considerar estéticamente la luz roja de un semáforo, en vez de asociarla con la necesidad de dar un frenazo, actuaría así contra la «intención» del semáforo mismo".<sup>201</sup> Al respecto de los objetos que no reclaman una experiencia estética, escribe:

*Esos objetos fabricados por el hombre que no reclaman ser estéticamente experimentados se llaman comúnmente «prácticos» y se pueden dividir en dos clases: vehículos de comunicación y utensilios o aparatos. Un vehículo de comunicación tiene por «intención» la transmisión de un concepto.*

*Un utensilio o aparato tiene por «intención» el cumplimiento de una función.*<sup>202</sup>

Siguiendo este orden de ideas, se puede plantear la siguiente pregunta: ¿cómo se puede definir que una fotografía es Arte si de alguna manera cumple una función o es un "vehículo comunicativo"? Pues bien, Panofsky escribe que trazar una línea divisora entre ambos tipos de objetos es complicado:

*En cierto sentido, un poema o una pintura histórica son un vehículo de comunicación, el Panteón y los candelabros de Milán son en cierto sentido aparatos; y los sepulcros que Miguel Angel [sic] esculpió para Lorenzo y Giuliano de Médicis son también, en cierto sentido, lo uno y lo otro. Pero tengo que decir «en cierto sentido» porque hay esta diferencia: en el caso de lo que se puede llamar un «simple vehículo de comunicación» y un «simple aparato», la intención se encuentra definitivamente vinculada a la idea del objeto, más exactamente al sentido que hay que transmitir, o a la función que hay que cumplir. En el caso de una obra de arte, el interés por la idea está contrapesado, y puede incluso ser eclipsado, por el interés por la forma.*<sup>203</sup>

Y continúa:

*Sin embargo, el elemento «formal» está presente sin excepción en todo objeto, puesto que todo objeto está compuesto de materia y forma, y no hay manera de determinar con exactitud científica en qué proporción, en un caso dado, recae el acento sobre dicho elemento formal. Por consiguiente, no se puede, ni siquiera debería intentarse, definir el preciso instante en el que un vehículo de comunicación o un aparato comienza a ser una obra de arte.*<sup>20</sup>

Es así que, aunque una fotografía propagandística o documental sea un objeto práctico que persigue un fin concreto, puede obtener el simbolismo estético del Arte gracias a aspectos formales y contextuales, por ejemplo, la mencionada fotografía del concierto de Oasis en Slane Castle (fig. 3).

Panofsky dice también que la "intención" del artista o del creador puede decir bastante sobre los objetos. Afirma que ésta será determinante para entender el límite entre un objeto práctico y un objeto artístico, aunque al mismo

tiempo advierte que la "intención" no puede determinarse de forma absoluta, ya que no responde a estándares matemáticos cuantificables y a que también se hallará, irremediabilmente, condicionada por aspectos sociales y culturales.

Para Panofsky, y para la presente investigación, el equilibrio entre la idea y la forma hará que el objeto artístico sea más elocuente, pues tendrá más contenido. La unidad de los tres niveles de significado en la obra permitirá que la experiencia estética pueda llevarse a cabo y que por lo tanto exista un "goce estético del arte".<sup>205</sup>

La elocuencia entre la forma, la idea y el contexto de la imagen fotográfica es lo que permitirá distinguirla como un objeto con valor artístico o como una "obra de arte".

<sup>201</sup> Panofsky, *El significado de las artes visuales*, 27.

<sup>202</sup> *Ibíd.*

<sup>203</sup> *Ibíd.*, 27-28.

<sup>204</sup> Panofsky. *El significado de las artes visuales*, 28.

<sup>205</sup> *Ibíd.*, 31.

## 2.4. Arte y Rock

Ahora bien, lo que se busca comprender es cómo la Fotografía, siendo un Arte Visual como lo es, ayudó a entender, aterrizar y preservar el fenómeno del Rock, además de permitir completar la experiencia estética de la música. A través de la imagen de propaganda, la documental o la artística, la Fotografía ha permitido acercarse a la intimidad de los estudios de grabación, a la monumentalidad de los conciertos de estadio, a los rostros sinceros de las estrellas de Rock y ha contribuido a dar esa "versión visual" y simbólica de la música.

Como se ha visto, la imagen, como elemento central del lenguaje visual, es por fuerza un ente comunicativo. Además de realizar las funciones de su génesis (cualquiera que ésta sea), las imágenes que aquí interesan son las que cumplen con ciertos factores que dotan al objeto de un valor artístico. Éste es difícil de definir, pues depende de los valores y condiciones de la época en que se produce, consume o analiza; sin embargo, habrán de ser los elementos compositivos formales los que den la pauta para reconocer un objeto artístico; estos pueden ser la tensión y el equilibrio dentro de la composición, el manejo del color en la pieza (si se utiliza, por ejemplo, como simbólico para una emoción), la dirección de las formas en la imagen (y que pueden contribuir al equilibrio de una pieza), la luminosidad, etcétera.

Ahora bien, al afirmar que la imagen comunica, debe tenerse en cuenta que existe un mensaje para comunicar. El mensaje del Rock: el alarido de emancipación, la búsqueda de la libertad sexual, el despliegue de la pasión y violencia del adolescente y joven, se valió primero de la música y casi al mismo tiempo de la imagen y de las artes visuales para poder llegar a ojos y oídos de quien debía escucharlo.

### 2.4.1. Colaboraciones

Desde temprano la imagen ayudó a posicionar el interés sobre la música nueva, poco a poco este rango fue haciéndose más grande y permitió extender el mensaje de libertad que quería darse. Las portadas de discos como el homónimo de Elvis Presley de 1956 (fig.7) son aún hoy importantes símbolos del Rock, pues la imagen fotográfica es la fuerza que permite dar la versión visual de las cosas, ayudando a que éstas se consoliden.<sup>206</sup>

Entender la importante relación entre imagen y música, específicamente entre Fotografía y Rock, es casi intuitivo, esto porque ambos son fenómenos comunicativos y artísticos, por lo que sus premisas y necesidades empatan. Afortunadamente, las Artes no son excluyentes entre sí, pues mientras se enriquecen una a la otra, permiten que la experiencia estética del espectador esté más completa y se vuelva interdisciplinaria.

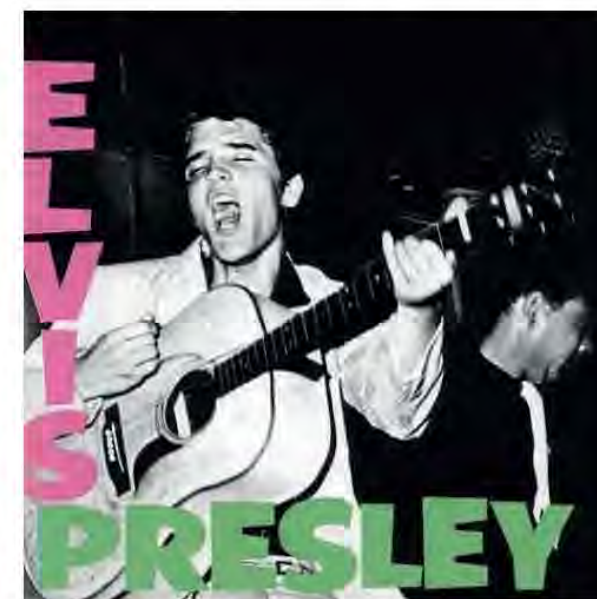


Figura 7. William V. "Red" Robertson. Portada del álbum *Elvis Presley*. 1956. Fuente: <http://www.allmusic.com/album/elvis-presley-1956-mw0000737692>

Puede tomarse como ejemplo la década de los sesenta. En dicha época la música estuvo estrechamente relacionada con el sentido visual de la

<sup>206</sup> De hecho, el color, estilo y posición de la tipografía en la tapa del disco, además del contraste de ésta con la figura detrás en blanco y negro, se evoca en el diseño de la portada del álbum *London Calling* de The Clash.

experiencia musical, esto aunado a la cultura de las drogas, específicamente el uso del LSD y las alucinaciones que le correspondían. Grupos como Cream, The Beatles y Pink Floyd, entre otros, sucumbieron ante la posibilidad artística de la música, la imagen y las drogas. En portadas como *The Piper at the Gates of Dawn* de Pink Floyd (fig. 8) o el *Rubber Soul* de The Beatles (fig. 9) puede observarse el uso de la tipografía elemental de la psicodelia, así como la deformación de las figuras humanas.



Figura 8. Vic Singh. Portada del álbum *The Piper at the Gates of Dawn*. 1967. Fuente: <https://www.discogs.com/Pink-Floyd-The-Piper-At-The-Gates-Of-Dawn/release/2415411>



Figura 9. Robert Freeman. Portada del álbum *Rubber Soul*. 1965. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/Rubber\\_Soul](https://en.wikipedia.org/wiki/Rubber_Soul)

Por su parte, las ilustraciones del álbum *Revolver* de The Beatles (fig. 10), así como el colorido de los uniformes en la portada del *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* y la inclusión de multiplicidad de personajes (fig. 11), son muestra de que la psicodelia no tiene una sola manera de expresarse.

Como ejemplo de esto también se encuentra la portada de los álbumes *A Saucerful of Secrets*, *Ummagumma* y *Meddle* de Pink Floyd (figs. 12, 13 y 14).



Figura 10. Robert Whitaker. Portada del álbum *Revolver*. 1966. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/Revolver\\_\(Beatles\\_album\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Revolver_(Beatles_album))



Figura 11. Michael Cooper. Portada del álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. 1967. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/Sgt.\\_Pepper%27s\\_Lonely\\_Hearts\\_Club\\_Band](https://en.wikipedia.org/wiki/Sgt._Pepper%27s_Lonely_Hearts_Club_Band)



Figura 12. Hipgnosis. Portada del álbum *A Saucerful of Secrets*. 1968. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/A\\_Saucerful\\_of\\_Secrets](https://en.wikipedia.org/wiki/A_Saucerful_of_Secrets)

Figura 13. Hipgnosis.  
Portada del álbum  
*Ummagumma*. 1969. Fuente:  
[https://www.discogs.com/  
Pink-Floyd-Ummagumma/  
master/20692](https://www.discogs.com/Pink-Floyd-Ummagumma-master/20692)



Figura 14. Pink Floyd.  
Portada del álbum *Meddle*.  
1972. Fuente: [https://en.wi-  
kipedia.org/wiki/Meddle](https://en.wikipedia.org/wiki/Meddle)



Al mismo tiempo, el diseño de portadas como la del *Disraeli Gears* de Cream (fig. 15) se encuentra más cercana a la noción global del estilo psicodélico, pues presenta los elementos orgánicos y ornamentales del Art Nouveau, así como la utilización de un estruendoso colorido, motivos representativos de la psicodelia.



Figura 15. Martin Sharp. Portada del álbum  
*Disraeli Gears*. 1967. Fuente: [https://www.dis-  
cogs.com/Cream-Disraeli-Gears/release/5316611](https://www.discogs.com/Cream-Disraeli-Gears/release/5316611)

A propósito de dicha portada, en *Seven Ages of Rock* se dice que “hasta el arte de la portada del *Disraeli Gears*, un montaje psicodélico y fluorescente, indicaba que el rock era cada vez más un medio artístico”.<sup>207</sup>

Este periodo es quizá el más representativo a nivel visual en los comienzos del Rock, pues si bien se pueden encontrar fotos y portadas de discos bastante notables en el sentido artístico e histórico en la década de 1950, como la mencionada portada de Elvis Presley, a partir de la psicodelia y de los sesenta, lo visual y performático fue sumamente importante para complementar la experiencia musical. Esto puede deberse a que después del desapego emocional que representó el Rock para los jóvenes que buscaban un escape del mundo adulto, y puede deducirse también que debido a que los intérpretes iban cumpliendo más años, el Rock fue tomando su lugar como un sitio desde donde podía tomarse una postura seria ante el mundo.

<sup>207</sup> Sebastian Barfield, “The Birth of rock: My generation”, *Seven Ages of Rock*, Reino Unido: BBC, 2007, en línea, 49:44 min, [http://www.actitudsimbiotica.com/2015/02/  
las-siete-edades-del-rock-capitulo-1-el.html](http://www.actitudsimbiotica.com/2015/02/las-siete-edades-del-rock-capitulo-1-el.html)

Al respecto, y considerando los aportes que Bob Dylan había hecho ya a la música, en *Seven Ages of Rock* se menciona que Dylan: "(...) con su actitud desafiante había demostrado que con el rock podían hacerse declaraciones artísticas serias".<sup>208</sup> En la misma serie documental, Barry Miles dice que: "el ámbito psicodélico de drogas de Londres hacía que muchos músicos tomaran un rumbo más serio. Entendían que hacían arte. Estaban fundando el rock".<sup>209</sup>

Además del fenómeno visual que el Rock representó para el diseño, ayudado por la cultura de drogas, el *performance* fue cada vez más importante para completar la experiencia de los espectadores y de los propios músicos. The Who es quizá uno de los precursores de dicha experiencia, con sus célebres presentaciones donde al final (o durante) destruían sus instrumentos con gran furia, además de los "remolinos" de Pete Townshend en la guitarra (figs. 16 y 17).



Figura 16. Ray Stevenson. The Who (Roger Daltrey, Pete Townshend, John Entwistle y Keith Moon) en The Marquee Club. 1967. Fuente: <https://www.rockarchive.com/prints/w/who-the-who01rs>



Figura 17. Desconocido. Pete Townshend haciendo su emblemático "remolino" en la guitarra. Década de 1960. Fuente: <http://www.rollingstone.com/music/lists/100-greatest-guitarists-20111123/pete-townshend-20111122>

Según *Seven Ages of Rock*, The Who "Importaron ideas nuevas sobre lo que el rock podía lograr con la energía y la atracción visual del espectáculo".<sup>210</sup> En palabras del mismo Pete Townshend:

*Lo que cambió fue que mostramos la adrenalina y la agresión. Mostramos al público que somos personajes frustrados que quieren expresar algo y queremos hacerlo delante de ellos. Está más relacionado con el arte y la música de lo que se cree.*<sup>211</sup>

Al mismo tiempo, Charles Shaar Murray dice que: "The Who cambió el concepto de una presentación de rock".<sup>212</sup>

Así pues, el *performance* se convirtió en un medio expresivo válido para demostrar lo que la banda tenía que decir, era el complemento perfecto para expresar la furia y emoción contenida de la juventud. Poco a poco dicho espectáculo fue refinándose a

propuestas mucho más complejas que la visceral destrucción de instrumentos. Prueba de ello es la oferta visual escenográfica de Pink Floyd, desde su temprana *Interstella Overdrive* hasta lo ocurrido con el álbum *The Wall*. La primera, una improvisación cerca de los 30 minutos que cambió el paradigma de la pieza musical, cosa que se consolidaría en discos posteriores.

Pink Floyd se acercó a la idea de la obra artística completa, cosa que ya desde Richard Wagner se buscaba. Según palabras de su manager Peter Jenner: "Al igual que The Velvet Underground, Pink Floyd quería derribar las barreras entre arte y música (...) demostraban que hacían arte además de ser una banda de rock".<sup>213</sup>

Ya para 1971, en la época en que salió al mercado el álbum *Meddle*, el compromiso por la obra total era evidente.

<sup>210</sup> "The Birth of rock: My generation", *Seven Ages of Rock*, 2007, BBC.

<sup>211</sup> *Ibid.*

<sup>212</sup> *Ibid.*

<sup>213</sup> Sebastian Barfield, "Art Rock: White Light, White Heat", *Seven Ages of Rock*, Reino Unido: BBC, 2007, en línea, 49:15 min, <http://www.actitudsimbiotica.com/2015/02/las-siete-edades-del-rock-capitulo-2.html>

<sup>208</sup> "The Birth of rock: My generation", *Seven Ages of Rock*, 2007, BBC.

<sup>209</sup> *Ibid.*

Al respecto, David Gilmour comenta en *Seven Ages of Rock*: “Queríamos hacer piezas más largas conectadas por ideas”; esto lo ejemplifica el tema Echoes, con una duración de 25 minutos. Dicho interés llevó a Pink Floyd a realizar lo que hoy puede considerarse como dos de las grandes obras de la música contemporánea, además de ser sumamente importantes para las artes visuales y el Rock: *The Dark Side of the Moon* y *The Wall* (figs. 18 y 19).



Figura 18. Hipgnosis (Storm Thorgerson). Portada del álbum *The Dark Side of the Moon*. 1973. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Dark\\_Side\\_of\\_the\\_Moon](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Dark_Side_of_the_Moon)

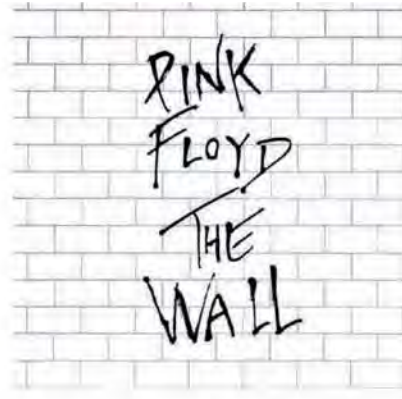


Figura 19. Gerald Scarfe. Portada del álbum *The Wall*. 1979. Fuente: [http://www.wkmradio.com/discoparty\\_proc.asp?ID=9154#.WskuO17wbIV](http://www.wkmradio.com/discoparty_proc.asp?ID=9154#.WskuO17wbIV)

El primero, quizá la portada más emblemática del Rock; el segundo, lleno de una riqueza escenográfica indiscutible. Cabe resaltar que el diseño de portadas de Pink Floyd es de los más exquisitos que existen (figs. 20-24), gracias al colectivo Hipgnosis y al diseñador gráfico Storm Thorgerson, que ha plasmado su sello característico en portadas de otras bandas como Muse (figs. 25 y 26), Audioslave (fig. 27), AC/DC (fig. 28) y The Mars Volta (fig. 29), entre otras.



Figura 20. Hipgnosis (Storm Thorgerson). Portada del álbum *Atom Heart Mother*. 1970. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/Atom\\_Heart\\_Mother](https://en.wikipedia.org/wiki/Atom_Heart_Mother)



Figura 21. Hipgnosis (Storm Thorgerson). Portada del álbum *Wish You Were Here*. 1975. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/Wish\\_You\\_Were\\_Here\\_\(Pink\\_Floyd\\_album\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Wish_You_Were_Here_(Pink_Floyd_album))



Figura 22. Hipgnosis (Storm Thorgerson). Portada del álbum *Animals*. 1977. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/Animals\\_\(Pink\\_Floyd\\_album\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Animals_(Pink_Floyd_album))



Figura 23. Storm Thorgerson. Portada del álbum *A Momentary Lapse of Reason*. 1987. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/A\\_Momentary\\_Lapse\\_of\\_Reason](https://en.wikipedia.org/wiki/A_Momentary_Lapse_of_Reason)

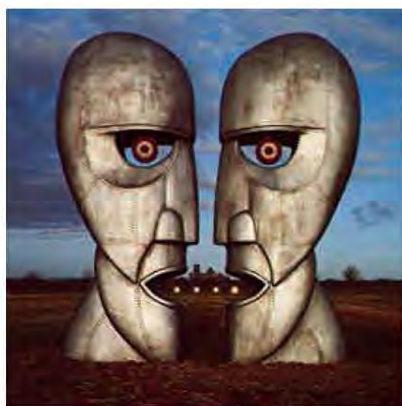


Figura 24. Storm Thorgerson. Portada del álbum *The Division Bell*. 1994. Fuente: <https://www.amazon.es/Division-Bell-Pink-Floyd/dp/B000025G7A>



Figura 25. Storm Thorgerson. Portada del álbum *Absolution*. 2003. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/Absolution\\_\(album\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Absolution_(album))



Figura 27. Storm Thorgerson. Portada del álbum *Audioslave*. 2002. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/Audioslave\\_\(album\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Audioslave_(album))



Figura 26. Storm Thorgerson. Portada del álbum *Black Holes and Revelations*. 2006. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/Black\\_Holes\\_and\\_Revelations](https://en.wikipedia.org/wiki/Black_Holes_and_Revelations)

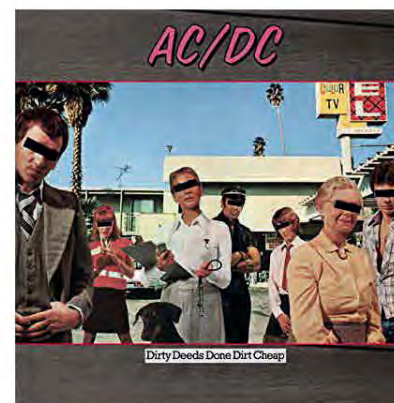


Figura 28. Hipgnosis (Storm Thorgerson). Portada del álbum *Dirty Deeds Done Dirt Cheap*. 1976. Fuente: <https://www.amazon.com/Dirty-Deeds-Done-Dirt-Cheap/dp/B00008BXJ4>



Figura 29. Storm Thorgerson. Portada del álbum *Frances the Mute*. 2005. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/Frances\\_the\\_Mute](https://en.wikipedia.org/wiki/Frances_the_Mute)

En el álbum *The Wall* se alcanzó un punto creativo altísimo, pues no sólo se contemplaba la redondez de las composiciones musicales, sino que además Pink Floyd, específicamente Roger Waters, buscaba complementar la experiencia musical con el diseño del arte del disco y con una puesta en escena dentro del concierto. Ya se habían preocupado por la experiencia visual, como en el concierto *Live at Pompeii* de 1972 y en sus primeras presentaciones en vivo con proyecciones a sus espaldas; sin embargo, el *The Wall* logró una complejización de las ideas nunca antes pensada, ya que en palabras de Roger Waters: "De ahí en más no quería que lo visual fuera abstracto y que no representara lo que decían las canciones".<sup>214</sup>

Al mismo tiempo, el *The Wall* fue una declaración más íntima y simbólica, no sólo en las letras, sino también en la puesta escenográfica, la cual trata, entre otros temas, la insistente angustia y peso de la fama, pues según Waters la idea del muro busca "(...) expresar mi sensación de aislamiento del público"<sup>215</sup> (figs. 30 a 32). Al separarse de Pink Floyd y seguir su carrera en solitario, Waters ha continuado el legado del *The Wall* (figs. 33 y 34) y ha creado espectáculos donde interpreta temas de los más exitosos discos de Pink Floyd, complementando su actuación con audiovisuales y escenografías a la altura del disco de 1979 (fig. 35).



El espectáculo del *The Wall* sigue vigente y ha representado un hito en las presentaciones en vivo; quizá gracias a Pink Floyd y a su preocupación por ofrecer una experiencia completa, han podido llevarse a cabo giras tan impresionantes como el *Zoo TV Tour*, el *PopMart Tour* y el *U2360° Tour* de U2 (figs. 36 a 40).

Figura 30. Jill Furmanovsky. David Gilmour durante el solo de guitarra en *Comfortably numb*. 1980. Fuente: <http://www.taringa.net/posts/imagenes/16299507/Y-Pink-Floyd-conocio-a-Jill-Furmanovsky.html>:

<sup>214</sup> En "Art Rock: White Light, White Heat", *Seven Ages of Rock*, 2007, BBC.

<sup>215</sup> *Ibid.*



Figura 31. Jill Furmanovsky. *The Wall Live*. 1980. Fuente: <https://www.modernrocksgallery.com/jill-furmanovsky-photographer/>



Figura 32. Jill Furmanovsky. *The Wall Live*. 1980. Fuente: <https://www.rockarchive.com/prints/pink-floyd-pfoo8jf>





Figura 33. Brett Turnbull. The Wall Live. 2015. Fuente: <http://www.abismoblogzine.com/2016/09/roger-waters-wall-2015.html>



Figura 34. Brett Turnbull. The Wall Live. 2015. Fuente: <http://empathyrising.com/tag/roger-waters/>

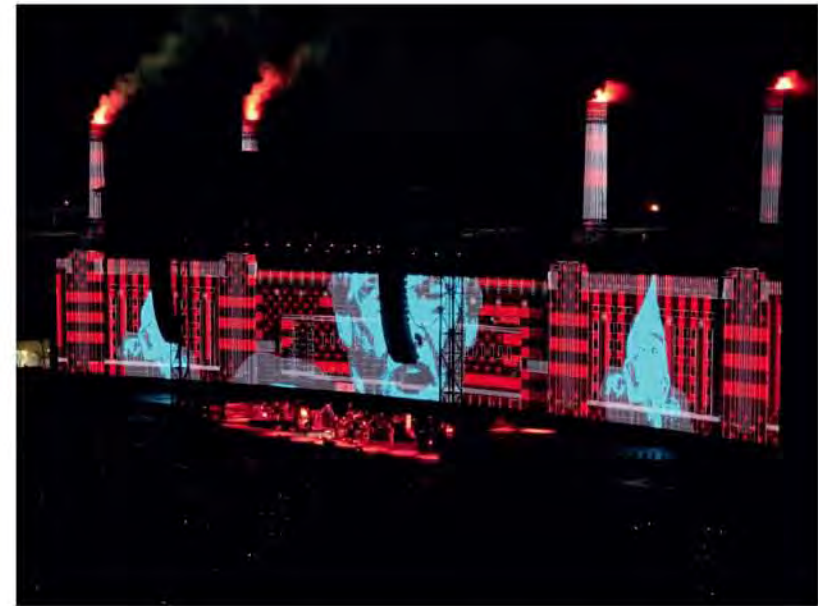


Figura 35. Rodrigo Barquera. Espectáculo audiovisual para *Pigs (Three Different Ones)* en Roger Waters en Vivo en la Ciudad de México. 2016. Fuente: <https://www.flickr.com/photos/jrockdrigo/albums/72157674455005626>



Figura 36. Rob Verhorst. Bono en el escenario del Zoo TV Tour. 1992. Fuente: <http://www.gettyimages.com/license/88426501>



Figura 37. Ralph Larmann. Bono en el escenario del *U2360° Tour*. 2009-2011. Fuente: [http://www.u2.com/media/photos/143/From\\_The\\_Ground\\_Up\\_\\_U2\\_Com\\_Music\\_Edition](http://www.u2.com/media/photos/143/From_The_Ground_Up__U2_Com_Music_Edition)



Figura 39. Rob Verhorst. Escenario del *PopMart Tour*. 1997. Fuente: <http://www.gettyimages.com/license/88425895>



Figura 38. Ralph Larmann. Adam Clayton en el escenario del *U2360° Tour*. 2009-2011. Fuente: [http://www.u2.com/media/photos/143/From\\_The\\_Ground\\_Up\\_\\_U2\\_Com\\_Music\\_Edition](http://www.u2.com/media/photos/143/From_The_Ground_Up__U2_Com_Music_Edition)



Figura 40. Ralph Larmann. Escenario del *U2360° Tour*. 2009-2011. Fuente: [http://www.u2.com/media/photos/143/From\\_The\\_Ground\\_Up\\_\\_U2\\_Com\\_Musi](http://www.u2.com/media/photos/143/From_The_Ground_Up__U2_Com_Musi)

Estos ejemplos demuestran que la fotografía a veces puede ser difícil de clasificar, pues si bien cumplen una función documental, tienen también un valor artístico; se tiene, por tanto, un objeto valioso en contenido y forma.



Figura 41. Bill Green. *Alice Cooper in a nightmare*. 1974. Fuente: <https://www.morrisonhotelgallery.com/photographs/7Zo1xD/Alice-Cooper-in-a-Nightmare>



Figura 42. Koh Hasebe. *Mötley Crüe*. 1985. Fuente: <https://www.billboard.com/biz/articles/8095435/motley-crue-biopic-the-dirt-finds-its-vince-neil-mick-mars>

Además de Pink Floyd, las preocupaciones teatrales se vieron resueltas con Alice Cooper (la banda y posterior solista) y sus conciertos con escenas de terror; a esto se le denominó *Shock Rock*, que no es precisamente un género musical en sí, sino un tipo de espectáculo de Rock en que algunos elementos asociados al terror como la sangre, serpientes, un maquillaje extravagante y agresivo, guillotinas y sillas eléctricas, entre otras cosas, se unen a la música Hard Rock y se vuelven parte del discurso musical.

Aunado al *performance* como vía de escape creativo, las posibilidades que ofrece el maquillaje y la ropa han significado la creación de múltiples *alter ego* con los que los músicos expresan sus necesidades artísticas; además,



Figura 43. Bob Gruen. *Kiss*. 1979. Fuente: <http://www.bobgruen.com/kiss-2/>

la indumentaria de las bandas representa un factor contestatario que las distingue. El maquillaje, la androginia y la puesta escénica son parte importante del discurso de agrupaciones e intérpretes como Alice Cooper, Queen, David Bowie, Kiss, Twisted Sister, Mötley Crüe y Marilyn Manson, entre otros, lo que ha influido en diversos ámbitos de la cultura popular.



Figura 44. Bob Gruen. *Freddie Mercury (Queen)*. 1977. Fuente: [http://www.bobgruen.com/wp-content/uploads/2014/06/R-72\\_FreddieMercury1977\\_Gruen.jpg](http://www.bobgruen.com/wp-content/uploads/2014/06/R-72_FreddieMercury1977_Gruen.jpg)



Figura 45. Michael Putland. Dee Snider (Twisted Sister). 1982. Fuente: <https://www.pinterest.com.mx/-pin/583145851719871115/>



Figura 46. Joseph Cultice. Marilyn Manson, *Antichrist Superstar*. 1996. Fuente: <https://www.morrisonhotelgallery.com/photographs/N-DT3wo/Marilyn-Manson-iAntichrist-Supers-tari-New-Orleans-1996>

Por ejemplo, el principal *alter ego* de Bowie, Ziggy Stardust, es un claro referente de la cultura pop contemporánea; esto puede observarse en la comercialización de su imagen en múltiples productos, siendo la fotografía del álbum *Aladdin Sane* (fig. 48) la más reproducida. La influencia de este disco es tan grande que incluso la portada ha sido catalogada como “la Mona Lisa del pop”.<sup>216</sup>



Figura 47. Brian Duffy. David Bowie como Ziggy Stardust. 1972. Fuente: <https://www.duffyphotographer.com/portfolio/david-bowie-ziggy-stardust-2-1972/>



Figura 48. Brian Duffy. Portada del álbum *Aladdin Sane*. 1973. Fuente: <http://www.treblezine.com/reviews/david-bowie-aladdin-sane/>

<sup>216</sup> En el texto de sala referente a dicho álbum en la exposición fotográfica sobre David Bowie y el fotógrafo Brian Duffy llamada “Duffy/Bowie: Five Sessions” realizada en el Museo de la Ciudad de México en diciembre de 2016, se puede leer sobre el reconocimiento que la fotografía de Duffy tiene como ícono cultural:

(...) Tony Defries quería que este nuevo álbum fuera una producción muy costosa ya que ello impulsaría a RCA a darle máxima promoción a David Bowie para recuperar su inversión. Duffy recibió la instrucción de gastar tanto dinero como fuera posible en la producción de la portada y le pidió al artista Felipe Castillo aerografiar la imagen, la cual fue sometida posteriormente a un proceso de transferencia de tintes e impreso en Suiza. Esto produjo un resultado excepcional y esta cubierta ha sido imagen [sic] que ha definido el aspecto de David Bowie a lo largo de su carrera y la cual es conocida actualmente como la “Mona Lisa del Pop”.

Otros cantantes, como Bono de U2 en la mencionada gira del disco *Achtung Baby*, *Zoo TV*, han hecho del *alter ego* una manera de expresión artística (figs. 36 y 49).

La capacidad que tiene la vestimenta para representar un vehículo expresivo es apreciable en grupos como AC/DC y el uniforme escolar de Angus Young, o en los disfraces de un temprano Peter Gabriel en Genesis (figs. 50 y 51). En el Punk el caso más claro son los Sex Pistols, con sus ropas rasgadas con descuidada violencia, y los Ramones, que quizá vieron en la ropa ajustada una contestación a las ropas *hippies* de la década pasada (figs. 52 y 53). Por su parte, el estilo *grunge* de los 90 volvió a las ropas holgadas y abandonó los pantalones entubados, aunque más tarde, en la década de los dos mil, The Strokes retomaría los *jeans* ajustados, las chaquetas de cuero y los tenis Converse como bandera de la nueva generación (figs. 54 y 55).



Figura 49. Kevin Cummins. Bono como Mr. McPhisto en el *Zoo TV Tour*. 1992. Fuente <http://www.gettyimages.es/license/580498595>:



Figura 50. David Corio. Angus Young. 1979. Fuente: <https://www.rockarchive.com/prints/a/ac-dc-acdc001dc>



Figura 51. Desconocido. Peter Gabriel disfrazado en el escenario. Década de 1970. Fuente: <http://a-quelquenuncaesescuchado.blogspot.mx/2011/03/genesis-del-como-una-banda-puede-estar.html>



Figura 52. Virginia Turbett. Sex Pistols en la grabación del video *Pretty Vacant*. 1977. Fuente: <https://www.rockarchive.com/prints/s/sex-pistols-spo01vt>



Figura 53. Bob Gruen. The Ramones en el metro de Nueva York. 1975. Fuente: <http://www.bobgruen.com/files/ramones.html>



Figura 54. Charles Peterson. Nirvana. 1993. Fuente: <http://www.mojo4music.com/13271/10-nirvana-photographs-affirm-greatness/>



Figura 55. Colin Lane. The Strokes. 2003. Fuente: <http://colinlane.com/the-strokes-2001-2005#/id/11917414>

Por otro lado, el diseño de portadas en los discos de Rock es bastante importante para las Artes y el Diseño, más si se considera que muchas han sido creadas por artistas reconocidos dentro de la plástica. El mejor ejemplo de esto es la participación de Andy Warhol como creador de varias portadas de discos, no sólo de Rock; la primera fue para un LP del músico mexicano Carlos Chávez (fig.56), y en el Pop hizo lo propio para Miguel Bosé (fig. 57). La portada más famosa de Warhol es la del álbum *The Velvet Underground & Nico* de The Velvet Underground (fig. 58), aunque también diseñó la cubierta de los discos *Sticky Fingers* y *Love You Live* de The Rolling Stones (figs. 59 y 60) y el póstumo de John Lennon, *Menlove Ave* (fig. 61), entre otros.

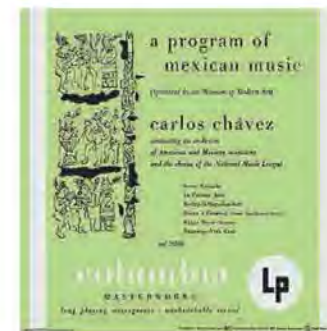


Figura 56. Andy Warhol. Portada del álbum *A Program of Mexican Music*. 1949. Fuente: <https://www.discogs.com/es/Carlos-Ch%C3%A1vez-A-Program-Of-Mexican-Music/release/3426195>



Figura 57. Andy Warhol. Portada para el álbum *Made in Spain*. 1983. Fuente: <https://www.discogs.com/Miguel-Bos%C3%A9-Made-In-Spain/release/2919205>



Figura 58. Andy Warhol. Portada del álbum *The Velvet Underground & Nico*. 1967. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Velvet\\_Underground\\_%26\\_Nico](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Velvet_Underground_%26_Nico)



Figura 59. Andy Warhol y Billy Name. Portada del álbum *Sticky Fingers*. 1971. Fuente: <http://www.rollingstones.com/stickyfingers/>



Figura 60. Andy Warhol. Portada del álbum *Love You Live*. 1977. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/Love\\_You\\_Live](https://en.wikipedia.org/wiki/Love_You_Live)



Figura 61. Andy Warhol. Portada del álbum *Menlove Ave*. 1986. Fuente: <https://www.amazon.com/Menlove-Avenue-John-Lennon/-dp/B000002UC2>

El valor estético que da el artista visual a la portada de un álbum y al diseño interior es evidente, de tal suerte que el arte del disco poco a poco ha cobrado más relevancia; hoy por hoy es casi tan importante como el contenido musical. Otros ejemplos de artistas que han diseñado expresamente para músicos son Norman Rockwell para Mike Bloomfield y Al Kooper (fig. 62), Gerhard Richter para Sonic Youth (fig. 63), Keith Haring para David Bowie (fig. 64), Salvador Dalí para Jackie Gleason (fig. 65), Robert Rauschenberg para Talking Heads (figs. 66 y 67), Banksy para Blur (fig. 68), Damien Hirst para The Hours y Red Hot Chili Peppers (figs. 69 y 70), y James Jean para My Chemical Romance (figs. 71 y 72), entre muchos otros.



Figura 62. Norman Rockwell. Portada del álbum *The Live Adventures of Mike Bloomfield and Al Kooper*. 1969. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Live\\_Adventures\\_of\\_Mike\\_Bloomfield\\_and\\_Al\\_Kooper](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Live_Adventures_of_Mike_Bloomfield_and_Al_Kooper)



Figura 63. Gerhard Richter. Portada del álbum *Daydream Nation*. 1988. Fuente: <https://www.fatbeats.com/products/sonic-youth-daydream-nation-2xlp-download-card-famosos>

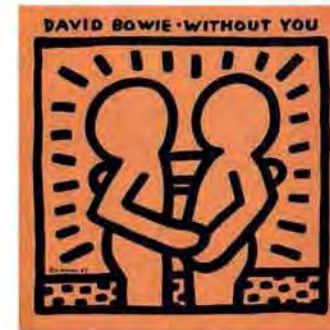


Figura 64. Keith Haring. Portada del single *Without You*. 1983. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/Without\\_You\\_\(David\\_Bowie\\_song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Without_You_(David_Bowie_song))



Figura 65. Salvador Dalí. Portada del álbum *Lonesome Echo*. 1955. Fuente: <http://www.grayflannelsuit.net/blog/jackie-gleason-album-gallery>



Figura 66. Robert Rauschenberg. Portada del álbum *Speaking in Tongues*. 1983. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/Speaking\\_in\\_Tongues\\_\(Talking\\_Heads\\_album\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Speaking_in_Tongues_(Talking_Heads_album))



Figura 67. Robert Rauschenberg. Collage sobre disco de acetato para el álbum *Speaking in Tongues*. 1983. Fuente: <https://www.discogs.com/Talking-Heads-Speaking-In-Tongues/release/819255>



Figura 68. Banksy. Portada del álbum *Think Tank*. 2003. Fuente: <http://www.nme.com/photos/20-original-album-covers-that-are-actually-works-of-art-1432005>



Figura 69. Damien Hirst. Portada del álbum *Narcissus Road*. 2007. Fuente: <http://de10.com.mx/top-10/2015/06/17/10-portadas-de-discos-hechas-por-artistas-famosos>



Figura 70. Damien Hirst. Portada del álbum *I'm With You*. 2011. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/I%27m\\_with\\_You\\_\(album\)](https://en.wikipedia.org/wiki/I%27m_with_You_(album))



Figura 71. James Jean. Portada del álbum *The Black Parade*. 2006. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Black\\_Parade](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Black_Parade)



Figura 72. James Jean. Arte del interior del álbum *The Black Parade*. 2006. Fuente: <http://photobucket.com/gallery/http://s39.photobucket.com/user/mcnail/media/OMG5/MCR-parade17x41.jpg.html>

Por otro lado, el Rock también se ha valido de obras plásticas importantes para ilustrar sus portadas, ejemplo de ello es el álbum *Vida la Vida or Death and All His Friends* y el EP *Prospekt's March* de Coldplay (figs. 73 y 74), y el *One Nation Underground* de Pearls Before Swine (fig. 75). También, la pieza *Coalition II* de Kevin Peterson recientemente fue utilizada por Red Hot Chili Peppers como portada del disco *The Getaway* (fig. 76). A la par, ciertas obras han inspirado el diseño de cubiertas, como en el caso de Rage Against the Machine, Madonna, Franz Ferdinand, Guns N' Roses, The Stones, entre otros (figs. 77-81 respectivamente).



Figura 73. Eugène Delacroix. *La Libertad guiando al pueblo* (1830) como portada del álbum *Viva la Vida or Death and All His Friends*. 2008. Fuente: [http://www.coldplay.com/recordings/viva\\_la\\_vida/viva\\_la\\_vida/](http://www.coldplay.com/recordings/viva_la_vida/viva_la_vida/)



Figura 74. Eugène Delacroix. *Bataille de Poitiers dit aussi Le Roi Jean à la bataille de Poitiers 1356* (1830) como portada del EP *Prospekt's March*. 2008. Fuente: [http://www.coldplay.com/recordings/prospekts\\_march/](http://www.coldplay.com/recordings/prospekts_march/)





Figura 75. El Bosco. Fragmento del Infierno del tríptico *El jardín de las delicias* (hacia 1503) como portada para el álbum *One Nation Underground*. 1967. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/One\\_Nation\\_Underground\\_\(Pearls\\_Before\\_Swine\\_album\)](https://en.wikipedia.org/wiki/One_Nation_Underground_(Pearls_Before_Swine_album))



Figura 76. Kevin Peterson. *Coalition II* (2015) como portada del álbum *The Getaway*. 2016. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Getaway\\_\(Red\\_Hot\\_Chili\\_Peppers\\_album\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Getaway_(Red_Hot_Chili_Peppers_album))



Figura 79. Portada del álbum *You Could Have It So Much Better* basada en el cartel y retrato de Lilia Brick por Alexander Rodchenko (1924). 2005. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/You\\_Could\\_Have\\_It\\_So\\_Much\\_Better](https://en.wikipedia.org/wiki/You_Could_Have_It_So_Much_Better)



Figura 77. Portada del álbum *Renegades* basada en la serie de carteles y esculturas *Love* de Robert Indiana (1970). 2000. Fuente: <https://www.discogs.com/Rage-Against-The-Machine-Renegades/master/7877>



Figura 78. Portada del álbum *Celebration* basada en las serigrafías de Marilyn Monroe por Andy Warhol (1964). 2009. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/Celebration\\_\(Madonna\\_album\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Celebration_(Madonna_album))



Figura 80. Portada del álbum *Use Your Illusion* basada en *La escuela de Atenas* de Rafael (1510-1511). 1991. Fuente: <http://rockaxis.com/rock/discos/guns-n-roses/use-your-illusion-i-ii>

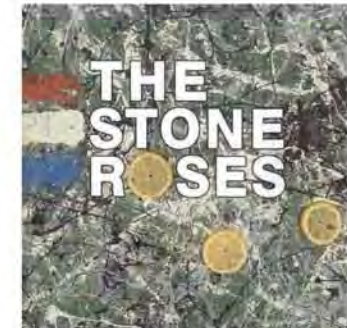


Figura 81. Portada del álbum *The Stone Roses* basada en *Number 1, 1950 (Lavander Mist)* de Jackson Pollock (1950). 1989. Fuente: <https://es.pinterest.com/pin/312718767849924490/>

Ahora bien, las portadas con base en fotografías son otra vertiente dentro del diseño del arte de discos, aquí se compilan algunas de las más importantes y emblemáticas antes de la década de 1990, además de las mencionadas:



Figura 82. Hugo McGuiness. Portada del álbum *Boy* de U2. 1980. Fuente: <http://www.tabtune.com/punk/-free-download-mp3-u2-boy-album-1980>



Figura 83. Ian Finlay. Portada del álbum *War* de U2. 1983. Fuente: <https://www.udiscovermusic.com/behind-the-albums/u2-war/>



Figura 84. Anton Corbijn. Portada del álbum *The Joshua Tree* de U2. 1987. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Joshua\\_Tree](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Joshua_Tree)



Figura 85. Annie Leibovitz. Portada del álbum *Born in the U.S.A.* de Bruce Springsteen. 1984. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/Born\\_in\\_the\\_U.S.A.](https://en.wikipedia.org/wiki/Born_in_the_U.S.A.)



Figura 86. Graham Hughes. Portada del álbum *Quadrophenia* de The Who. 1973. Fuente: <https://en.wikipedia.org/wiki/Quadrophenia>



Figura 87. Ethan Rusell. Portada del álbum *Who's Next* de The Who. 1971. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/Who%27s\\_Next](https://en.wikipedia.org/wiki/Who%27s_Next)



Figura 88. Robert Freeman. Portada del álbum *With The Beatles* de The Beatles. 1963. Fuente: <http://www.thebeatles.com/album/beatles>



Figura 89. Iain Mcmillan. Portada del álbum *Abbey Road* de The Beatles. 1969. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/Abbey\\_Road](https://en.wikipedia.org/wiki/Abbey_Road)

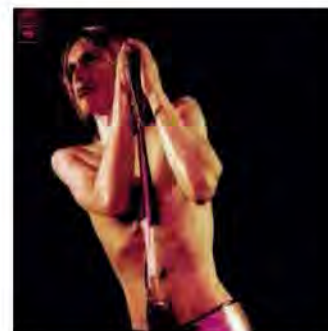


Figura 90. Mick Rock. Portada del álbum *Raw Power* de The Stooges. 1970. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/Raw\\_Power](https://en.wikipedia.org/wiki/Raw_Power)



Figura 91. Daniel Kramer. Portada del álbum *Highway 61 Revisited*. 1965. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/Highway\\_61\\_Revisited](https://en.wikipedia.org/wiki/Highway_61_Revisited)



Figura 92. Robert Mapplethorpe. Portada del álbum *Horses* de Patti Smith. 1975. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/Horses\\_\(album\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Horses_(album))



Figura 93. Roberta Bayley. Portada del disco homónimo de Ramones. 1976. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/Ramones\\_\(album\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Ramones_(album))



Figura 94. Mick Rock. Portada del álbum *Queen II* de Queen. 1974. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/Queen\\_II](https://en.wikipedia.org/wiki/Queen_II)



Figura 95. Simon Labalestier. Portada para el álbum *Surfer Rosa* de Pixies. 1988. Fuente: <http://www.allmusic.com/album/surfer-rosa-mw0000196022>

Ahora bien, además del diseño de portada, la fotografía documental y artística ha hecho lo propio en el ámbito del Rock, teniendo a importantes figuras como a Alfred Wertheimer en la década de los 50; a Daniel Kramer, Phillip Townsend y Bob Gruen en los 60; Annie Leivobitz, Patti Smith, Mick Rock, Laura Levine, Michael Putland o Terry O'Neil en los 70; y Anton Corbijn, Kate Simon, Allan Ballard o David Corio en 1980. Muchos de estos fotógrafos continúan su trabajo con bandas ya consolidadas y colaboran con las contemporáneas, como Bob Gruen o Anton Corbjn. En seguida se presenta una selección de imágenes en donde se comparten elementos de la fotografía documental y artística, como la fotografía de conciertos, además de retratos y fotografía de promoción; todas estas imágenes son anteriores a la década de 1990 y muchas se encuentran dentro del imaginario colectivo. <sup>217</sup>



Figura 96. Alfred Wertheimer. Elvis Presley, *The Kiss*, 1956. Fuente: <http://www.spiegel.de/kultur/musik/elvis-presley-legendae-rer-fotograf-alfred-wertheimer-ist-tot-a-998563.html>

<sup>217</sup> Se añade un listado de fotógrafos a revisar en Anexo 1.



Figura 97. Harry Benson. The Who en Vancouver. 1980. Fuente: <http://floppersgallery.com/artists/harry-benson>



Figura 98. Elliott Landy. Bob Dylan afuera de su casa en Byrdcliffe. 1968. Fuente: [http://bid.igavelauctions.com/Bidding.taf?\\_function=detail&Auction\\_uid1=2592944](http://bid.igavelauctions.com/Bidding.taf?_function=detail&Auction_uid1=2592944)



Figura 99. Barry Feinstein. Bob Dylan después de cenar. 1966. Fuente: <https://www.morrisonhotelgallery.com/photographers/IXydhb/Barry-Feinstein>



Figura 100. Barry Feinstein. Bob Dylan, fans mirando dentro de la limosina. 1966. Fuente: <https://www.morrisonhotelgallery.com/photographers/IXydhb/Barry-Feinstein>



Figura 101. Harry Benson. The Beatles en Ed Sullivan Show. 1964. Fuente: <https://www.artsy.net/artwork/harry-benson-the-beatles-composing-paris>



Figura 103. Art Kane. The Who con bandera. 1968. Fuente: <http://www.snappalleries.com/product/art-kane-the-who-with-flag-morningside-park-nyc/>



Figura 102. Harry Benson. John Lennon en Chicago. 1966. Fuente: <http://flo-petersgallery.com/artists/harry-benson>



Figura 104. David Magnus. The Beatles Tea Time. 1967. Fuente: <https://www.morrisonhotelgallery.com/photographs/JJElaj/The-Beatles-Tea-Time-London-1967>



Figura 105. Michael Joseph. The Rolling Stones en Swarkeston Hall Pavilion, Derbyshire, Inglaterra. 1968.  
Fuente: <https://www.morrisonhotelgallery.com/search/michael-joseph>

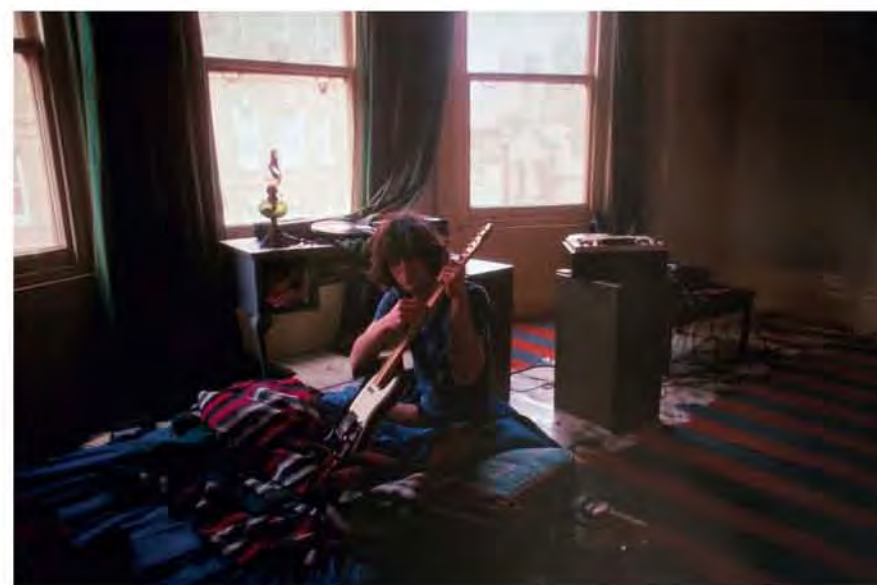


Figura 106. Mick Rock. Syd Barrett afinando su guitarra. 1969. Fuente: <https://www.morrisonhotel-gallery.com/photographs/nR1pD7/Syd-Barrett-England>



Figura 107. Ed Caraeff. Jimi Hendrix en el escenario del festival de Newport. 1969. Fuente: <https://iconicimages.net/photo/ec-jh155-jimi-hendrix/?gallery=music>



Figura 108. Barry Schneier. Patti Smith en The Boarding House, San Francisco. 1975. Fuente: <https://www.morrisonhotelgallery.com/photographers/HfelPJ/Barry-Schneier>



Figura 109. Joel Brodsky. Iggy Pop. s/f. Fuente: <https://www.morrisonhotelgallery.com/photographs/gdsdh4/iggy-Pop>



Figura 110. Joel Brodsky. Jim Morrison. 1967. Fuente: <http://www.snapgalleries.com/product/joel-brodsky-jim-morrison-baby-jim/>



Figura 111. Bob Gruen. The Clash en Boston. 1979. Fuente: <https://www.morrisonhotelgallery.com/photographs/VlbWq1/The-Clash-Boston-MA-1979>



Figura 112. Terry O'Neill. David Bowie ante el reflector. 1976. Fuente: <https://www.artsy.net/show/ransom-bowie-by-oneill>



Figura 113. Robert Almant.  
Elton John. 1971. Fuente:  
<https://www.morrisonhotelgallery.com/photographs/8ELA6a/Elton-John-San-Francisco-CA--1971>



Figura 114. Neal Preston. Freddie Mercury (Queen en el estadio Wembley). 1986. Fuente: <https://www.morrisonhotelgallery.com/photographs/M4tml0/Fredie-Mercury-Magic-Tour-Wembley-Stadium-England--1986>



Figura 115. Charlyn Zlotnick. AC/DC. s/f. Fuente: <https://www.morrisonhotelgallery.com/photographs/mjqor5/ACDC>



Figura 116. Laura Levine. Sinead O'Connor. 1988. Fuente: <http://lauralevine.com/photography/gallery/sinead.php>



Figura 117. Joel Bernstein. Prince. 1987. Fuente: <https://www.morrisonhotelgallery.com/photographs/TR5Nm/Prince>



Figura 118. Ebet Roberts. Red Hot Chili Peppers. 1985. Fuente: <https://www.morrisonhotel-gallery.com/photographs/OGubNm/Red-Hot-Chili-Peppers>



Figura 119. Ebet Roberts. Morrissey (The Smiths). 1985. Fuente: <https://www.morrisonhotel-gallery.com/photographs/piDh1B/Morrissey-The-Smiths>

Por otro lado, las artes visuales también están presentes en la videografía de Rock, se puede encontrar un sinfín de ejemplos importantes; sin embargo, ya que el discurso audiovisual resulta en productos plásticos interdisciplinarios, necesita de un análisis distinto. No obstante, puede mencionarse *grosso modo* el trabajo realizado por y para la banda estadounidense Ok Go, que sin duda es uno de los trabajos audiovisuales contemporáneos más importantes. Sus videos musicales se caracterizan por utilizar lo matérico y visual como parte fundamental de la narración. Ejemplo de ello son los videos para las canciones *Skyscrapers*, *The Writing's on the Wall*, *Last Leaf*, *The One Moment* o *WTF?*<sup>218</sup>

Ahora bien, la creación de marcas (logotipo, imago tipo, isologo e isotipo) y de mercancías tiene una estrecha relación con el diseño, y aunque esto responde a criterios más bien publicitarios y mercantiles, existen casos donde además los elementos formales resultan importantes a nivel compositivo, como la lengua de The Rolling Stones creada por John Pasche, entre otros ejemplos (figs. 119 a 126). Por su parte, las ediciones especiales de discos, las playeras, carteles (figs. 127 a 135) y numerosa mercancía que las bandas sacan al mercado, además de responder a las características de un producto comercial y de posicionar su marca, aportan un elemento de identidad para el público.

<sup>218</sup> Se añade una lista de la videografía de Ok Go para revisar en el Anexo 2.



Figura 120. John Pasche. Imagotipo de The Rolling Stones. Fuente: <https://ojome-lomano.blogspot.mx/2013/02/the-rolling-stones.html?m=1>

## RAMONES



Figura 121. Arturo Vega. Imagotipo de Ramones. Fuente: <http://es.vector.me/browse/747817/ramones>



Figura 126. Anthony Kiedis. Isologo de Red Hot Chili Peppers. Fuente: <https://see-klogo.com/vector-logo/116746/red-hot-chili-peppers>



Figura 127. Brian Cannon. Logotipo de Oasis. Fuente: <http://www.cristinarocks.com/2014/01/noel-liam-to-open-pub-in-manchester.html>



Figura 122. Brian Pike. Imagotipo de The Who. Fuente: <https://www.brandsoftheworld.com/logo-the%2%Aowho>



Figura 123. Freddie Mercury. Imagotipo de Queen. Fuente: <https://catedrafridman.wordpress.com/2012/11/28/queen-y-el-significado-del-escudo-diseñado-por-freddie-mercury/>

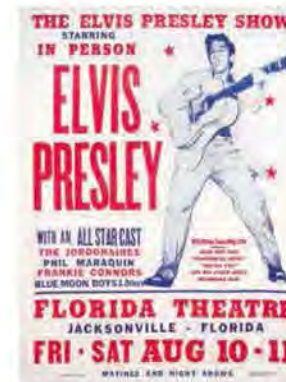


Figura 128. Hatch Show Print. Cartel para Elvis Presley. 1956. Fuente: <http://www.billboard-lists.50webs.com/billboard-25-best-rock-posters-of-all-time.html>



Figura 129. Stanley Mouse y Alton Kelley. Cartel para Grateful Dead. 1967. Fuente: [https://www.classicposters.com/Grateful\\_Dead/poster/Family\\_Dog/45](https://www.classicposters.com/Grateful_Dead/poster/Family_Dog/45)



Figura 130. Rick Griffin. Cartel para Pink Floyd. 1967. Fuente: <http://lamonomagazine.com/los-carteles-psicodelicos-de-rick-griffin/>



Figura 124. Gerard Huerta. Isologo de AC/DC. Fuente: <http://www.gerardhuerta.com/logos-brands/>



Figura 125. Jason Petrisko. Isologo de The Strokes. Fuente: [http://es.pokefanon.wikia.com/wiki/Archivo:The\\_strokes\\_logo.png](http://es.pokefanon.wikia.com/wiki/Archivo:The_strokes_logo.png)



Figura 131. Ames Bros. Cartel para Pearl Jam. 2000. Fuente: <https://amesbrosshop.com/collections/pearl-jam-posters/products/pearl-jam-poster-2000-virginia-beach?variant=368828293>

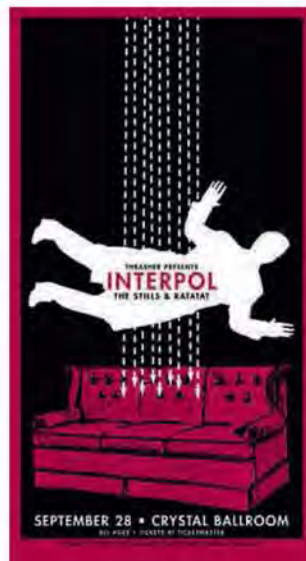


Figura 132. Mike King. Cartel para Interpol. 2003. Fuente: <http://postercabaret.com/interpol-concert-poster-by-mike-king-sold-out.html>



Figura 135. Todd Slater. Cartel para Modest Mouse. 2009. Fuente: <https://www.newburycomics.com/products/modest-mouse-modest-mouse-todd-slater-03-04?variant=5684041603>



Figura 136. Nathaniel Deas. Cartel para The Growlers. 2015. Fuente: <https://es.pinterest.com/pin/356136283014562209/>



Figura 133. Wes Winship. Cartel para Arcade Fire. 2007. Fuente: <https://es.pinterest.com/pin/355151120586259886/?lp=true>



Figura 134. Jason Munn. Cartel para Beck. 2008. Fuente: <https://www.pinterest.es/pin/550283648194452167/>

Como se ha visto, las colaboraciones entre artes visuales y Rock son grandes y muy vastas. Al tiempo que un cartel o una fotografía ayudan al músico a ubicar, reconocer y posicionar su obra ante el público y así extender su mensaje, la música misma permite un acercamiento mayor con la gráfica o el diseño, pues al ser el humano una ente visual, el arte de un disco o el logotipo de una banda ayudan a consolidar su permanencia en el mundo y a trascender en el tiempo. Aunque existan razones mercantiles para la creación de diseños o fotografías, lo interesante del medio y signo es que suelen responder a características artísticas, pues poco a poco se ha entendido el impacto que una buena imagen puede causar.

## CAPÍTULO 3

### THE SHOW MUST GO ON

La Fotografía de Rock en la década de 1990 y principios del 2000.

"Is it my imagination, or have i finally found something worth living for?  
I was looking for some action, but all I found was cigarettes and alcohol".  
- Cigarettes and alcohol; Oasis.

### 3.1. La Fotografía de Rock en la década de 1990 y principios del 2000

Como se ha señalado, las Artes Visuales y la Fotografía representan el medio ideal para consolidar el mensaje de la música Rock. La Fotografía ayuda a crear la identidad de la banda, consolida su discurso, capta público, vende ideas, simboliza momentos. La imagen fotográfica es capaz de comunicar, en distintos niveles, lo que una persona, banda o generación quiere decir.

Tanto la generación nacida en 1990, como la que para ese momento vivía su juventud, se enfrentaron a un mundo con cambios tan importantes a nivel político, cultural y social como la caída del muro de Berlín, la guerra en Yugoslavia, la clonación genética, la consolidación de la televisión por cable, la Internet y la portabilidad de la telefonía y dispositivos electrónicos como el *Walkman* de Sony. En ese momento, las revistas ilustradas, los CD's, los pósteres, la ropa y la música respondieron a la desesperanza que se veía en el horizonte. Como Oasis pudo resumirlo en una canción, los jóvenes veían en el Rock, los cigarrillos y el alcohol todo lo que necesitaban.

Ahora bien, la producción visual en la década de los noventa y principios del dos mil es realmente amplia si se considera no sólo la fotografía sino también el video musical, pues es en esta época donde se consolidan cadenas de televisión y canales como el de videos musicales MTV, que aunque se lanza en 1981, contribuye a la definición de los noventa, tanto por los videoclips que se presentaban, como por las series animadas que se transmitían, como *Beavis and Butt-Head* o *Daria*. Sin embargo, la presente investigación se basa en la Fotografía, pues puede considerarse, de hecho, el origen de la cinematografía, además de ser parte primordial para el diseño de portadas de discos y de memorabilia.

El gran auge del video musical, así como de diversas revistas ilustradas como *Rolling Stone*, editada desde 1967, y *Spin*, editada desde 1985, entre otras, sucedía gracias a que al mismo tiempo la música Rock vivía momentos importantes como el Grunge, el Britpop y el Rock Alternativo. Por otro lado, la entonces fascinante tecnología del CD le devolvió al arte del disco parte del espacio con que contaba anteriormente y que el cassette le había quitado.

Ahora bien, como se mencionó en el Capítulo 2, el discurso de una imagen puede darse de dos maneras: la forma denotativa y la connotativa, y aunque ambas suelen compartirse en una misma imagen, es posible que una exista sin

la otra. En Arte Visuales, por su parte, se habla de Iconicidad e Iconografía. La Iconicidad responde al grado de semejanza que tiene la representación con el objeto a representar, es decir, qué tan mimético es; la Iconografía trata sobre el significado o interpretación posible del objeto en relación con su contexto cultural, además de con sus elementos formales. Esta relación es la que permite comprender si una imagen tiene "valores simbólicos" y artísticos. Por tanto, el objeto plástico debe tener la capacidad de simbolizar, además de cumplir con aspectos técnicos y estéticos en su forma, de esta manera será un objeto más completo y permitirá visibilizar los valores, principios, sentimientos o emociones que conforman la necesidad expresiva del creador, siendo esto un elemento fundamental en su carácter comunicativo y humano.

Además de los aspectos compositivos que conforman la Iconicidad y la representación formal del objeto plástico, la capacidad simbolizante de la imagen es la que interesa, pues si bien las fotografías que se presentarán se ajustan a parámetros formales compositivos, su Iconografía

## 3.1.1. Retrato

prevalecerá, pues además del objeto plástico, importa la capacidad comunicativa y simbólica de la imagen, la cual, como escribía Panofsky, permite tener una "experiencia estética", puesto que el espectador se encuentra frente a un objeto plástico más rico en contenido.

Ahora bien, dentro de la Fotografía artística habrán de distinguirse variados géneros, los cuales permiten clasificar la imagen en uno o en otro, pero de ninguna manera son excluyentes entre sí; es decir, una fotografía puede caber dentro de dos o más categorías al mismo tiempo.

Además, según Panofsky, la función del objeto no determina si existe un "valor simbólico". Si se toma, por ejemplo, una fotografía publicitaria de moda, ésta no tiene por qué renunciar a los valo-

res simbólicos o artísticos que sea capaz de poseer, puesto que puede complementarse con los elementos formales del objeto plástico y con su contexto; así, puede hablarse de una fotografía artística y publicitaria a la vez.

Pensando en que existirán tantos géneros como necesidades artísticas pueda resolver la fotografía, en la presente investigación se distinguirán tres tipos: Retrato, Fotografía documental y Fotografía publicitaria. Posteriormente, se abordarán casos específicos de colaboraciones entre bandas y fotógrafos para apreciar el desarrollo estilístico de ambos.

El Retrato fotográfico comparte algunas premisas con el pictórico, aunque sean discursos distintos, ya que al principio los motivos artísticos sólo podían pensarse en referencia a los géneros ya existentes en la Pintura.

El Retrato fotográfico pues, fue nutriéndose poco a poco de esta técnica, pues se trataba de su homóloga como sistema de representación (no como medio artístico al principio), para posteriormente crear un lenguaje propio.

El poder mimético de la Fotografía permitió que ésta se convirtiera en un medio autónomo e ideal para una representación fiel, perfecto para realizar retratos.

A la par del desarrollo técnico fotográfico, el Retrato maduró en tanto elementos compositivos -por ejemplo los juegos de luces y

lo que éstos permiten- como en el sentido iconográfico de la imagen; es decir, fue cobrando una importancia simbólica mayor; esto puede observarse, por ejemplo, en la configuración de una paleta de colores para representar emociones o estados de ánimo.

Más tarde, escribe Marina Calderone, el desarrollo de la industria televisiva y cinematográfica, así como la de la prensa escrita, ayudó a consolidar el peso de la imagen y del Retrato específicamente.

Según ella, la presencia cada vez mayor de revistas ilustradas sobre temas como espectáculos y las llamadas "revistas femeninas" o "revistas para mujeres", veían en el Retrato uno de sus mayores aliados publicitarios, de tal suerte que, según Calderone, la intención de éste encontró otra vertiente, pues ya no se trataba sólo de complacer el pedimento

del modelo, si no que ahora podía transmitirse masivamente el significado de la persona retratada.<sup>219</sup> Entendiendo esto se puede explicar, por ejemplo, la consolidación de ciertos personajes en el imaginario colectivo popular, como el mencionado Ziggy Stardust de David Bowie o Genne Simmons de Kiss.

Siguiendo a Calderone, explica que la noción de Retrato actual dista de la anterior al advenimiento de tecnologías masivas, pues en este momento existe la tendencia a vender y comercializar la imagen más que a retratar significados y valores estéticos puros; esto, sugiere Calderone, permite al mismo tiempo una independencia creativa del fotógrafo, pues su trabajo ya no debe limitarse a obtener una imagen técnicamente bien lograda, sino que además puede imprimir su subjetividad artística y crear fotografías diseñadas por él mismo.

Ahora bien, el Retrato posee dentro de él subgéneros que igualmente son difíciles de delimitar, habrá la misma cantidad que intenciones de fotógrafo y retratado; no obstante, se pueden distinguir a grandes rasgos las siguientes categorías:<sup>220</sup>



<sup>219</sup> Marina Calderone, "El retrato fotográfico: Del estudio de carácter a la caracterización de estudio". Taller de diseño en comunicación visual 1 C FILPE (2001), [http://www.tallerfilpe.com.ar/2013/images/stories/taller1/lecturas/el\\_retrato\\_fotografico\\_marina\\_calderone.pdf](http://www.tallerfilpe.com.ar/2013/images/stories/taller1/lecturas/el_retrato_fotografico_marina_calderone.pdf)

<sup>220</sup> François Labastie, "El fotógrafo como observador, actor y director en el retrato fotográfico" (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2015), (<http://e-prints.ucm.es/32984/1/T27143.pdf>).

Sin embargo, un retrato no se limita necesariamente a una categoría, puede compartir casi en cualquiera de sus formas una o más características de estas distinciones, que por supuesto no son las únicas. Quizá la forma más limitada del retrato sería la objetiva identificatoria no comercial, pues se trata de todos esos retrato-documento que están hechos expresamente para fines oficiales como la acreditación de la identidad y nacionalidad dentro de un país.

Independientemente de la clasificación en donde pueda encontrarse una fotografía, la intención original, así como los elementos compositivos, facilitarán el reconocimiento de una imagen artística simbólica. Es importante señalar esto, ya que permitirá diferenciar de una manera más objetiva el Retrato de la Fotografía documental.

Esta diferenciación puede hacerse gracias a un factor primordial en el Retrato: la pose.<sup>221</sup> El fotógrafo documental, en principio, se limita a documentar el suceso frente a la cámara; su intención es plasmarlo sin intervención propia, excepto la de la lente. El Retrato, por su parte, así como cualquier otro tipo de Fotografía creativa, se basa en la intervención e imaginación del fotógrafo; en general, éste pedirá al modelo posar para un retrato. El retratista establece un contacto mucho más personal con su modelo que el documentalista.

Por otro lado, según François Labastie, existen dos valores irrenunciables que hacen al Retrato fotográfico único en la plástica: uno, el soporte fotosensible de origen (papel, placas de gelatina de plata, sensores, etcétera.); y dos, su "poder ontológico", o sea, su sentido de objeto real en el mundo; es decir, aunque exista una manipulación manual o digital, el espectador sabrá que dicho objeto proviene de la realidad.<sup>222</sup>

Ahora bien, un retrato artístico, además de plasmar estéticamente el cuerpo gracias a elementos formales compositivos como la luz y la sombra, el contraste, el equilibrio y la tensión en el encuadre, busca

<sup>221</sup> Según François Labastie, "El fotógrafo como observador, actor y director en el retrato fotográfico".

<sup>222</sup> En ibíd.



representar algo mucho más intangible que el propio cuerpo; el ser humano no sólo desea perpetuarse a través de su imagen, quiere hacerlo también representando sus pensamientos, emociones, gustos e intereses, pues todo ello conforma su identidad. El retrato permite hacer todo esto.

En la galería de este apartado se presenta una selección de retratos que pueden encontrarse en una o más categorías mencionadas; sin embargo, la categorización formal no es la principal preocupación, si no más bien su fuerza comunicativa y artística. Interesa pues, el objeto plástico en tanto que existan en él valores compositivos suficientes que se complementen bajo un contexto y una expresividad evidente.

Las fotografías y fotógrafos presentados son sólo algunos de los que han trabajado imágenes de este tipo. Cabe señalar que las fotografías corresponderán a la década, no sólo a las bandas o intérpretes relacionados con la época, pues si bien interesa presentar una selección que permita apreciar el sentimiento y contexto social que ayudó a consolidar la música original de la década de 1990 y principios del nuevo milenio, habrá imágenes que por su atractivo artístico o documental sea importante mostrarlas, aunque dichos músicos no correspondan a la escena representativa de la década.

El Retrato en el Rock de esta época es bastante significativo, pues pueden encontrarse múltiples personajes que han sido influyentes en la música y en la cultura popular del siglo XX y siglo XXI. Esto interesa ya que, además de notar la diferencia en el discurso visual de un año a otro o el cambio que supone el uso de tecnologías nuevas para confeccionar imágenes, etcétera, el acercamiento que se tiene con los ídolos tempranos permite observar el crecimiento físico e incluso emocional de los retratados, aun de los músicos que ya no están.

Figura 137. Steve Double.  
Nirvana. 1992. Fuente:  
<https://i.pinimg.com/736x/60/de/db/60dedb86eab20cb-ca3e49f7cdfb753f5--donald-cobain-nirvana-kurt-cobain.jpg>



Figura 138. Steve Double.  
Jarvis Cocker (Pulp). 1992. Fuente: <https://www.rockarchive.com/prints/p/pulp-pulp002stdo>





Figura 139. Kevin Cummins. Björk. 1993. Fuente: <https://www.lettras.com/bjork/fotos.html#206126>



Figura 140. Stephen Sweet. Kurt Cobain (Nirvana). s/f. Fuente: <http://rebloggy.com/post/kurt-cobain-nirvana-grunge-men-don-t-protect-you-anymore/84533206891>



Figura 141. Danny Clinch. Iggy Pop. 1993. Fuente: <https://www.morrisonhotel-gallery.com/photographs/1FgXFQ/Iggy-Pop-New-York-NY-1993>



Figura 142. Michel Linssen. Liam Gallagher (Oasis). 1994. Fuente: <https://cde.peru.com/ima/0/0/7/9/6/796984/924x530/oasis.jpg>



Figura 143. Peter Anderson. Damon Albarn. 1994. Fuente: <http://www.reviler.org/wp-content/uploads/2011/11/damon-albarn.jpg>

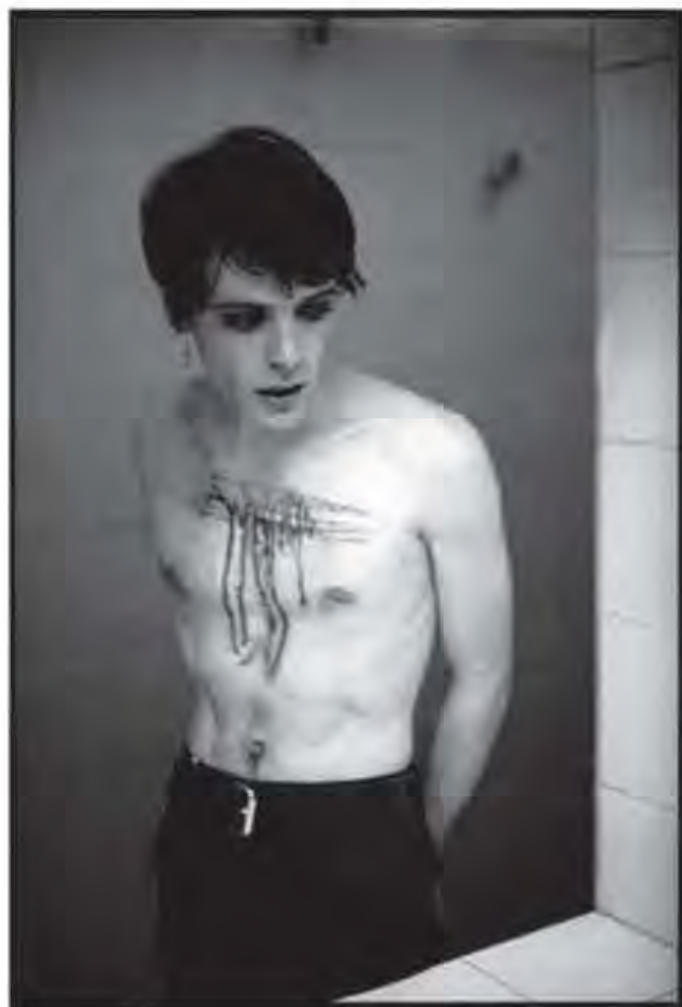


Figura 144. Kevin Cummins. Richey Edwards (Manic Street Preachers). 1994.  
Fuente: <http://es.paperblog.com/llegan-los-brits-kevin-cummins-en-el-borges-de-madonna-a-morrissey-2487263/>



Figura 145. Steve Double. Oasis. 1994. Fuente: <http://www.snapgallerles.com/product/steve-double-oasis/>



Figura 146. Stephen Sweet. Shirley Manson (Garbage). Hacia 1995. Fuente: [http://img.wennermedia.com/480-width/rs-205389-rexusa\\_131061g.jpg](http://img.wennermedia.com/480-width/rs-205389-rexusa_131061g.jpg)



Figura 147. Danny Clinch. B.B. King. 1996. Fuente: <https://www.morrisonhotelgallery.com/photographs/JJBSE6/BB-King-New-York-City-1996>



Figura 148. Sonya Farrell. John Frusciante (Red Hot Chili Peppers). 1999. Fuente: <https://www.morrisonhotelgallery.com/photographs/63Cpco/John-Frusciante-Los-Angeles-CA-1999>

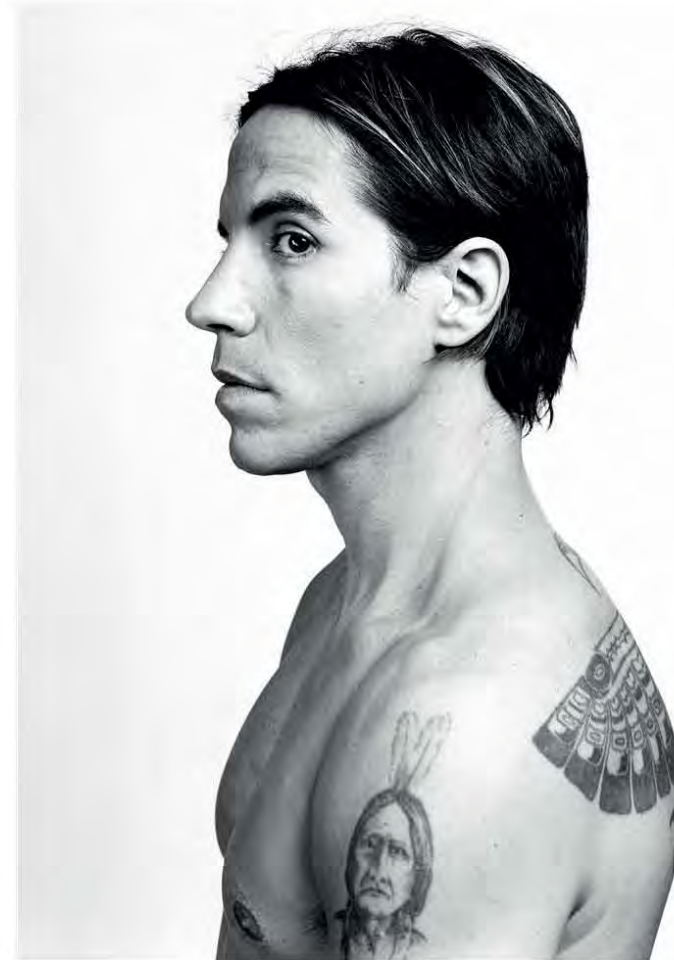


Figura 149. Sonya Farrell. Anthony Kiedis (Red Hot Chili Peppers). 1999. Fuente: <https://www.morrisonhotelgallery.com/photographs/KYryIS/Anthony-Kiedis-Los-Angeles-CA-1999>

Figura 150. David Ellis.  
Michael Stipe (R.E.M.).  
Hacia 2000. Fuente:  
[http://www.davidellis-  
co.uk/portfolio/rem/](http://www.davidellis-co.uk/portfolio/rem/)



Figura 152. Patrick Fraser. Franz Ferdinand. Hacia 2004. Fuente: [http://img1-  
vmuzike.ru/artist/gallery/1e6/bb2/249748\\_big.jpg](http://img1-vmuzike.ru/artist/gallery/1e6/bb2/249748_big.jpg)

Figura 151. Lula Camus. Pete  
Doherty (The Libertines).  
2002. Fuente:  
[https://www.rockarchive-  
com/prints/libertines-the-pdoozlc](https://www.rockarchive.com/prints/libertines-the-pdoozlc)



Figura 153. Jay Brooks. Sergio Pizzorno (Kasabian). 2004. Fuente: [https://www.sonicedi-  
tions.com/library/kasabian-OZET\\_o\\_tn-414x276.jpg](https://www.sonicditions.com/library/kasabian-OZET_o_tn-414x276.jpg)

Figura 154. Kevin Westenberg. Thom Yorke (Radiohead). 2006. Fuente: <http://www.snappalleries.com/product/kevin-westenberg-radiohead-bw1/>



Figura 156. Jay Brooks. Daft Punk. 2007. Fuente: [https://www.soniceditions.com/library/daft-punk-UZZP\\_o\\_tn.jpg](https://www.soniceditions.com/library/daft-punk-UZZP_o_tn.jpg)



Figura 155. Peter Yang. Karen O (Yeah Yeah Yeahs). Hacia 2006. Fuente: <http://www.pinterest.com.mx/pin/157274211959115398/>



Figura 157. Matthias Clamer. Phoenix. 2009. Fuente: <http://media.gettyimages.com/photos/formed-in-1999-the-french-rock-band-phoenix-is-photographed-in-2009-picture-id612583638?s=612x612&w=0&h=2StMNfKEY99P8g3QcfouP6m-HDrFk9SNE5votGwwFdQ=>



## 3.1.2. Fotografía documental

Como se ha dicho, marcar una línea divisoria entre una categoría o subgénero fotográfico y otro puede no ser satisfactorio, pues las imágenes no siempre responderán a límites exactos; en este caso debe considerarse también la relación con procesos de transición musical, los cuales pueden resultar ambiguos. Pensando en esto, es importante definir qué puede entenderse como Fotografía documental.

Ya que una fotografía captura determinado tiempo y espacio, cualquier imagen tiene la capacidad de ser un documento, de tal forma que, en cierto sentido, toda la fotografía es documental. Sin embargo, el término se refiere más bien a la no intervención entre el objetivo de la cámara y la acción realizada ante ella. En ese sentido, la fotografía documental es orgánica, espontánea y alberga una capacidad mayor de informar objetivamente un suceso, idea, pensamiento o identidad. Esto quiere decir que, a diferencia de un género fotográfico creativo, la fotografía documental se limitará, de cierta manera, a representar lo real de la manera más objetiva posible (aunque siempre intervendrá la subjetividad del fotógrafo en cierto grado).

Ahora bien, según el historiador de fotografía, Miguel Ángel Yañez, en la Fotografía documental intervienen tres factores importantes y determinantes:

- 1 Factor ético: se busca testificar la verdad a través de mostrar la realidad.
- 2 Factor documentogénico: que la imagen despierte un interés nostálgico en el público, un sentimiento que se dará en relación con el tiempo y espacio del espectador y del objeto.
- 3 Objetivismo: imágenes objetivas como el registro fotográfico de obras de arte o arqueológicas.<sup>223</sup>

<sup>223</sup> Félix del Valle Gastaminza, "Dimensión documental de la fotografía" (conferencia, Universidad Complutense de Madrid, 29 de octubre de 2002), <http://eprints.rclis.org/7277/>

Figura 158. Dave Stewart. Björk. 5/f.  
Fuente:  
<https://www.morrisonhotelgallery.com/photographs/hFgLWd/Bjork-Enjoy-Cock>



Figura 159. Dave Stewart. Sinéad O'Connor. 5/f.  
Fuente:  
<https://www.morrisonhotelgallery.com/photographs/Ghuybi/Sinead-OConnor-Kiss-Me-Im-Irish>



Si bien es cierto que estos factores deben cumplirse, la perspectiva artística y compositiva también puede ser determinante. En esta investigación lo es, ya que además del carácter histórico de la imagen, el contenido estético es primordial, así como su capacidad simbólica. De igual forma, el aspecto técnico en la confección de fotografías es relevante, pues permite que el contenido tenga la forma deseada, lo que a su vez ayuda a que el objeto esté más completo y sea más complejo.

Por otro lado, Yañez escribe que la principal diferencia de la Fotografía periodística con la documental es que la primera tiene una intención de informar mediante un mensaje visual que complementará al escrito, mientras que la segunda no tiene una intención inmediata, sólo capta la escena de una manera objetiva.<sup>224</sup>

Es así que, considerando los parámetros que ayudan a definir la Fotografía documental, dentro de ella pueden encontrarse otros géneros fotográficos; el Retrato es el mejor ejemplo de esto, pues si bien una fotografía puede ser documental en el sentido de presentar la realidad sin intervención subjetiva, al mismo tiempo puede ser la representación de un individuo determinado, lo que lo convertiría en un retrato.

Así, las fotografías que se presentan pueden contener elementos de algún otro subgénero, pero la impresión de documento es la que prevalecerá; esta selección se basa en dos de las tres características que Yañez considera fundamentales para la fotografía documental: el factor ético y el documentogénico, siendo éste último el principal motivo, la relación de nostalgia según su contexto.

A la par, se presenta una clase de fotografía que también es documental, pero que se especializa en un tipo de eventos y que por tanto puede clasificarse como una sola, esta es la Fotografía de conciertos (espectáculos).



Figura 160. Ed Sirrs. Kurt Cobain (Nirvana) durmiendo *backstage*. 1991. Fuente: <https://es.pinterest.com/pin/2322237285265677/>



Figura 161. Lance Mercer. Eddie Vedder (Pearl Jam) en *backstage*. 1993. Fuente: <https://www.morrisonhotelgallery.com/photographs/hPmdDb/Eddie-Vedder-backstage-Montreal-Canada-1993>



Figura 162. Kevin Cummins. Liam Gallagher (Oasis). 1994. Fuente: <http://www.gettyimages.es/license/159660846>



Figura 163. Kevin Cummins. Shirley Manson (Garbage). 1996. Fuente: <http://www.gettyimages.es/license/139761427>



Figura 164. Kevin Cummins. Richey James Edwards (Manic Street Preachers). 1994. Fuente: <http://delivery.gettyimages.com/xr/114518745.jpg?v=1&c=IWSAs-set&k=3&d=77BFBA49EF87892140FEBoFF7845C57DABD472A0C50AED066B933D1FCA8FBF9022BFA680CD0559F3E30A760BoD811297>



Figura 165. Danny Clinch. Beck y Thom York. 1998. Fuente: <https://www.morrisonhotel/gallery.com/photographs/6bcphJ/Beck-and-Thom-Yorke-Ocean-Way-Studios-Hollywood-CA-1998>



Figura 166. Maria Mochnacz. PJ Harvey. 2000. Fuente: [http://www.mariamochnacz.co.uk/pjharvey/19-c\\_pjharvey.asp](http://www.mariamochnacz.co.uk/pjharvey/19-c_pjharvey.asp)



Figura 168. Danny Clinch. Bruce Springsteen. 2002. Fuente: <https://www.morrisonhotelgallery.com/photographs/SHtEb/Bruce-Springsteen>

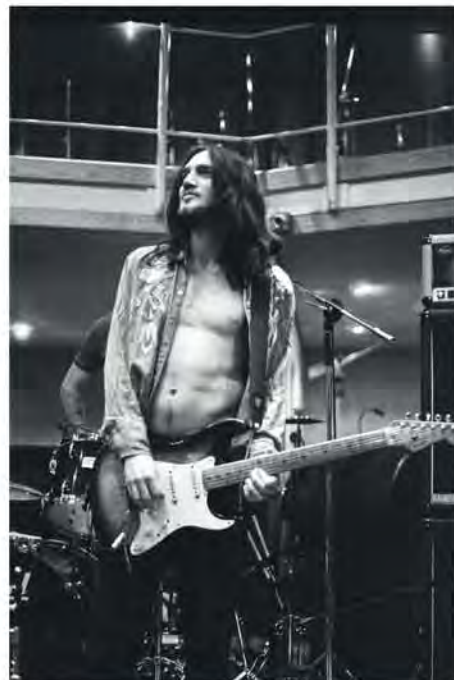


Figura 167. Tony Woolliscroft. John Frusciante (Red Hot Chili Peppers). Hacia 1999. Fuente: <https://i.pinimg.com/originals/a7/17/c5/a717c504c9df39884a55f756dab93041.jpg>



Figura 169. Ruvan Wijesooriya. James Murphy (LCD Soundsystem). Hacia 2004. Fuente: <http://www.dummymag.com/photos/lcd-photos>



Figura 170. Emmett Malloy. The White Stripes. 2007. Fuente: <https://i.pinimg.com/736x/c5/cf/76/c5cf7696ef23f35064901c6e64be7c41--meg-white-jack-white.jpg>



Figura 171. Emmett Malloy. The White Stripes. 2007. Fuente: <https://www.morrisonhotelgallery.com/photographs/803BcG/The-White-Stripes-The-Old-Tennessee-Prison->



Figura 172. Alison Braun. Chris Cornell (Soundgarden). 1990. Fuente: <https://static.spin.com/files/2017/05/GettyImages-524839260-1495117976-640x428.jpg>



Figura 173. Karen Mason-Blair. Kurt Cobain en el escenario. 1991. Fuente: <https://www-morrisonhotelgallery.com/photographs/55mh8L/Kurt-Cobain-Nirvana>



Figura 174. Paul Bergen. Eddie Vedder (Pearl Jam). 1992. Fuente: <http://www.gettyimages.com/license/8611942>



Figura 175. DIM. Mick Jagger (The Rolling Stones). 1994. Fuente: <http://www.gettyimages.es/license/55842247>



Figura 176. Bob Gruen. Courtney Love. 1995. Fuente: <https://www.morrisonhotelgallery.com/photographs/uooQBN/Courtney-Love-NYC-1995>



Figura 177. Fernando Aceves. Bono en la gira Zoo TV. 1992. Fuente: <http://www.alborde.com/musica-section/fernando-aceves-el-fotografo-oficial-del-rock/>



Figura 178. David Corio. PJ Harvey. 1995. Fuente: <https://es.pinterest.com/pin/381469030922665042/>



Figura 179. C. Taylor Crothers. Phish. 1997. Fuente: <https://www.morrisonhotelgallery.com/photographs/2f-jUGY/Phish-Worcester-MA-The-Centrum-November>

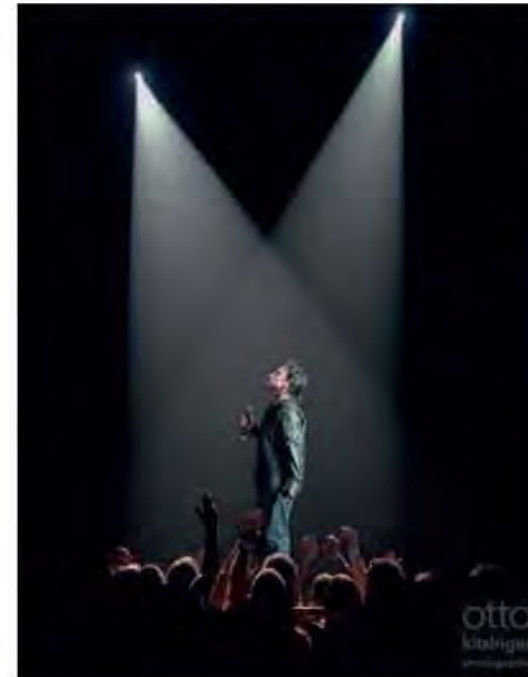


Figura 180. Otto Kitsinger. Bono en la gira Elevation. 2001. Fuente: <http://www.otto-photo-/galleries/portfolios/music-/me-dias/5bd9a628-4320-4335-93ab-fd9029d9237f-bono-u2-elevation-tour-anaheim>

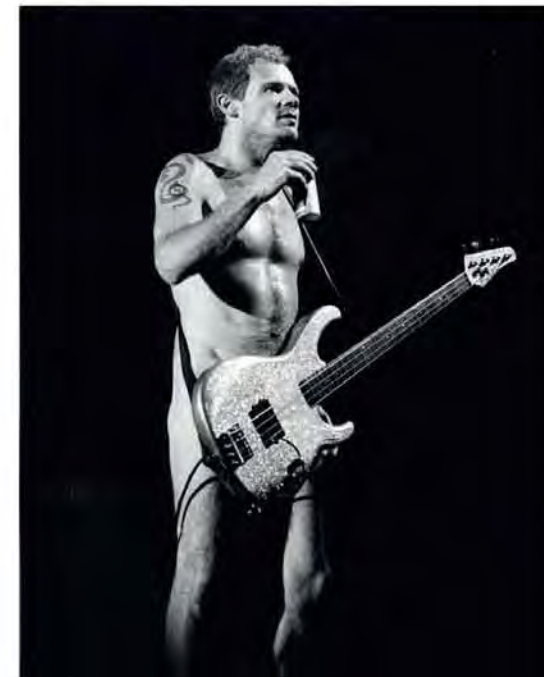


Figura 181. Sam Erickson. Flea en el escenario de Woodstock. 1999. Fuente: <https://www.morrisonhotelgallery.com/photographs/DuJWf7/-Flea-naked-Woodstock-1999>



Figura 182. Danny Clinch.  
Dave Matthews (Dave  
Matthews Band). 2002.  
Fuente: <https://www.morrisonhotelgallery.com/images/-medium/13594-117-10.jpg>



Figura 183. Andy Willsher.  
Thom Yorke (Radiohead).  
2007. Fuente: <http://ksasets.timeincuk.net/wp/uploads/sites/55/2011/09/RadioheadAWo60911.jpg>



Figura 184. René Huemer. David Gilmour. 2006. Fuente: <https://www.morrisonhotelgallery.com/photographers/YKxR7M/Rene-Huemer>



Figura 185. Eddie Sung. Katie White (Ting Tings). 2008. Fuente: <https://www.morrisonhotelgallery.com/photographs/y8ox7j/-Ting-Tings-Katie-Smoke>



Figura 187. Lindsey Best. The Horrors. 2009. Fuente: <https://www.flickr.com/photos/hazyskyline/3558409705/>

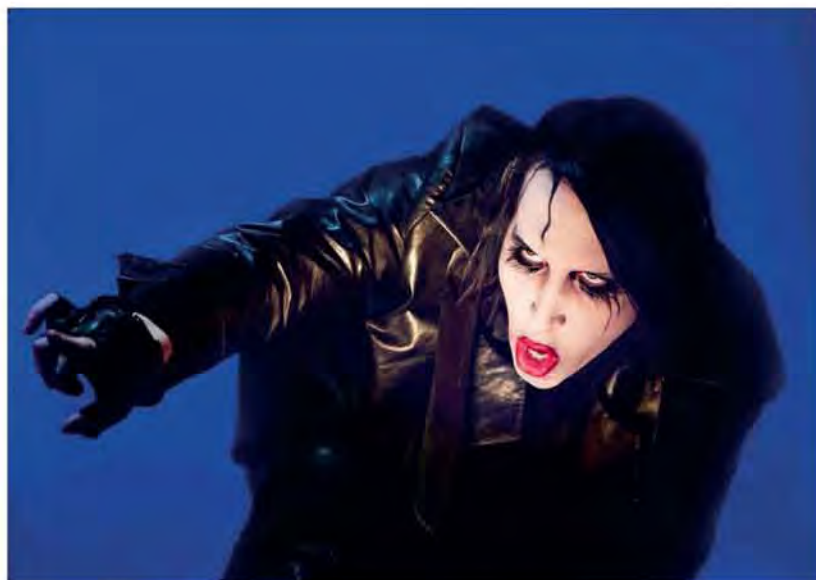


Figura 186. René Huemer. Marilyn Manson 2007. Fuente: <https://www.morrisonhotelgallery.com/photographs/PuDLz7/Marilyn-Manson-Landgraaf-Netherlands-2007>



Figura 188. Kyle Gustafson. Karen O (Yeah Yeah Yeah Yeahs). 2009. Fuente: <http://kylegustafson.com/2009/09/photos-yeah-yeah-yeahs-g30-club/>



Figura 189. Lindsey Best. Emily Haines (Metric). 2010. Fuente: <https://www.flickr.com/photos/hazyskyline/3640139189/>



Figura 191. Samantha Marble. Iggy Pop. 2010. Fuente: <https://www.flickr.com/photos/sammarble/5034996616/in/album-72157625056878446/>



Figura 190. Kyle Gustafson. Damian Kulash (Ok Go). 2010. Fuente: <https://img.washingtonpost.com/blogs/wonkblog/files/2013/08/STokgowebo7-06-thumb-454x291-19285.jpg>



Figura 192. Lindsey Best. Jack White (The Death Weather). 2010. Fuente: <https://www.flickr.com/photos/hazyskyline/4558833261/>

## 3.1.3. Fotografía publicitaria

Además de que puede notarse una diferencia paulatina entre los protagonistas de cada década documentada, la técnica y la composición de la imagen también ha ido cambiando gracias a factores como la manipulación fotográfica digital, con programas como Photoshop e incluso con aplicaciones para teléfonos celulares, como Instagram. Específicamente en la Fotografía de conciertos, la fotografía digital ha permitido que exista más producción, pues las tomas ya no están limitadas por el número de tiros que la película de la cámara almacena; además, éstas son accesibles a todo el que posea un celular con cámara, cosa que se haría común a partir del 2000 y que se sofisticaría al grado de que actualmente es posible ver largometrajes grabados utilizando sólo *smartphones*, como la película *Tangerine* de 2015. Esto hace que la Fotografía de conciertos ya no quede sólo en manos de fotógrafos profesionales.

Como se ha visto, la Fotografía documental permite un acercamiento a la intimidad de los personajes o situaciones retratados y ayuda a repensar momentos y sucesos; el poder nostálgico de la imagen que describe Yañez es un factor importante para entender la relación estética con el objeto, ya que al generar emociones, el espectador puede experimentar el objeto plástico no de una manera ajena y lejana, sino identificándose y reconociéndose en él.

Como se señaló, la Fotografía significó una revolución en el mundo publicitario, esto se debe a que, como escribe Pere Català Pic:

*(...) concedemos a la fotografía no sólo un valor documental, objetivo, sino también un valor subjetivo capaz de comunicar un estado psicológico.*

*En ese sentido, la fotografía tiene un gran valor como auxiliar de la publicidad. Para la exposición descriptiva del objeto que se quiere anunciar, ningún otro medio tiene tanta fuerza publicitaria. Y frente al público con voluntad de compra, la fotografía posee muchos recursos (...) el público está dispuesto a admitir como verídica una representación fotográfica.* <sup>225</sup>

El valor psicológico que confiere Català a la publicidad es de gran importancia, pues permite acercar el producto al mejor público para él, ya que su colocación se basa en premisas que van mucho más allá de los beneficios propios del producto, las cuales permiten crear una relación de necesidad profunda en el consumidor.

Debe recordarse que la imagen, como signo del lenguaje visual, tiene gran poder comunicativo; a su vez, la Fotografía, como medio de ese lenguaje, consolida el mensaje. En el caso particular de la Fotografía publicitaria, el mensaje que se busca mandar al espectador es el de que éste necesita cierto objeto, esto a través del elogio de bienes, productos o servicios, lo que provoca en el público emociones y deseos, no sólo de los objetos en sí, sino de la experiencia emocional y psicológica que conlleva y que la publicidad ayuda a forjar. La Fotografía permite que la aspiración y el deseo que el producto (a través de la publicidad) suscita, sea virtualmente posible de alcanzar, pues como lo menciona Català, representa algo que está en lo espectro de lo real, por lo que en ese sentido es alcanzable.

<sup>225</sup> Pere Català Pic, *Fotografía, arte y publicidad*, (Madrid: Casimiro Libros, 2015), 45.

Es así que ciertas marcas utilizan estrategias publicitarias para alcanzar dicho objetivo. Una de ellas es la de tomar como estandarte publicitario personajes o fenómenos como el Rock para vender sus productos, partiendo de la premisa que éste comparte su esencia. Un ejemplo es el de la marca Converse con su campaña "Welcome to the Converse Century" de 2008, donde participaron personajes como Karen O de los Yeah Yeah Yeahs, Billie Joe Armstrong de Green Day, M.I.A., entre otros (fig. 193).

Converse en general ha mantenido una relación de cercanía con la música, pues ha sabido aprovechar el simbolismo que el Rock posee para el mundo joven, además del sentido de pertenencia que ofrece el adquirir un producto que de alguna manera acerca al mundo del ídolo (muchos músicos han sido captados utilizando esta marca de tenis). Además de "Welcome to the Converse Century", la marca ha patrocinando conciertos y eventos de Rock, y ha sacado a la venta versiones del famoso modelo Chuck Taylor inspiradas en bandas como AC/DC, Pink Floyd, Black Sabbath, The Who, The Doors, entre otros (fig.194).



Figura 193. "Welcome to the Converse Century". Fuente: [http://historyconverse.blogspot.mx/2010/05/chuck-taylor\\_23.html](http://historyconverse.blogspot.mx/2010/05/chuck-taylor_23.html)



Figura 194. Converse edición The Doors. Fuente: <http://www.estilototal.com/zapatos/la-historia-detras-de-las-zapatillas-converse-all-star.html>

Por otro lado, las revistas ilustradas han sido parte clave del lenguaje visual, pues la fotografía es el eje principal narrativo. La revista *Rolling Stone* y su competencia directa *Spin*, son las más destacadas en el ámbito Rock, además de la británica *New Musical Express* (NME) y *Select*. Éstas representaron un medio de suma importancia para la juventud de la década de 1990, ya que como se señaló, a través de la imagen se crean necesidades y se venden productos, personajes, metas o ideales con los que el joven se identifica y aspira. Las revistas ilustradas y las fotografías publicitarias en general, ayudan a forjar un sentido de pertenencia, pues a través del reconocimiento de los elementos que comparte el espectador y el fotografiado, el uno puede reconocerse en el otro, lo cual resulta bastante importante para el joven en formación, aunque sea un proceso inconsciente.

El Rock, por su parte, al ser también un producto comerciable, necesita vender sus ideas, personajes y mercancías. Esto puede hacerlo desde los mismos reportajes gráficos de las revistas ilustradas o con el arte y portada de un disco, así como colaborando con marcas, como en el ejemplo de Converse. En ese sentido, puede entenderse que existe una relación simbiótica entre la música Rock y la publicidad.

Ahora, aunque la fotografía para publicidad tiene una intención definida y comercial, esto no quiere decir que la imagen carecerá de valores artísticos, al contrario, pues la composición de una buena imagen y la proyección de ésta harán más atrayente al producto.

El ejemplo más claro de la vertiente artística de la Fotografía publicitaria es la portada y el arte del disco, pues el objetivo comercial existe, pero éste se cumple con mayor eficacia cuando la fotografía, diseño o imagen corresponden con una composición bien establecida y formada.

Ahora, en este punto es importante considerar que los medios digitales han significado un cambio importante en la apreciación no sólo de la Fotografía publicitaria, sino de la Fotografía y la imagen en general. En ese sentido, puede decirse que la música digital ha representado para el álbum físico un peligro casi inminente, pues el notable desinterés por consumir el objeto físico, relega a la imagen a un puesto secundario, ya que no se considera parte complementaria de la propuesta musical. Lo mismo sucede con la revista impresa, pues incluso publicaciones como *Spin* dejaron de imprimirse por las bajas ventas que percibían.

Empero, aun ante el desolador panorama que plantea la era digital para Artes como la música, la Fotografía sigue consumiéndose, al parecer más hoy que antes. La publicidad cada día es más visual que textual y la imagen sigue conteniendo fuerza y poder.



Figura 195. Desconocido. Anthony Kiedis e Iggy Pop para la campaña "Rock the vote". 1990. Fuente: <https://www.pinterest.com.mx/pin/407012885044862796/>



Figura 196. Sinéad O' Connor en la portada de *Rolling Stone*. Fotografía por Andrew MacPherson. 1990. Fuente: <https://www.theipinions-journal.com/wp-content/uploads/2015/07/RS580-RS.jpg>



Figura 197. Mark Seliger. Nirvana para la portada de *Rolling Stone*. 1992. Fuente: <http://culturainquieta.com/es/foto/item/12112-50-anos-de-la-revista-rolling-stone-las-fotografias-mas-emblematicas-de-la-historia-musical-americana.html>



Figura 199. Kirk Weedler. Nirvana para el disco *Nevermind*. 1991. Fuente: <http://www.rollingstone.com/music/pictures/float-around-photos-from-nirvanas-underwater-nevermind-shoot-20150528>

Figura 198. Chris Cornell para la portada de *Spin*. Fotografía por Jesse Frohman. 1992. Fuente: <https://static.spin.com/files/92-09-spin-cover-469x560.jpg>



Figura 200. Desconocido. Jarvis Coker en la revista *Select*. 1993. Fuente: <https://www.pinterest.com.mx/pin/82472236899758866/>





Figura 201. Beck en la portada de *Spin*. Fotografía por Frank W. Ockenfels. 1994. Fuente: <https://i.pinimg.com/original-s/72/e3/6f/72e36f233d1e71e eb616683eec758c07.jpg>



Figura 202. Desconocido. Brett Anderson (Suede) en la revista *Rockin'On*. 1994. Fuente: <https://i.pinimg.com/736x/10/28/c9/1028c920-cb2a7d0a1e7bf7553ddb7 04--suede-brett-anderson.jpg>

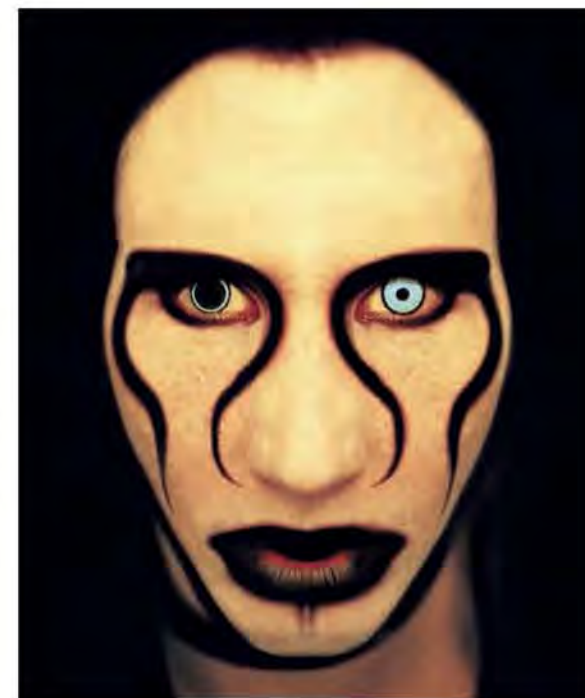


Figura 203. Matt Mahurin. Marilyn Manson para la portada de *Rolling Stone*. 1997. Fuente: <http://www.rollingstone.com/music/pictures/50-years-of-rolling-stone-new-book-celebrates-visual-legacy-w482465/marilyn-manson---1996-w482485>



Figura 204. PJ Harvey en la portada de *Spin*. Fotografía por Mario Sorrenti. 1995. Fuente: <https://www.spin.com/2013/05/spin-complete-covers-gallery-1990s-second-decade/95-05-spin-cover/>





Figura 205. Sonya Farrell.  
Red Hot Chili Peppers para la  
promoción del disco  
*Californication*. 1999.  
Fuente: <https://www.morrisonhotelgallery.com/photographs/Hmosis3/Red-Hot-Chili-Peppers-Los-Angeles-CA-1999>



Figura 206. The Strokes en la  
portada de la revista *NME*.  
Fotografía por Pennie Smith.  
2001. Fuente: <https://cdn.mhpbooks.com/uploads/2015/07/NMES-trokes.jpg>



Figura 207. Dean Chalkley. The White Stripes *Elephant* era, para *NME*. 2002. Fuente: <http://www.nme.com/photos/the-stunning-rock-and-roll-photography-of-dean-chalkley-1403389>



Figura 208. Kenneth Cappello. The Libertines para la revista *Fader*. 2003. Fuente: <http://www.kennethcappello.com/music/c9178pjgjugooeobekw6m3vn1vgjud>



Figura 209. James Dimmock. Billie Joe Armstrong (Green Day) para *Rolling Stone*. 2005. Fuente: <https://www.pinterest.com.mx/pin/453245149974978324/>



Figura 210. Agencia Leo Burnett Santiago. Gene Simmons (Kiss) para Samsung. 2007. Fuente: [https://files1.coloribus.com/files/adsarchive/part\\_1016/10164605/file/samsung-max-dx79-kiss-small-59325.jpg](https://files1.coloribus.com/files/adsarchive/part_1016/10164605/file/samsung-max-dx79-kiss-small-59325.jpg)



Figura 211. Agencia Leo Burnett Santiago. Marilyn Manson para Samsung. 2007. Fuente: [http://2.bp.blogspot.com/\\_Dr5f2\\_xQAeQ/S8JpKQEU1-nl/AAAAAAAAAjo/IAqouNj3Jko/s1600/samsung\\_loudo1-leo+burnett-Chile.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_Dr5f2_xQAeQ/S8JpKQEU1-nl/AAAAAAAAAjo/IAqouNj3Jko/s1600/samsung_loudo1-leo+burnett-Chile.jpg)



Figura 212. Agencia Leo Burnett Santiago. Brian Johnson (AC/DC) para Samsung. 2007. Fuente: <http://net-kreativa.blogspot.mx/2010/04/potencia-al-limite-samsung.html>

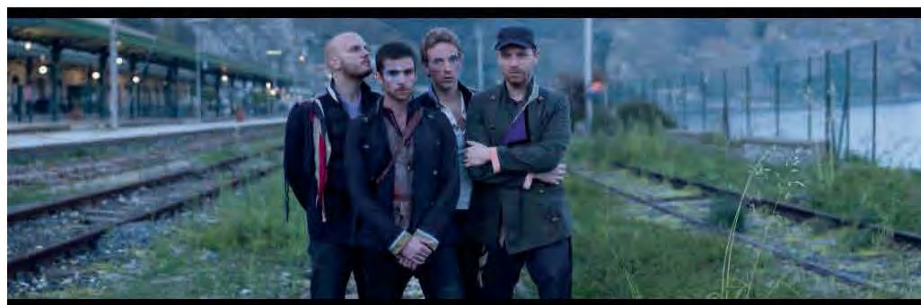


Figura 213. Stephan Craneanski. Coldplay para la promoción del disco *Viva la Vida*. 2008. Fuente: <https://coldplaying.com/forum/index.php?threads/stephan-craneanski-shoots-of-coldplay.48373/>



Figura 214. Kenneth Capello. Yeah Yeah Yeahs para la revista *Nylon*. 2009. Fuente: <https://www.nylon.com/articles/yeah-yeah-yeahs-nylon-cover>



Figura 215. Kirk Weddle. Fotografía para la portada del disco *Nevermind* de Nirvana. 1991. Fuente: <http://www.rollings-tone.com/music/pictures/float-around-photos-from-nirvanas-underwater-nevermind-shoot-20150528/kurt-cobain-takes-five-20150528>



Figura 216. Jean Baptiste Mondino. Portada del disco *Debut* de Björk. 1993. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/Debut\\_\(Bj%C3%B6rk\\_album\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Debut_(Bj%C3%B6rk_album))



Figura 217. Joseph Szabo. Fotografía para la portada del disco *Green Mind* de Dinosaur Jr. 1991. Fuente: <http://www.jacksonfineart.com/Joseph-Szabo.html>



Figura 218. Maria Mochnacz. Portada del disco *Ride Of Me* de PJ Harvey. 1993. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/Rid\\_of\\_Me#Artwork](https://en.wikipedia.org/wiki/Rid_of_Me#Artwork)



Figura 219. Stéphane Sednaoui. Portada del disco *Post* de Björk. 1995. Fuente: [https://img.discogs.com/sol5h4u9\\_fDHAG8YjFr-SJ4oSavQ=/fit-in/600x600/filters:strip\\_icc\(\):format\(jpeg\):mode\\_rgb\(\):quality\(90\)/discogs-images/R-2455-1186530510.jpeg.jpg](https://img.discogs.com/sol5h4u9_fDHAG8YjFr-SJ4oSavQ=/fit-in/600x600/filters:strip_icc():format(jpeg):mode_rgb():quality(90)/discogs-images/R-2455-1186530510.jpeg.jpg)



Figura 220. Annie Leibovitz. Portada del disco *Gone Again* de Patti Smith. 1996. [https://img.discogs.com/etR5Zh-qTwmW7\\_WDxwt-cer1Dl8=/fit-in/500x500/filters:strip\\_icc\(\):format\(jpeg\):mode\\_rgb\(\):quality\(90\)/discogs-images/R-5334328-1423956954-8428.jpeg.jpg](https://img.discogs.com/etR5Zh-qTwmW7_WDxwt-cer1Dl8=/fit-in/500x500/filters:strip_icc():format(jpeg):mode_rgb():quality(90)/discogs-images/R-5334328-1423956954-8428.jpeg.jpg)

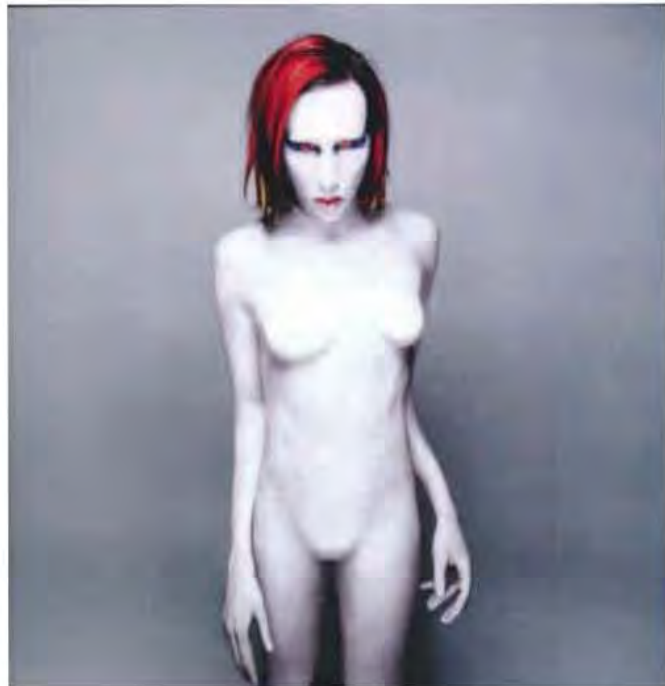


Figura 221. Joseph Cultice. Fotografía para la portada del disco *Mechanical Animals* de Marilyn Manson. 1998. Fuente: <https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/41UJeyrVGIL>



Figura 223. Maria Mochnac. Portada del disco *Stories From The City, Stories From The Sea* de PJ Harvey. 2000. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/Stories\\_from\\_the\\_City,\\_Stories\\_from\\_the\\_Sea](https://en.wikipedia.org/wiki/Stories_from_the_City,_Stories_from_the_Sea)



Figura 222. Nora Kryst. Portada del disco *The Man Who* de Travis. 1999. Fuente: <https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/51h207eAw5L.jpg>



Figura 224. Autumn DeWilde. Portada del disco *Sea Change* de Beck. 2002. Fuente: <http://www.autumn-dewilde.com/images/Autumn-12.jpg>



Figura 225. Jean Baptiste Mondino. Portada del álbum *Sleeping With Ghost* de Placebo. 2003. Fuente: <https://www.pinterest.com.mx/pin/502714377125186305/>



Figura 227. Ewen Spencer. Portada del álbum *Get Behind Me Satan* de The White Stripes. 2005. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/Get\\_Behind\\_Me\\_Satan](https://en.wikipedia.org/wiki/Get_Behind_Me_Satan)



Figura 226. Roger Sargent. Fotografía utilizada para la portada del disco homónimo de The Libertines. 2004. Fuente: <http://www.konbinl.com/us/files/2015/01/lbs.jpg>



Figura 228. Mischa Richter. Portada del disco *Back to Black* de Amy Winehouse. 2006. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/Back\\_to\\_Black](https://en.wikipedia.org/wiki/Back_to_Black)



Figura 229. Stephen Murray. Portada del disco *Dying To Say This To You* de The Sounds. 2006. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/Dying\\_to\\_Say\\_This\\_to\\_You](https://en.wikipedia.org/wiki/Dying_to_Say_This_to_You)

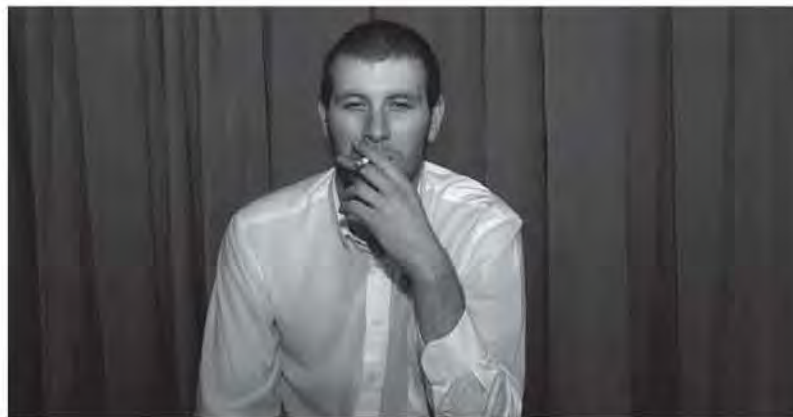


Figura 230. Alexandra Wolkowicz. Fotografía utilizada para la portada del disco *Whatever People Say I Am, That's What I'm Not* de Arctic Monkeys. 2006. Fuente: <https://www.sopitas.com/834041-whatever-people-say-i-am-thats-what-im-not-disco-arctic-monkeys-aniversario/>



Figura 231. Stefan Ruiz. Portada del disco *The Boy With No Name* de Travis. 2007. Fuente: <https://lastfm-img2.akamai-zed.net/l/u/aro/8f25d37e41f44c57cc1d7eef1b05eb12>



Figura 232. Michael Vadino. Portada del disco *Sound of Silver* de LCD Soundsystem. 2007. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/Sound\\_of\\_Silver](https://en.wikipedia.org/wiki/Sound_of_Silver)



## 3.1.4. Fotógrafos y bandas



Figura 233. Mary Rozzi. Portada del disco *The Reminder* de Feist, 2007. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Reminder](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Reminder)



Figura 234. Urs Fischer. Portada del disco *It's Blitz!* de Yeah Yeah Yeahs, 2009. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/It%27s\\_Blitz](https://en.wikipedia.org/wiki/It%27s_Blitz)

Sucede que en la búsqueda por crear una identidad como banda y por alcanzar una imagen comercial, los músicos, disqueras y productores requieren de un artista, fotógrafo o diseñador que ayude a consolidar el discurso visual que la banda quiere dar y la imagen que quiere y necesita vender.

El trabajo con determinado fotógrafo permite a la banda o intérprete llevar a un plano visual sus preocupaciones o necesidades expresivas, a la vez que el fotógrafo imprime las suyas, de tal suerte que al empatar ambas, el resultado será —en el mejor de los casos— un objeto plástico con suficiente peso compositivo y técnico, y con valores simbólicos e iconográficos que lo convertirán en un objeto artístico.

Es interesante además, cuando un fotógrafo o diseñador decide colaborar con un intérprete o

banda en particular durante un periodo, ya que el espectador puede observar y apreciar la evolución o desarrollo del estilo en ambos, lo que puede traducirse en la identidad gráfica de la banda, por ejemplo el caso de Pink Floyd y el diseñador Storm Thorgerson; cosa que además permite enriquecer el portafolio del artista.

Como ejemplo de dichas colaboraciones puede mencionarse al fotógrafo holandés Anton Corbijn, que fue el que ayudó a definir la imagen pública de U2<sup>226</sup> desde las sesiones fotográficas para el álbum *The Unforgettable Fire* (1984), pasando por las portadas de los discos *The Joshua Tree* (1987), *Achtung Baby* (1991), *Pop* (1997), hasta el álbum *All That You Can't Leave Behind* (2000) y *How To Dismantle An Atomic Bomb* (2004), las cuales se presentan en este capítulo.

<sup>226</sup> Según U2FanLife, "Productores, colaboradores y staff de U2/Anton Corbijn", U2FanLife, acceso el 17 de noviembre de 2017, <https://u2fanlife.com/u2/productores-colaboradores-y-staff-de-u2/anton-corbijn-fotografo-u2/>

Corbijn, además de colaborar habitualmente con U2, ha hecho lo propio con Depeche Mode, de quien ha sido el encargado del diseño audiovisual y escenográfico de sus giras desde 1993, y parte importante en la creación de la imagen popular de la banda.<sup>227</sup>

Por otro parte, Corbijn ha participado como director en la videografía de numerosas bandas como Nirvana con *Heart-Shaped Box*, Coldplay con *Talk y Viva la Vida*, The Killers con *All The Things That I've Done* (segunda versión), Red Hot Chili Peppers con *My Friends*, Joy Division con *Atmosphere*, Travis con *Re-offender*, entre muchos más, sin mencionar los múltiples videos para U2 y Depeche Mode.

Corbijn ha podido definir un estilo en su obra, que si bien se basa en contrastes marcados en blancos y negros -y en colores también-, además del uso de un claroscuro muy evidente, la principal preocupación de su obra es la intimidad, más allá del reconocimiento como figura pública, con el retratado. Al respecto, Corbijn explica:

*El mundo del glamour no es mi mundo. Siempre he intentado ver la belleza interior de las personas. La belleza exterior a menudo me confundía y durante mucho tiempo no estaba cómodo cuando me la encontraba a mi alrededor. Esa es la razón por la que apenas fotografié modelos cuando era joven.*<sup>228</sup>

Esta intimidad es notable aun en sus fotografías más comerciales, como las portadas de discos para U2; su estilo habría de mutar considerablemente del álbum *The Joshua Tree* al *Actung Baby* o el *Pop*, esto por la inclusión del color como parte del discurso visual y que también corresponde con un cambio musical por parte de la banda.

Ahora, otro de los trabajos destacable en la fotografía de la década de 1900 en cuanto a portada de disco es, sin duda, el de Michael Spencer

---

<sup>227</sup> Romina Riveros, "La estética de Anton Corbijn y su legado a la música a través de la imagen", Galaxia Up, acceso el 18 de noviembre de 2017, <http://galaxiaup.com/la-estetica-de-anton-corbijn-y-su-legado-a-la-musica-a-traves-de-la-imagen/>

<sup>228</sup> Entrevista en Igor López, "En el archivo Anton Corbijn", El Mundo, acceso el 18 de noviembre de 2017, <http://www.elmundo.es/cultura/2016/01/21/568a6a6ae2704e0d7d8b467d.html>

Jones con la banda Oasis, quien colaboró en sus primeros tres discos: *Definitely Maybe* (1994), *(What's The Story) Morning Glory?* (1995) y *Be Here Now* (1997), además de las portadas de sus respectivos sencillos; esta colaboración es una de las más importantes en la primera parte de 1990, pues definitivamente marcó un estilo para la banda y es un referente de la época.

Visualmente, las portadas de Spencer Jones utilizan una paleta fría, a pesar de presentar colores cálidos como los ocres del álbum *Definitely Maybe*, lo cual, si se toma en cuenta la actitud de la banda y específicamente de los hermanos Gallagher, puede encajar con su personalidad. Esta portada y la del *(What's The Story) Morning Glory?* se encuentran verdaderamente presentes en el imaginario colectivo si se piensa en el Britpop o en el Rock de 1990.

Spencer Jones trabajó también con The Verve y Suede en sus discos *Urban Hymns* y *Stay Together*, respectivamente, con un estilo bastante definido y similar al de las portadas para Oasis.

Por su parte, Jill Furmanovsky ha fotografiado a Oasis en diversas ocasiones, una de ellas fue durante su tour por Reino Unido en 1997; estas fotografías fueron expuestas y recopiladas en un libro llamado *Oasis - Was There Then: A Photographic Journey*. Furmanovsky fue también la encargada de dirigir el video de la canción *Acquiesce* en su versión en vivo.

Como Furmanovsky, existen otros fotógrafos que se vuelven parte de una gira, de un momento específico de la banda y que documentan de a poco el crecimiento -y todas las implicaciones- de los músicos como profesionales y personas, ejemplo de ello es Colin Lane con The Strokes.

Colin Lane trabajó con la banda desde su disco debut *Is This It* y los ha fotografiado en distintas etapas de su proceso musical.

Lane ha permitido atestiguar los *backstage*, presentaciones y vida cotidiana de la banda, imprimiendo un estilo de factura suave que se complementa con la paleta de colores que elige, usualmente fría.

# Anton Corbijn

The Strokes debe gran parte de su posicionamiento musical a la imagen que Lane ayudó a proyectar, como con la portada de su primer disco, de un impacto visual tan importante que incluso fue censurada en diversos países (fig. 256).

Ahora, si se habla de la definición visual de la década de 1990, tiene que mencionarse a Charles Peterson y a Michael Lavine, quienes han sido dos de los fotógrafos que mejor han retratado la escena de la música Grunge, trabajando con bandas como Nirvana, Mudhoney, Pearl Jam, Alice in Chains, Sonic Youth, Dinosaur Jr., The Breeders, Smashing Pumpkins, etcétera.

Por un lado, Peterson es reconocido por la energía que logra captar y representar en sus imágenes, muchas de ellas en los conciertos que ofrecía la escena *underground* de un temprano Nirvana. Lavine, por su parte, no sólo retrató a los músicos de la época, sino que volteó a las calles y plasmó en sus fotografías lo que estaba sucediendo en lo cotidiano gracias a este movimiento. Esto puede apreciarse en su libro *Grunge*.

A propósito de Nirvana, existen dos sesiones fotográficas bastante importantes para la banda, la primera hecha por el fotógrafo Jesse Frohman, considerada la última sesión fotográfica formal en la que participaron; sin embargo, se realizaría otra posteriormente, organizada espontáneamente en febrero de 1994 con el fotógrafo Youri Lenquette.<sup>229</sup> En esta última sesión, Kurt Cobain utilizaría una pistola para posar con ella, hecho que a distancia resulta inquietante por el suicidio del cantante dos meses después.

Además de los fotógrafos mencionados y mostrados, existen muchos otros que trabajaron en la escena alternativa, en el Grunge, el Britpop, el "Indie" y los distintos estilos que se generaron a partir de 1990. Algunos de ellos son Chris Cuffaro, Jay Blakesberg, Dustin Rabin, Catherine McGann, entre otros. Sin embargo, esto no quiere decir que fotógrafos como Bob Gruen, Lynn Goldsmith o Mick Rock -que su producción más reconocida corresponde a otra época- sean ajenos a la década de 1990, principios del 2000 e incluso a la actualidad.

<sup>229</sup> La Viola, "Kurt Cobain y la pistola, secretos de su última sesión de fotos", TN, publicado el 5 de abril de 2014, [https://tn.com.ar/musica/hoy/kurt-cobain-y-la-pistola-secretos-de-su-ultima-sesion-de-fotos\\_488422](https://tn.com.ar/musica/hoy/kurt-cobain-y-la-pistola-secretos-de-su-ultima-sesion-de-fotos_488422)

Nació en la ciudad de Strijen, Holanda, el 20 de mayo de 1955. Su nombre completo es Anton Johannes Gerrit Corbijn van Willenswaard; sin embargo, es mundialmente conocido como Anton Corbijn.

Sus primeras imágenes las tomaría en 1972 en Londres en un concierto de la banda Solution<sup>230</sup>, aunque según el sitio web Uno de los nuestros, sería hasta 1975 donde su carrera comenzaría formalmente, fotografiando a la banda Herman Brood.<sup>231</sup> Para 1979, Corbijn se muda a Londres donde se adentra en la escena Post punk, siendo colaborador de la *New Musical Express*, publicación en la cual sus fotografías serían tomadas como portadas.

Es en ese momento donde Corbijn conoce a bandas como Joy Division, Magazine, Public Image Ltd, etcétera. Poco tiempo después comenzaría a trabajar con revistas como *Vogue*, *Rolling Stone*, *Entertainment Weekly*, entre otras.

Como se señaló, Corbijn posee una estética muy particular. Sus fotografías pretenden acercar al espectador a la intimidad del retratado y dejar de lado al personaje para ir por la persona, cosa que parece efectiva gracias al tratamiento que hace de la luz, pues ésta, al volverse casi otro personaje en la fotografía, logra enfatizar rasgos o aspectos que el fotógrafo quiere destacar. Las poses relajadas, la ropa o falta de ella (el torso desnudo de Dave Gahan [fig. 241]) dan la sensación de estar presentes en el mismo sitio, además de transmitir lo cotidiano, lejos del glamour que a Corbijn tanto incomoda.

Por otro lado, el sitio Uno como nosotros destaca la evidencia del grano reventado y el ruido que provoca en las imágenes como un elemento compositivo, lejos de

<sup>230</sup> Según "Cada día un fotógrafo/fotógrafos en la red", Blogger, acceso el 23 de diciembre de 2017, <http://www.cadadiaunfotografo.com/2012/09/anton-corbijn.html>

<sup>231</sup> Según Uno de los nuestros, "Anton Corbijn-Human Portraits", Enkil, publicado el 11 de enero de 2017, <https://www.enkil.org/2017/01/11/anton-corbijn-human-portraits/>

considerarlo un accidente o un descuido por parte del fotógrafo. Además, menciona que las fotografías en blanco y negro, bajo tonos sepias y azules, son características de su discurso.<sup>232</sup>

Así, Corbijn ha hecho del marcado contraste en sus fotografías la característica más distinguible de su trabajo, consolidando un estilo propio. Ha hecho del juego de luces y contrastes un elemento elegante, relajado y a la vez directo y confrontante. Esto ha podido traducirlo al discurso audiovisual en los múltiples videos musicales realizados y de los que se han mencionado sólo algunos. Así mismo ha hecho en sus largometrajes, como *Control* (2007) y *The American* (2011).

Corbijn es uno de los mejores referentes al hablar de Fotografía en el Rock, pues muchas de sus imágenes han sido sumamente trascendentes para el ámbito, no sólo por su calidad técnica, sino por el alcance simbólico y mediático de las imágenes. Las portadas de U2 como *The Joshua Tree* o *Achtung Baby* se han convertido en estandartes de momentos específicos de la banda y han adquirido diversos significados gracias a fanáticos, melómanos, artistas, fotógrafos e interesados en la Fotografía que encuentran en ellas un discurso más profundo que el puramente plástico.

Ahora, existe una diferencia discursiva evidente entre las primeras portadas y las últimas que Corbijn ha realizado para U2. Enfocándose en las que aquí se presentan, se puede observar que en los discos *Achtung Baby* y *Pop*, el uso del color hace que el tratamiento sea mucho menos íntimo que, por ejemplo, la fotografía del *All That You Can't Leave Behind* e incluso que el disco *How To Dismantle An Atomic Bomb*. En el caso del álbum *Pop*, el discurso del color va de la mano con el del disco mismo, incluso con el de la gira: extravagancia, lo popular y folklórico, el Pop en su máxima expresión.

---

<sup>232</sup> Según Uno de los nuestros, "Anton Corbijn-Human Portraits", Enkil, publicado el 11 de enero de 2017, <https://www.enkil.org/2017/01/11/anton-corbijn-human-portraits/>

Ahora bien, la identidad visual que Depeche Mode ha logrado a través de las fotografías de Corbijn es de destacarse, puesto que es una de las más cercanas e inmediatas para el Rock. Sería casi imposible pensar en la banda sin referirse a una de las fotografías o videos de Corbijn, como el videoclip para la canción *Personal Jesus* o la fotografía utilizada para la promoción de la gira *Touring the angel* en 2006 (fig. 240).

Corbijn ha fotografiado a diversos músicos y bandas, como Annie Lenox, Arcade Fire, Red Hot Chili Peppers, ZZ Top, Tom Waits, Kraftwerk, Foo Fighters, Elvis Costello, Bruce Springsteen, The Rolling Stones, Bauhaus, Madness, Brian Eno, Coldplay, The Killers, R.E.M., Massive Attack, entre un largo etcétera. Es, hoy por hoy, uno de los fotógrafos más respetados debido a su larga trayectoria.

Reconociendo su trabajo se han publicado diversos libros sobre sus imágenes: *Famouz* (1989), *Allegro* (1991), *Depeche Mode: Strangers* (1991), *StarTrak* (1996), *33 Still Lives* (2000), *Werk* (2001), *Herman Brood* (2002), *A Somebody* (2002), *Everybody Hurts* (2003), *U2&I: the Photographs 1982-2004* (2005), *innocence* (2005), *In Control, A Diary* (2008), *Anton Corbijn: Inside The American* (2010), *Anton Corbijn: Inwards and Onwards* (2011) y *Anton Corbijn: 1-2-3-4* (2015).



Figura 235. Anton Corbijn y Shaughn McGrath. Portada del disco *Achtung Baby* de U2. 1991. Fuente: <http://www.u2.com/music/Albums/4009/Achtung+Baby>

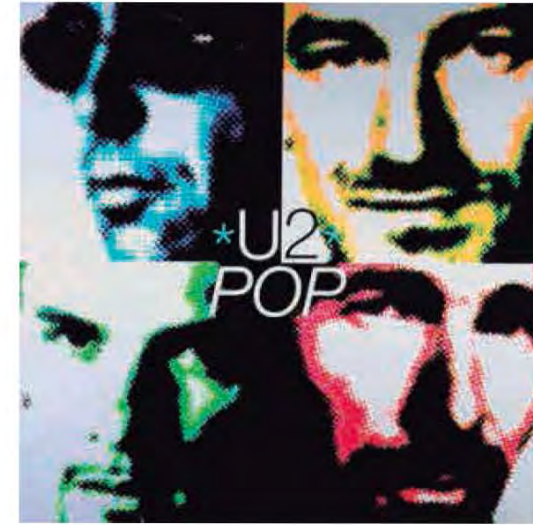


Figura 237. Anton Corbijn. Portada del disco *Pop* de U2. 1997. Fuente: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/g/g6/U2-Pop-cover.png>



Figura 236. Anton Corbijn. Portada del disco *All That You Can't Leave Behind* de U2. 2000. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/All\\_That\\_You\\_Can%27t\\_Leave\\_Behind](https://en.wikipedia.org/wiki/All_That_You_Can%27t_Leave_Behind)



Figura 238. Anton Corbijn. Portada del disco *How to Dismantle an Atomic Bomb* de U2. 2004. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/How\\_to\\_Dismantle\\_an\\_Atomic\\_Bomb#/media/File:U2\\_-\\_How\\_to\\_Dismantle\\_an\\_Atomic\\_Bomb\\_\(Album\\_Cover\).png](https://en.wikipedia.org/wiki/How_to_Dismantle_an_Atomic_Bomb#/media/File:U2_-_How_to_Dismantle_an_Atomic_Bomb_(Album_Cover).png)



Figura 239. Anton Corbijn. Depeche Mode. 1996. Fuente: <https://i.pinimg.com/736x/85/b/bfo621c88f7b96921660dfa2f71b4--anton-corbijn-martin-gore.jpg>



Figura 240. Anton Corbijn. Depeche Mode. 2005. Fuente: [http://www.music.hu/pictures/10/resized/5092\\_ze-ne\\_w800\\_h600.jpeg](http://www.music.hu/pictures/10/resized/5092_ze-ne_w800_h600.jpeg)



Figura 241. Anton Corbijn. Dave Gahan (Depeche Mode). 1993. Fuente: [http://www.zeno-x.com/exhibitions/exhibitions/2016\\_AC/2017\\_A-C\\_works/BW-406---Dave-Gahan,-Frankfurt-1993-Copyright-Anton-Corbijn-\(00\).jpg](http://www.zeno-x.com/exhibitions/exhibitions/2016_AC/2017_A-C_works/BW-406---Dave-Gahan,-Frankfurt-1993-Copyright-Anton-Corbijn-(00).jpg)

# Michael Spencer Jones

Figura 242. Anton Corbijn. Portada del disco *Sam's Town* de The Killers. 2006. Fuente: <https://is4-ssl.mzstatic.com/image/thumb/Music128/v4/977b793f-14e2-9f03-2639-ae128bfc6eb66/source/600x600bf.jpg>

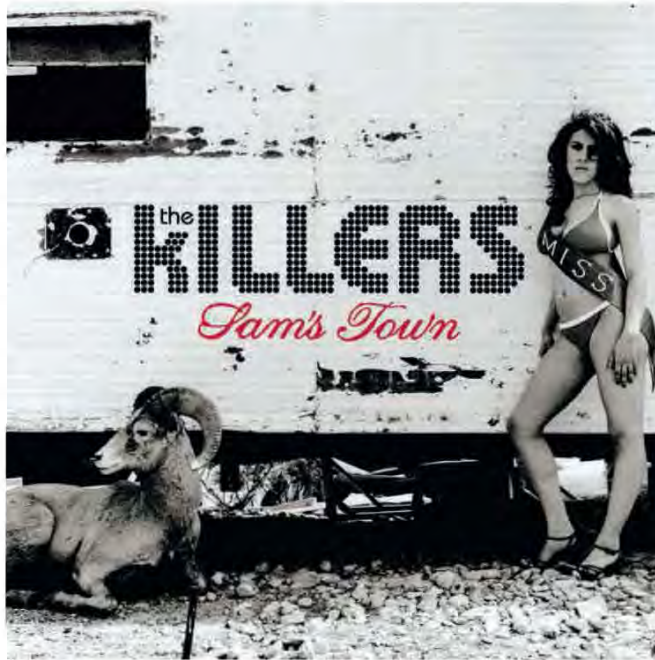


Figura 243. Anton Corbijn. The Killers para el disco *Sam's Town*. 2006. Fuente: <https://i.pinimg.com/736x/54/86/95/548695797ce8eb8665199c236429b9d7--the-killers-music-bands.jpg>



Como se mencionó, Michael Spencer Jones fue el encargado de las tres primeras portadas de Oasis, y con su particular estilo ayudó a definir la década de 1990.

El interés de Spencer Jones por la Fotografía sucedió gracias a su acercamiento con el trabajo de fotógrafos como Alfred Steiglitz, Edward Steichen y Paul Outerbridge, además de la evidente influencia del colectivo de diseño Hipgnosis y el artista Angus McBean.

Mientras estudiaba Fotografía y Cine en el Bournemouth & Poole college of Art solía acompañar al fotógrafo Stak a su estudio, donde conoció a Terence Donovan, quien lo impulsó a tomar fotografías profesionalmente. Tras terminar sus estudios se mudó a Manchester, donde se encontraría con la escena musical local. Allí conocería a Tony Wilson de Factory Records y fotografiaría a los Stones Roses y a los Happy Mondays. En 1993 conocería a Oasis.<sup>233</sup>

Aunque ha trabajado con otros músicos, bandas y celebridades, la obra más reconocida de Spencer Jones es su trabajo con Oasis. Además de las icónicas portadas que se presentan a continuación, Spencer Jones acompañó a la banda por sus primeros años de vida, convirtiéndose en su fotógrafo oficial. Durante esos años, acumuló un archivo de más de 8 mil imágenes; una selección de él se encuentra compilada en el libro *Out of the Blue*, una colección limitada a 250 libros, todos autografiados por el fotógrafo.

A nivel estético, la influencia del diseño de Hipgnosis es notable en el trabajo de Spencer Jones, como en las portadas de los tres primeros álbumes de Oasis. Puede apreciarse en la paleta de colores en *Definitely Maybe*, en los personajes misteriosos del *(What's the Story) Morning Glory* o en los escenarios surrealistas del *Be Here Now*; incluso este aspecto se encuentra también en la deformación de las figuras de la portada del disco *Urban Hymns* de The Verve.

<sup>233</sup> Todo revisado en Snap Galleries, "Michael Spencer Jones", Snap Galleries, acceso el 23 de diciembre de 2017, <http://www.snapgalleries.com/portfolio-items/michael-spencer-jones/>



Figura 244. Michael Spencer Jones. Fotografía para la portada del disco *Definitely Maybe* de Oasis. 1994. Fuente: <http://www.nme.com/photos/oasis-album-artwork-by-michael-spencer-jones-1410729>



Figura 245. Michael Spencer Jones. Fotografía para la portada del disco *(What's The Story) Morning Glory?* de Oasis. 1995. Fuente: <https://www.hypergallery.com/morning-glory>



Figura 246. Michael Spencer Jones. Portada del sencillo *Roll With It* de Oasis. Fuente: <https://www.mdarchive.co.uk/gfx/13325/HiRes-1.jpg>



Figura 247. Michael Spencer Jones. Fotografía para la portada del disco *Be Here Now* de Oasis. 1997. Fuente: <http://www.snapgalleries.com/wp-content/uploads/2017/08/Be-Here-Now-Anniversary-Edition-LR.jpg>



# suede

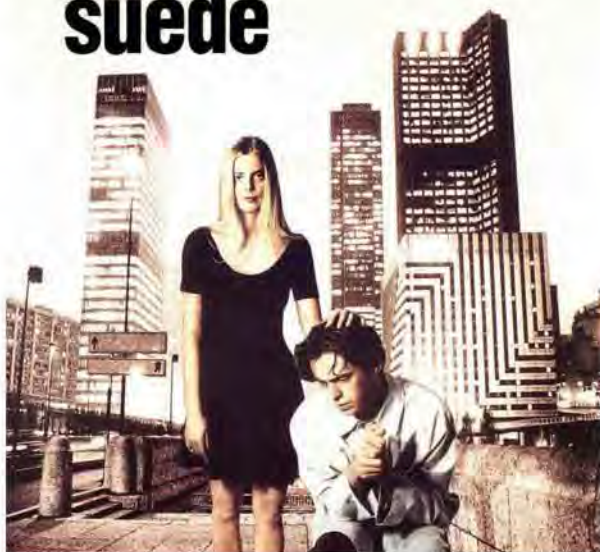


Figura 248. Michael Spencer Jones. Portada del sencillo *Stay together* de Suede. 1994. Fuente: <https://i.pinimg.com/originals/16/3e/7f/163e7f7f0b527595f90b73409d7df2d29.jpg>



Figura 249. Michael Spencer Jones. Portada del disco *Urban Hymns* de The Verve. 1997. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/Urban\\_Hymns](https://en.wikipedia.org/wiki/Urban_Hymns)

# Jill Furmanovsky

Nació en 1953 en Zimbawe y en 1965 emigró con su familia a Reino Unido. Estudió Textiles y Diseño gráfico en el Central Saint Martins College of Art and Design de 1972 a 1974. Su primera fotografía fue una de Paul McCartney junto a dos fanáticas, y a los 18 años comenzaría a trabajar en el Rainbow Theatre como fotógrafa oficial.<sup>234</sup> Según Furmanovsky: "Desde ese momento comprendí que no quería formar parte del encuadre, sino estar detrás del lente".<sup>235</sup>

Su amor por la música, y específicamente por el Rock, fue lo que la impulsó a convertirse en fotógrafa. Estuvo presente en la escena británica desde temprano, haciendo fotografías de Pink Floyd, Bob Dylan, Led Zeppelin, The Police, Blondie, The Rolling Stones, The Clash, The Pretenders y Eric Clapton. También, estuvo en el centro del movimiento Punk, y junto a otros fotógrafos logró captar en sus imágenes la esencia de dicha corriente. Dentro de su trabajo contemporáneo se encuentran fotografías de músicos de diversos géneros y nacionalidades, como Silvio Rodríguez.

Además de su amor por el Rock, Furmanovsky ha estado comprometida con la difusión cultural, de tal manera que en 1998 fundó *Rock Archive*, un sitio web dedicado a mostrar el trabajo de más de 50 fotógrafos, donde también se pueden adquirir impresiones de las fotografías recopiladas.

<sup>234</sup> Según Jill Furmanovsky, en Wikipedia, acceso el 24 de diciembre de 2017, [https://en.wikipedia.org/wiki/Jill\\_Furmanovsky](https://en.wikipedia.org/wiki/Jill_Furmanovsky); y Diana Ferreiro, "Jill Furmanovsky, tras la estela del rock and roll", Granma, acceso el 24 de diciembre de 2017, <http://www.granma.cu/cultura/2016-03-24/jill-furmanovsky-tras-la-estela-del-rock-and-roll-24-03-2016-23-03-02>

<sup>235</sup> Encontrado en Mayra García Cardentey, "Jill Furmanovsky: la historia del rock en imágenes", La Jiribilla, acceso el 24 de diciembre de 2017, <http://www.lajiribilla.cu/articulo/jill-furmanovsky-la-historia-del-rock-en-imagenes>

Respecto a sus imágenes, Furmanovsky trata de reflejar en sus retratos al "humano detrás del genio"<sup>236</sup>, aunque es capaz de imprimir ese mismo sello en panorámicas de conciertos o fotografías en la intimidad del estudio de grabación. Es poseedora de una elegancia visible en el manejo de colores y en las texturas suaves que evoca; los negros de sus imágenes son intensos y brillantes, y forman parte sustancial de su discurso visual.

Al respecto del poder de la fotografía como puente entre espectador, tiempo y espacio, Furmanovsky opina: "Las buenas fotografías son como portales, si la ves con cuidado y te conectas, realmente te puede dar el sentimiento de haber estado ahí".<sup>237</sup>

Si se observa, por ejemplo, las imágenes que Furmanovsky hizo para y con Oasis, se puede notar de manera clara esa capacidad de trascendencia en el tiempo y espacio.

---

<sup>236</sup> Mayra García Cardentey, "Jill Furmanovsky: la historia del rock en imágenes", La Jiribilla, acceso el 24 de diciembre de 2017, <http://www.lajiribilla.cu/articulo/jill-furmanovsky-la-historia-del-rock-en-imagenes>

<sup>237</sup> En Catherine Chapman, "40 años de punk en Londres se immortalizan en esta serie fotográfica", Creators: Vice, acceso el 24 de diciembre de 2017, [https://creators.vice.com/es\\_mx/article/8qd5dv/40-anos-de-punk-en-londres-se-immortalizan-en-esta-serie-fotografica](https://creators.vice.com/es_mx/article/8qd5dv/40-anos-de-punk-en-londres-se-immortalizan-en-esta-serie-fotografica)



Figura 250. Jill Furmanovsky. Noel Gallaher (Oasis). 1996. Fuente: <https://cdn-globalauctionplatform.com/b3e20666-6309-4b5a-9625-a48b01094a83/0eab1d8e-70bc-409b-dba0-c366002ed407/original.jpg>



Figura 251. Jill Furmanovsky. Liam Gallagher (Oasis). 1995. Fuente: <https://pbs.twimg.com/media/Cr7JCOXVUAaAgBRC.jpg>



Figura 252. Jill Furmanovsky. Oasis en el aeropuerto. 1997. Fuente: <https://www.rockarchive.com/prints/o/oasis-oa028jf>



Figura 253. Jill Furmanovsky. Noel y Liam Gallagher (Oasis). 1995. Fuente: <https://es.pinterest.com/pin/383931936965383997/>

# Colin Lane

Figura 254. Jill Furmanovsky. Liam Gallagher caminando en las calles de San Francisco. 1995. Fuente: <https://www.rockarchive.com/prints/oasis-0a032jf>



Nacido en Nueva York, Colin Lane estudió Cine en la Universidad de Texas, en Austin. Ha sido fotógrafo por 17 años, y aunque no se enfoca solamente a la música y al Rock, su trabajo con The Strokes es uno de los más reconocidos. Ha trabajado con marcas como Dockers, Levi's, AT&T y L'Oreal; con discográficas como Sony Records, Island/Def records, Atlantic Records, Mercury Records y RCA Records (discográfica con quien firmaría The Strokes); y con revistas como *Nylon*, *NME* y *Rolling Stone*.<sup>238</sup>

Su acercamiento y posterior amistad con The Strokes se dio en 2001, en Nueva York, de donde la banda es originaria. En ese momento Lane se dedicaba a la fotografía en revistas de diseño, mientras The Strokes comenzaba su carrera. Lane fue llamado por la banda para escucharlos y capturar algunas imágenes del pequeño concierto que ofrecerían. Tras éste, se improvisaría una sesión fotográfica en la terraza del edificio Lincoln, donde vivía Lane, la que se convertiría en su primera sesión en forma y la primera de Lane como fotógrafo de Rock. Esa sesión terminaría en la revista *The Face*. Cuando la banda firmó con RCA records, Lane fue contratado como fotógrafo oficial.<sup>239</sup>

La mítica imagen de la portada del álbum *Is This It* (fig. 256) se trata de una toma hecha por el fotógrafo a su novia de aquel entonces. Fue una fotografía espontánea que, después de haber sido elegida unánimemente por la banda, se convertiría en la tapa del disco, la cual sería censurada en EE.UU. posteriormente. Las fotografías contenidas dentro del disco también son de Lane.



Figura 255. Jill Furmanovsky. Liam Gallagher (Oasis). 1996. Fuente: <http://www.taringa.net/posts/info/17818786/Noel-Gallagher-opina-sobre-The-Masterplan.htm>

<sup>238</sup> Colin Lane, "Info/Blog", Colin Lane, acceso el 25 de diciembre de 2017, <http://colinlane.com/info>

<sup>239</sup> OUNAE, "Is this it: una foto después de la ducha", OUNAE, acceso el 25 de diciembre de 2017, <http://ounae.com/is-this-it-colin-lane-the-strokes/>; y Colin Lane, "The Strokes 2001-2006", Colin Lane, acceso el 25 de diciembre de 2017, <http://colinlane.com/the-strokes-2001-2005#/id/j11968892>

La amistad entre la banda y fotógrafo permitió que este último estuviera presente en los primeros momentos de The Strokes en su ascenso por la escena, los capturó siendo adolescentes tardíos y gracias a su lente se aprecia cómo se convirtieron en adultos, no sólo en el exterior, también en el interior. Si se comparan las fotografías de su primera sesión con las hechas para el disco *Room On Fire*, puede advertirse un cambio en la pose y en la expresividad del rostro, lo que Lane logra captar gracias a un sol que emana calidez (fig. 258), contrastado con la luz del temprano anochecer y la frialdad del tono (fig. 259).



Figura 256. Colin Lane. Fotografía para la portada del disco *Is This It* de The Strokes. 2001. Fuente: <http://colinlane.com/the-strokes-2001->



Figura 257. Colin Lane. The Strokes en Times Square. 2001. Fuente: <http://www.snapgalleries.com/product/colin-lane-the-strokes-times-square/>



Figura 258. Colin Lane. The Strokes para *Face Magazine*. 2001. Fuente: <http://www.snapgalleries.com/product/colin-lane-the-strokes-face-magazine-shoot-rooftop/>



Figura 259. Colin Lane. The Strokes para el álbum *Room On Fire*. 2003. Fuente: <http://colinlane.com/the-strokes-2001-2005#/id/i11917194>



Figura 260. Colin Lane. Nick Valensi (The Strokes). 2003. Fuente: <http://colinlane.com/the-strokes-2001-2005#/id/i11917572>



Figura 261. Colin Lane. Nick Valensi y Albert Hammond Jr. (The Strokes). 2002. Fuente: <http://colinlane.com/the-strokes-2001-2005#/id/i11920029>



Figura 262. Colin Lane. The Strokes. 2002. Fuente: <http://colinlane.com/the-strokes-2001-2005#/id/i11968886>

# Charles Peterson

Nació en 1964, en Washington. En 1982 se mudaría a Seattle, cuna de la escena Grunge, para estudiar en la Universidad de Washington. Una vez ahí comenzaría a relacionarse con la escena musical *underground* y con la disquera independiente Sub Pop.

Las fotografías de Peterson son famosas por la capacidad que tienen para reflejar la energía de los conciertos, el público y los músicos. Según el sitio web Join Magazine, se caracterizan también por sus ángulos abiertos sin recorte en los bordes, imágenes en blanco y negro, usualmente tomadas con lentes de 24 mm, y una crudeza que da a la banda un sentido más humano, alejado del glamour de la estrella de Rock.<sup>240</sup>

En una entrevista publicada en el mismo sitio, Peterson cuenta que su acercamiento con la música, específicamente con el Punk rock, comenzó a sus 16 años, cuando algunos de sus amigos comenzaron a tocar ese género. Así, explica que una de las características principales que debe existir entre el fotógrafo y la banda para que la producción entre ellos funcione es la confianza de uno en otro.<sup>241</sup>

Sus fotografías han sido publicadas en libros como *Screaming Life : A Chronicle of the Seattle Music Scene* (1995), *Pearl Jam: Place/Date* (1999), *Touch Me I'm Sick* (2003) y *Cypher* (2008). Además, muchas de las imágenes que hizo de Kurt Cobain fueron utilizadas en el documental *Kurt Cobain: About a son* (2007).

<sup>240</sup> Juan Pablo Colin, "Charles Peterson", Join Magazine, acceso el 25 de diciembre de 2017, <http://joiamagazine.com/charles-peterson/>

<sup>241</sup> *Ibíd.*

Figura 263. Charles Peterson. Kurt Cobain (Nirvana). 1993. Fuente: <https://www.terra.com.co/entretenimiento/musica/diez-fotos-raras-y-nunca-antes-vistas-de-kurt-cobain,6646453789585410VgnVCM4000009bcceboaRCRD.html>



Figura 264. Charles Peterson. Eddie Vedder (Pearl Jam). 1992. Fuente: <https://www.taringa.net/posts/imagenes/7724102/Fotografos-del-Rock-hoy-Charles-Peterson.htm>







Figura 265. Charles Peterson. Kurt Cobain y el público. 1990. Fuente: <https://www.taringa.net/posts/imagenes/7724102/Fotografos-del-Rock-hoy-Charles-Peterson.html>



Figura 266. Charles Peterson. Kurt Cobain (Nirvana). 1991. Fuente: <https://www.taringa.net/posts/imagenes/7724102/Fotografos-del-Rock-hoy-Charles-Peterson.html>



Figura 267. Charles Peterson. Eddie Vedder (Pearl Jam). 1996. Fuente: <https://www.taringa.net/posts/imagenes/7724102/Fotografos-del-Rock-hoy-Charles-Peterson.html>

# Michael Lavine

Nació en 1963, en San Francisco. Se mudó a Washington y estudió Fotografía en la Universidad de Evergreen, y en 1985 asistió a la Escuela de Diseño Parsons en Nueva York. Su primer trabajo fotográfico sería la portada del disco *Psycho-Head Blowout* de White Zombie.

Trabajó también para Sub Pop y al igual que Charles Peterson el acercamiento que tuvo con las bandas provino de la previa amistad con los músicos que estaban haciéndose oír. Fue así que Lavine pudo unirse a las primeras giras de las bandas emergentes o que pudo fotografiar a Nirvana llegando a un punto altísimo en su carrera en la era del disco *Nevermind*.

Aunque muchas de sus imágenes son en blanco y negro, los colores brillantes que a veces utiliza hablan de su capacidad comunicativa, pues logra imprimir una sensación de vividez y frescura propias del caos del Grunge, lo que se complementa con la luz brillante que enmarca la sensación juvenil del encuadre y que contrasta fuertemente con la estética del movimiento.

Lejos de presentarse desaliñados y con la crudeza que a Peterson encantaba, los retratados de Lavine aparecen como personajes pulcros, dispuesto a posar, incluso elegantes. Hay una mayor complicidad con el fotógrafo, que de alguna manera logra captar la comodidad, la ligereza y despreocupación de los músicos. Cabe señalar que sus imágenes fueron de las primeras sobre Nirvana, antes de estallar en el espectáculo mediático del que fueron presa después. Al respecto, Lavine comenta:

*En esa época no había estilistas ni directores de arte diciéndonos qué hacer. Sólo se trataba de pasarlo bien y de buscar un momento bueno para hacer fotos. Cuando Nirvana publicaron [sic] Nevermind nuestro pequeño mundo*

*estalló en mil pedazos y fue imposible no quedar cegado por la luz que irradiaba el magnetismo de Kurt Cobain. Cuando los medios de comunicación etiquetaron nuestro universo como grunge, un grito de horror salió de cada uno de los que fue incluido en aquello. Pero ahora, volviendo la vista atrás, me parece increíble como pasé de ser un don nadie con una cámara de fotos a tener el honor de documentar y ser testigo de un momento tan importante en la historia del rock.*<sup>242</sup>

Como se mencionó, en el libro *Grunge* pueden apreciarse algunas de las imágenes que Lavine confeccionó sobre y por el movimiento Grunge. También, se han publicado otros libros con sus fotografías, como *Noise from the Underground: A Secret History of Alternative Rock* (1996) y *Wu-Tang Manual* (2004).

<sup>242</sup> Encontrado en Carolina Velasco, "El 'grunge' ya tiene álbum de fotos", soitu.es, actualizado el 09 de octubre de 2009, [http://www.soitu.es/soitu/2009/10/09/fotografia/1255101931\\_589389.html](http://www.soitu.es/soitu/2009/10/09/fotografia/1255101931_589389.html)



Figura 268. Michael Lavine. Soundgarden. 1990. Fuente: <http://www.nme.com/photos/grunge-the-photography-of-michael-lavine-1427265>



Figura 269. Michael Lavine. Nirvana. 1991. Fuente: <http://www.nme.com/photos/grunge-the-photography-of-michael-lavine-1427265>



Figura 270. Michael Lavine. Nirvana. 1990. Fuente: [https://78.media.tumblr.com/8936cb359db876-dfc32815b56af0427f/tumblr\\_oysrmj86fM1uk7dc20a\\_500.jpg](https://78.media.tumblr.com/8936cb359db876-dfc32815b56af0427f/tumblr_oysrmj86fM1uk7dc20a_500.jpg)



Figura 271. Michael Lavine. The Breeders. 1991. Fuente: <https://www.taringa.net/posts/imagenes/10544210/Asi-comenzo-el-grunge-Fotografias-Michael-Lavine.html>



Figura 272. Michael Lavine. Hole. 1991. Fuente: <https://www.taringa.net/posts/imagenes/10544210/Asi-comenzo-el-grunge-Fotografias-Michael-Lavine.html>



Figura 273. Michael Lavine. Sonic Youth. 1995. Fuente: <http://diffuser.fm/files/2015/09/Sinic-Youth-Michael-Lavine.jpg?w=600&h=0&zc=1&s=0&a=t&q=89>

# Youri Lenquette

Nació en 1956 en Niza, Francia. Aunque tampoco se ha dedicado exclusivamente a la fotografía de Rock, las imágenes que hizo de Nirvana y Kurt Cobain tomaron una especial importancia por la carga simbólica y emocional que trajeron consigo a distancia, pues como se mencionó, en ellas puede verse a Cobain posando con una pistola, pocos meses antes de su suicidio.

Según el sitio Addict Galerie, Lenquette trabajó primero como periodista de 1981 a 1994, en revistas como *Best*, *Rock n'Folk*, *Nouvel Observateur*, *Actuel*, *Zoulou*, etcétera. De 1983 a 2012 produjo distintos videoclips, como para el rapero Stylee, y documentales para Sony Music y MTV Europe, entre otros.<sup>243</sup>

Aunque sus imágenes más famosas son las de Cobain, Lenquette también ha capturado fotografías de bandas como The Cure y Simple Minds, como la de la portada de la revista *Spin* donde aparece Robert Smith (marzo, 1988), vocalista de The Cure, o en libro biográfico de la banda publicado por Camion Blanc; o las fotografías de la biografía de Simple Minds.<sup>244</sup>

---

<sup>243</sup> Addict Galerie, "Youri Lenquette", Addict Galerie, acceso el 26 de diciembre, [http://www.addictgalerie.com/lng\\_FR\\_srub\\_21\\_idc\\_34-biographie.html](http://www.addictgalerie.com/lng_FR_srub_21_idc_34-biographie.html)

<sup>244</sup> "Curious/Books", *Flowers of love* (blog), [thecure.cz](http://www.thecure.cz), acceso el 26 de diciembre de 2017, <http://www.thecure.cz/curious/files/books.html>; y SPIN, "SPIN's Complete Covers Gallery: The 1980s", SPIN, acceso el 26 de diciembre de 2017, [https://www.spin.com/2013/03/spin-complete-covers-gallery-1980s-first-decade/88-03-spin-cover\\_o/](https://www.spin.com/2013/03/spin-complete-covers-gallery-1980s-first-decade/88-03-spin-cover_o/)

Las fotografías que aquí se presentan pertenecen a la última sesión fotográfica que tuvo Nirvana. Visualmente, se puede notar la espontaneidad de dicha sesión en la sencillez de la luz, hecha con un solo flash; la velocidad del obturador, por su parte, permite apreciar el movimiento de Cobain (fig. 277).<sup>245</sup>

Algunas de las fotografías de la sesión se dieron a conocer 10 años después del desceso de Cobain; la totalidad se exhibió en la galería Addict en París, en la exposición *The Last Shooting*, 20 años después del suicidio del cantante.

---

<sup>245</sup> EFE, "Kurt Cobain y la pistola, su última sesión de fotos", [sipse.com](http://sipse.com), publicado el 06 de abril de 2014, <https://sipse.com/entretenimiento/secretos-de-la-ultima-sesion-de-fotos-de-kurt-cobain-84,005.html>

Figura 274. Yuri Lenquette. Kurt Cobain (Nirvana). 1994. Fuente: [https://tn.com.ar/musica/hoy/kurt-cobain-y-la-pistola-secreto-de-su-ultima-sesion-de-fotos\\_48842](https://tn.com.ar/musica/hoy/kurt-cobain-y-la-pistola-secreto-de-su-ultima-sesion-de-fotos_48842)



Figura 275. Yuri Lenquette. Kurt Cobain (Nirvana). 1994 Fuente: [https://tn.com.ar/musica/hoy/kurt-cobain-y-la-pistola-secreto-de-su-ultima-sesion-de-fotos\\_48842](https://tn.com.ar/musica/hoy/kurt-cobain-y-la-pistola-secreto-de-su-ultima-sesion-de-fotos_48842)

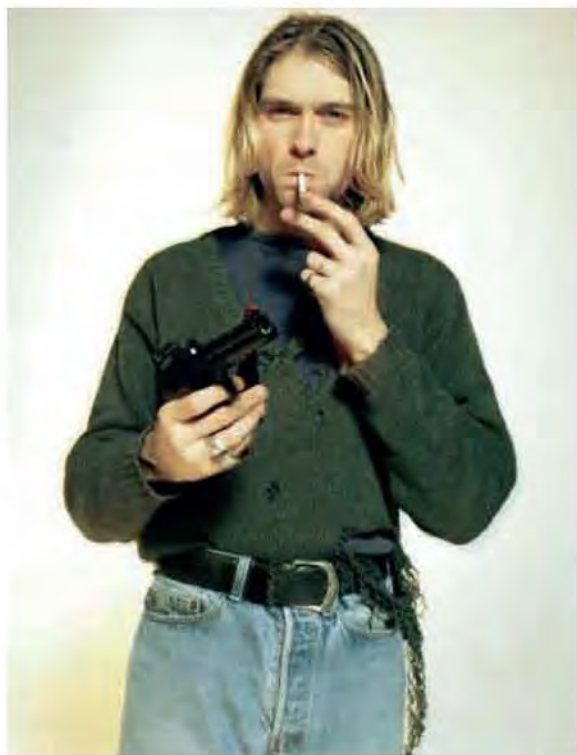


Figura 276. Yuri Lenquette. Nirvana. 1994. Fuente: <https://www.pinterest.com.mx/beatrizasensi/the-last-shooting-kurt-cobain-by-your-i-lenquette/?ip=true>

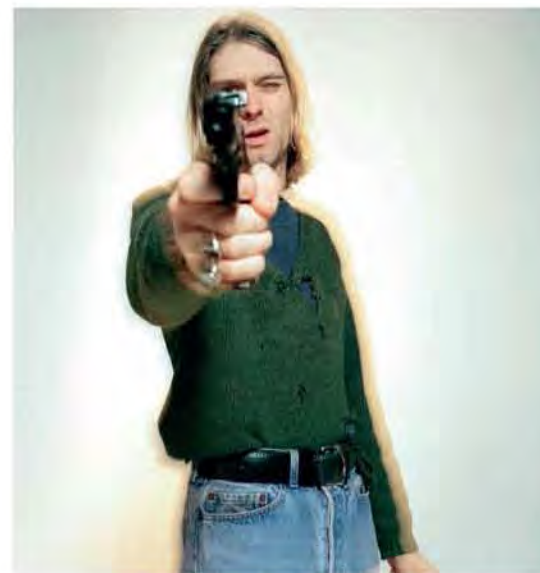


Figura 277. Yuri Lenquette. Kurt Cobain (Nirvana). 1994. Fuente: <http://www.konbini.com/fr/entertainment-2/photos-kurt-cobain-yuri-lenquette/>

# Jesse Frohman



Antes de comenzar como fotógrafo, Jesse Frohman estudió Economía en la Universidad de Michigan y al descubrir su pasión por la Fotografía se mudó a Nueva York, donde trabajó con el fotógrafo Irving Penn en su estudio. <sup>246</sup> Según Frohman, Penn le “enseñó a ver”, como indica en una entrevista para *Noise*, *Vice*:

*Lo aprendí todo de él. Es decir, aprendes con la práctica, pero los fundamentos los aprendí de él: él me enseñó a ver. He aprendido de un maestro, ¿sabes? No solo era un profesor, no se limitaba a sentarse y soltar el rollo. Era genial porque combinábamos retratos de moda con naturalezas muertas, y todo eso me ayudó a entender la fotografía y lo que era una buena foto.* <sup>247</sup>

En la misma entrevista, Frohman explica la importancia de la intimidad en una fotografía:

*Las mejores fotos son las que se hacen en un momento de intimidad. Aunque no vuelvas a hablar con ellos ni surja una amistad a raíz de una sesión, si la foto es buena es porque has vivido un momento íntimo.* <sup>248</sup>

Esa sensación de intimidad se puede apreciar en el famoso *shooting* con Nirvana, el cual se presenta aquí parcialmente. La sesión fue tomada antes de su presentación en el MTV Unplugged de 1993, en el hotel Omni en la ciudad de Nueva York. Los grises de las fotografías son brillantes y nítidos, y las fotos a color están cargadas con la espontaneidad de Kurt Cobain, Dave Grohl y Krist Novoselic.

Además de fotografiar a Nirvana, Frohman ha trabajado con músicos como Nick Cave, Lenny Kravitz, Chris Cornell, Green Day, Ice-T y RUN-DMC; sin embargo, su principal ocupación es la fotografía de moda y publicidad. En su cartera se asoman clientes como las revistas *Vogue*, *Interview*, *The New York Times Magazine*, *Bazaar*, *Vanity Fair*, *Spin* y *Rolling Stone*.

---

<sup>246</sup> Jesse Frohman, “Biography”, Jesse Frohman, acceso el 26 de diciembre de 2017, <http://jessefrohman.com/biography/>; y Kim Taylor Bennet, “Platicamos con Jesse Frohman, el fotógrafo de ‘Kurt Cobain: The Last Session’”, *Vice*, publicado el 01 de diciembre de 2014, [https://www.vice.com/es\\_mx/article/bnezxz/platicamos-con-jesse-frohman-el-fotografo-de-kurt-cobain-the-last-session](https://www.vice.com/es_mx/article/bnezxz/platicamos-con-jesse-frohman-el-fotografo-de-kurt-cobain-the-last-session)

<sup>247</sup> Kim Taylor Bennet, “La última sesión de fotos de Kurt Cobain”, *Vice*, publicado el 01 de diciembre de 2014, [https://noisy.vice.com/es\\_mx/article/rk8bvwl/la-ultima-sesion-de-fotos-de-kurt-cobain-jesse-frohman](https://noisy.vice.com/es_mx/article/rk8bvwl/la-ultima-sesion-de-fotos-de-kurt-cobain-jesse-frohman)

<sup>248</sup> *Ibíd.*



Figura 278. Jesse Frohman. Nirvana. 1993. Fuente: <http://jessefrohman.com/portraits/kurt-cobain/>



Figura 279. Jesse Frohman. Kurt Cobain (Nirvana). 1993. Fuente: <http://jessefrohman.com/portraits/kurt-cobain/>



Figura 280. Jesse Frohman. Kurt Cobain (Nirvana). 1993. Fuente: <http://jessefrohman.com/portraits/kurt-cobain/>



# Chris Cuffaro

Este fotógrafo, con más de 35 años de carrera, nació el 14 de abril de 1960. Comenzó a tomar fotografías a los 10 años y poco tiempo después, siendo una adolescente y por diversión, fotografiaría conciertos de Rock locales.<sup>249</sup>

A principios de 1980 se mudaría a Los Ángeles y trabajaría con intérpretes como George Michael, Iggy Pop, Elvis Costello, Fiona Apple, Scott Weiland (Stone Temple Pilots, Velvet Revolver) y Henry Rollins (Black Flag), y con bandas como Jane's Adicction, Pearl Jam, Red Hot Chili Peppers, Soundgarden, Nirvana, No Doubt y Limp Bizkit. Muchas de esas imágenes se utilizarían en revistas como *Rolling Stone*, *Vibe*, *Spin*, *Raygun* y *Musician*, y otras se convertirían en portadas de discos, Cuffaro cuenta con más de 300.<sup>250</sup>

El fotógrafo estuvo presente en Seattle a principios de los noventa, cuando el Grunge tomó fuerza, fue así que pudo capturar fotografías de sus máximos exponentes, además de entablar una amistad con algunos de ellos, como con Eddie Vedder (Pear Jam). Esto resulta importante, ya que al profundizarse la relación del fotógrafo con el fotografiado, las imágenes pueden volverse más sinceras e íntimas, cosa que puede notarse incluso en la elección de locaciones o en el incremento de la producción fotográfica del autor.

---

<sup>249</sup> Según Chris Cuffaro, en Wikipedia, actualizado el 25 de agosto de 2017, [https://en.wikipedia.org/wiki/Chris\\_Cuffaro](https://en.wikipedia.org/wiki/Chris_Cuffaro); Shawn Setaro; "Chris Cuffaro's Greatest Hits", Forbes, acceso el 01 de enero de 2018, <https://www.forbes.com/sites/shawnsetaro/2015/07/15/chris-cuffaros-greatest-hits/#2f5957d21867>; y Chris Cuffaro, "Bio", Chris Cuffaro, acceso el 01 de enero de 2018, <http://cuffarophoto.com/bio/>

<sup>250</sup> Chris Cuffaro, "Bio", Chris Cuffaro, acceso el 01 de enero de 2018, <http://cuffarophoto.com/bio/>

Como resultado de esta cercanía, Cuffaro dirigió la primera de tres versiones del video para la canción *Jeremy* de Pearl Jam. En su faceta como director también se encargó de la realización de videoclips para Puddle of Mud y Brougham, entre otros.<sup>251</sup>

Cuffaro declaró para una entrevista publicada en el sitio de Forbes acerca de su exhibición *Greatest Hits*, que lo importante en sus fotografías son las historias detrás de ellas:

*Every musician I ever shot, I always asked them the question, what was your first concert? It's my icebreaker. Everybody hates getting their picture taken, so how do I get them to relax? "Hey, so what was your first concert?" Through the last 35 years, I've heard incredible stories. I always felt like that's what this is all about, these stories.*<sup>252</sup>

---

*A cada músico que fotografio, siempre le hago la misma pregunta, ¿cuál fue tu primer concierto? Es mi rompehielos. Todos odian que les tomen fotos, así que, ¿cómo puedo hacer que se relajen? "Oye, ¿cuál fue tu primer concierto?" A lo largo de los últimos 35 años, he escuchado historias increíbles. Siempre sentí que de eso se trataba, de esas historias.*

---

<sup>251</sup> Paulina Castellanos, "«JEREMY»/Pearl Jam (1991)", Algarabía, publicado el 26 de junio de 2013, <http://algarabia.com/desde-la-redaccion/jeremy-pearl-jam-1991/>; y Chris Cuffaro, "10 Favorite Music Videos (I worked on)", Chris Cuffaro, acceso el 01 de enero de 2018, <http://cuffarophoto.com/10-favorite-music-videos-i-worked-on/>

<sup>252</sup> Shawn Setaro; "Chris Cuffaro's Greatest Hits", Forbes, acceso el 01 de enero de 2018, <https://www.forbes.com/sites/shawnsetaro/2015/07/15/chris-cuffaros-greatest-hits/#2f5957d21867>

Además de Pearl Jam, Cuffaro ha tenido una relación cercana con la banda No Doubt, a quienes no ha dudado fotografiar desde su primer *shooting* hacia 1992. Aunque la banda en general ha lucido siempre vestuarios y peinados estrafalarios, en especial su vocalista Gwen Stefani, Cuffaro ha tenido a bien captarlos de una manera más natural, más personal e íntima (fig. 282).

Cuffaro ha tenido varias exposiciones importantes en su carrera; la primera en el año 1992 en Los Ángeles, en 2011 *Michael Hutchence & INXS: Rare & Unseen by Chris Cuffaro* en Londres, y la mencionada *Greatest Hits* de 2014, la cual se acompaña por un documental sobre el diseño, producción y montaje de la exposición.<sup>253</sup>

<sup>253</sup> Chris Cuffaro, en Wikipedia, actualizado el 25 de agosto de 2017, [https://en.wikipedia.org/wiki/Chris\\_Cuffaro](https://en.wikipedia.org/wiki/Chris_Cuffaro); y Shawn Setaro, "Chris Cuffaro's Greatest Hits", Forbes, acceso el 01 de enero de 2018, <https://www.forbes.com/sites/shawnsetaro/2015/07/15/chris-cuffaros-greatest-hits/#2f5957d21867>



Figura 281. Chris Cuffaro. Red Hot Chili Peppers. 1991. Fuente: <http://cuffarophoto.com/red-hot-chili-peppers-3/>



Figura 282. Chris Cuffaro. Gwen Stefani (No Doubt). 1999. Fuente: <https://i.pinimg.com/736x/1f/42/63/1f426353c368be-bb37a44a1cbd687daf--gwen-stefani-s-gwen-stefani-makeup.jpg>

# Jay Blakesberg

Nacido en diciembre de 1961, Blakesberg descubrió su pasión por la fotografía en la adolescencia, mientras fotografiaba conciertos locales en Nueva Jersey. Actualmente reside en San Francisco.<sup>254</sup>

En 1978 fotografió a The Grateful Dead y tras una pasantía en Fotografía corporativa y video, comenzó su carrera como fotógrafo de Rock en forma. En 1986 se convirtió en el fotógrafo oficial del club I-Beam en San Francisco, donde la escena del entonces emergente Rock Alternativo surgiría. Ahí tomó fotografías de Soundgarden, Pixies y Jane's Addiction.<sup>255</sup>

Más tarde, trabajaría con *Rolling Stone*, *Vanity Fair*, *Time*, *Relix* y *Guitar Player*, y como personal de la revista *BAM (Bay Area Music)*. En la década de 1990 y con el avènement de las revistas digitales, trabajó con *ATN (Addicted to Noise)* capturando a bandas como Weezer, Phish y Radiohead, por mencionar algunos. Además de estos, Blakesberg ha trabajado con Tom Waits, Neil Young, BB King y The Rolling Stones.<sup>256</sup>

Sus fotografías también han estado presentes en el arte de más de 100 discos, entre ellos álbumes de Pantera, Smash Mouth, Alice in Chains, The Flaming Lips, Santana, Counting Crows y Primus.

---

<sup>254</sup> Jay Blakesberg, en Wikipedia, actualizado el 03 de octubre de 2017, [https://en.wikipedia.org/wiki/Jay\\_Blakesberg](https://en.wikipedia.org/wiki/Jay_Blakesberg); y Morrison Hotel Gallery, "Jay Blakesberg", Morrison Hotel Gallery, acceso el 01 de enero de 2018, <https://www.morrisonhotelgallery.com/photographers/On1VNW/Jay-Blakesberg>

<sup>255</sup> Jay Blakesberg, en Wikipedia, actualizado el 03 de octubre de 2017, [https://en.wikipedia.org/wiki/Jay\\_Blakesberg](https://en.wikipedia.org/wiki/Jay_Blakesberg)

<sup>256</sup> *Ibid.*

Algunos de los libros que se han publicado con sus fotografías son *Waking Up With A Placebo Headwound: Images of The Flaming Lips from The Archives of Jay Blakesberg and J. Michelle Martin-Coyne*, *Between the Dark and Light* y *To Defy the Laws of Tradition, a photographic archive of Primus and Les Claypool*; algunos de estos libros están publicados por la editorial que Blakesberg creó, *Rock Out Books*.<sup>257</sup>

La producción de Blakesberg contiene fotografías tanto a color como en blanco y negro. Su discurso a color se basa en tonos casi eléctricos, poco naturales y en general de una paleta fría. En su fotografía en blanco y negro pueden notarse tomas abiertas, con el uso de gran angular y ojo de pez.

---

<sup>257</sup> Dustin Rabin, "Info: photographer", Dustin Rabin, acceso el 02 de enero de 2018, <http://dustinrabin.com/photographer>; y Morrison Hotel Gallery, "Dustin Rabin", Morrison Hotel Gallery, acceso el 02 de enero de 2018, <https://www.morrisonhotelgallery.com/photographers/fbGJg8/Dustin-Rabin>



Figura 283. Jay Blakesberg. Fiona Apple. 1996. Fuente: <https://www.morrisonhotelgallery.com/photographs/Kgh6PL/Fiona-Apple-San-Francisco-CA-1996>



Figura 284. Jay Blakesberg. Tom Waits. 1999. Fuente: <https://www.morrisonhotelgallery.com/photographs/Bi3BX3/Tom-Waits-Cotati-CA-February-4-1999>



Figura 285. Jay Blakesberg. Stone Temple Pilots. 1993. Fuente: <https://www.morrisonhotelgallery.com/photographs/KLBUAu/Stone-Temple-Pilots-LA-CA-1993>

# Dustin Rabin

Actualmente, Rabin reside en Toronto, Canadá, pero trabaja a nivel internacional. El primer concierto que fotografió fue en 1992 para un periódico universitario local. En 1995 comenzó a trabajar regularmente con Foo Fighters, produciendo una gran cantidad de imágenes, algunas de las cuales se presentan en la película *Foo Fighters: Back and Forth*.<sup>258</sup>

Rabin ha trabajado con diversos músicos y bandas, entre los que destacan Beastie Boy, Faith No More, Refused, Queens Of The Stone Age y Billy Talent, y en 2011, Paul McCartney escogió a Rabin para tomar fotografías de su gira por Norteamérica.<sup>259</sup>

Rabin tuvo la oportunidad de ser el único fotógrafo presente durante los ensayos que tuvo Nirvana previos a su presentación en la celebración por su inserción en el Salón de la Fama del Rock & Roll en 2014.<sup>260</sup> Además, su trabajo ha aparecido en publicaciones como la revista *Rolling Stone*.

El estilo de Rabin puede percibirse como crudo y espontáneo; sin embargo, la naturalidad de los retratados imprime una elegancia sutil en sus imágenes, perceptible en los negros y blancos que utiliza. Su rango expresivo es tan amplio que puede captar con la misma facilidad la magnificencia de un concierto como la intimidad del músico retratado, sin dejar de reflejar la energía y autenticidad del momento.

---

<sup>258</sup> Dustin Rabin, "Inf:photographer", Dustin Rabin, acceso el 05 de enero de 2018, <http://dustinrabin.com/photographer>; y Morrison Hotel Gallery, "Dustin Rabin", Morrison Hotel Gallery, acceso el 02 de enero de 2018, <http://www.morrisonhotelgallery.com/photographer/fbGJg8/Dustin-Rabin>

<sup>259</sup> *Ibid.*

<sup>260</sup> Morrison Hotel Gallery, "Dustin Rabin", Morrison Hotel Gallery, acceso el 09 de enero de 2018, <https://www.morrisonhotelgallery.com/photographers/fbGJg8/Dustin-Rabin>



Figura 286. Dustin Rabin. Thom Yorke (Radiohead). 1997. Fuente: <https://www.morrisonhotelgallery.com/photographs/M8MQsH/Thom-Yorke-Radiohead---Vancouver-1997>



Figura 287. Dustin Rabin. Foo Fighters. 2008. Fuente: <https://www.morrisonhotelgallery.com/photographs/NZS1mm/Dave-Grohl-Foo-Fighters---Toronto-2008>

# Catherine McGann

Nació en Nueva York y comenzó su carrera en 1986 como fotógrafa colaboradora del periódico *The Village Voice*. Ha participado en revistas como *Spin*, *Guitar World*, *New York Times*, *Entertainment Weekly* y *People*, así como en las discográficas Mute y Rykodisc. McGann ha fotografiado a músicos como Peggy Lee, Eminem, Björk, Courtney Love, Tom Morello (Rage Against the Machine), Green Day, Marilyn Manson y Dexter Gordon, entre otros.<sup>261</sup>

Su producción más reconocida se encuentra en la escena *underground* nocturna del Nueva York de 1980 y 1990, incluso en el sitio web del *New York Times* se afirma que logró capturar la transformación entre una década y otra.<sup>262</sup>

Respecto a la década de 1990 se pueden señalar dos ejemplos importantes en su producción, uno es su trabajo *backstage*; el otro, la captura de imágenes sobre el escenario. Dentro del primero, son famosas sus fotografías sobre Marilyn Manson en 1995, sobre todo porque ayudan a preservar el personaje de Manson; es decir, ayudan a configurar y mantener la idea del músico tenebroso, aun detrás del escenario (fig. 288).

---

<sup>261</sup> Morrison Hotel Gallery, "Catherine McGann", Morrison Hotel Gallery, acceso el 03 de enero de 2018, <https://www.morrisonhotelgallery.com/photographers/GiCRxr/-Catherine-McGann>.

<sup>262</sup> John Leland, "In the 1990s, New York's Nightlife Found a New Beat", *The New York Times*, publicado el 06 de noviembre de 2017, <https://lens.blogs.nytimes.com/2017/11/16/in-the-1990s-new-yorks-nightlife-found-a-new-beat/>

Por otro lado, las imágenes de Green Day de 1994 muestran a unos músicos jóvenes; si se atiende a la fotografía específica de Billie Joe Armstrong (fig. 289), se hace referencia, quizá irónicamente, a la ingenuidad e inocencia de los músicos.

Ya en el escenario, McGann captura a Björk en The Palladium, en Nueva York; esta fotografía ejemplifica la fuerza comunicativa de la imagen, pues no se precisa de un enfoque nítido para decir algo, el mensaje va más allá del perfeccionamiento técnico (fig. 290).

Por su parte, la fotografía de Iggy Pop (fig. 291) es el mejor ejemplo de la convivencia de distintos géneros fotográficos, pues si bien se tiene una fotografía que documenta un concierto de Iggy en el 93, el ángulo de la toma la convierte en un perfecto retrato, al capturar toda su energía y mística.



Figura 288. Catherine McGann. Marilyn Manson. 1995. Fuente: <https://www.morrisonhotelgallery.com/photographs/ORKBkb/Marilyn-Manson-New-York-City--1995>



Figura 289. Billie Joe Armstrong (Green Day). 1994. Fuente: <https://www.morrisonhotelgallery.com/photographs/TxlQrq/Billie-Joe-Armstrong-Green-Day-New-York-City-1994>



Figura 290. Catherine McGann. Björk en vivo desde el Palladium. 1990. Fuente: <https://www.morrisonhotelgallery.com/photographs/Jbk8r3/Bjork-Live-at-The-Palladium-New-York-City-1990>



Figura 291. Catherine McGann. Iggy Pop. 1993. Fuente: <https://www.morrisonhotelgallery.com/photographs/rJLd42/Iggy-Pop-New-York-City-January-1993>

# Bob Gruen

Nacido en Nueva York en 1945<sup>263</sup>, Gruen es reconocido a nivel mundial por su trabajo como fotógrafo oficial de John Lennon y Yoko Ono en su época en América, pero también por las icónicas imágenes que ha capturado, como las fotografías de The Clash, The Ramones y Led Zeppelin.

Fue uno de los fotógrafos que vivió y fotografió la década 1970, atestiguando la escena del Hard Rock y el Punk (entre otros géneros), donde se volvió amigo y confidente de múltiples bandas, lo que a lo largo de los años ha significado la oportunidad de estar en el momento preciso a fotografiar.

Las imágenes de Gruen no necesitan ser perfectas técnicamente, no se preocupa por obtener imágenes totalmente enfocadas pues, según él:

*(...) quizás el sujeto no se vea claro, pero el sentimiento sí. Lo más importante es capturar el momento y no podés esperar a enfocar. Se pierde ese instante mágico. Incluso, cuando la imagen no es tan definida ganás sentimiento. Para capturar el momento hay que sacar muchas fotos. La clave es la edición. Es muy importante elegir una buena foto. Así te considerarán un buen fotógrafo.*<sup>264</sup>

Gracias a la motivación que lo oportuno supone, Gruen logra imprimir un carácter documental y espontáneo en sus fotografías, rasgo que a sus retratados conforta, pues según el sitio web hipertextual, les permite actuar con libertad ante la cámara, pues el fotógrafo no suele

---

<sup>263</sup> Steve Leggett, "Bob Gruen", ALLMUSIC, acceso el 13 de enero de 2018, <https://www.allmusic.com/artist/bob-gruen-mn0001611981/biography>.

<sup>264</sup> Traducción encontrada en Jorge Luis Fernández, "Bob Gruen: 'Lo más importante es captar el momento'", La Nación [sic], publicado el 23 de junio de 2013, <http://www.lanacion.com.ar/1594524-bob-gruen-lo-mas-importante-es-captar-el-momento>

pedir poses, ya que la naturalidad e intimidad del momento que no vuelve es la que prevalece:

*(...) aprendió a capturar los momentos más hermosos e interesantes sin entrometerse en la acción.*

*Los músicos se sentían cómodos con él ya que su empleo era también una pasión. No los fastidiaba, no los hacía posar para fotos artificiales; solo esperaba por el momento adecuado para accionar el obturador de su cámara.*<sup>265</sup>

Quizá sea esta naturalidad y espontaneidad el sello de Gruen, aunque sin duda es su relación personal como amigo de bandas y músicos la que logra capturar toda la intimidad y crudeza del Rock, una de las principales características apreciable en sus fotografías.

Aunque sus imágenes más famosas corresponden a los años 70, su producción contemporánea ha registrado actos como la gira europea de Green Day en 2010 (figs. 293 a 295) y conciertos como el de AC/DC en Atlanta en 2008.

Una selección de su producción ha sido compilada y publicada en libros como: *Chaos, the Sex Pistols; Sometime in New York City; Crossfire Hurracaine; The Clash: Photographs by Bob Gruen; John Lennon: The New York Years; ROCKERS; New York Dolls: Photographs by Bob Gruen; Rock Seen; y See Hear Yoko.*

Además de haber sido galardonado con múltiples premios como el MOJO Classic Image Award y el International Society of Photographers Outstanding Achievement Award, las fotografías de Gruen han sido exhibidas alrededor del mundo, incluyendo dos exposiciones en México, una en la Universidad Nacional Autónoma de Nuevo León, en Monterrey, y otra en el Auditorio Nacional de la Ciudad de México, ambas en 2008.

---

<sup>265</sup> Juan Carlos Orellana, "Las imágenes del fotógrafo de rock más exitoso de la historia", hipertextual, publicado el 01 de agosto de 2016, <https://hipertextual.com/2016/08/bob-gruen-fotografo-rock>



Figura 292. Bob Gruen. Iggy Pop. 2010. Fuente: <https://www.morrisonhotelgallery.com/photographs/KmlyQr/Iggy-Pop-NY-2010>

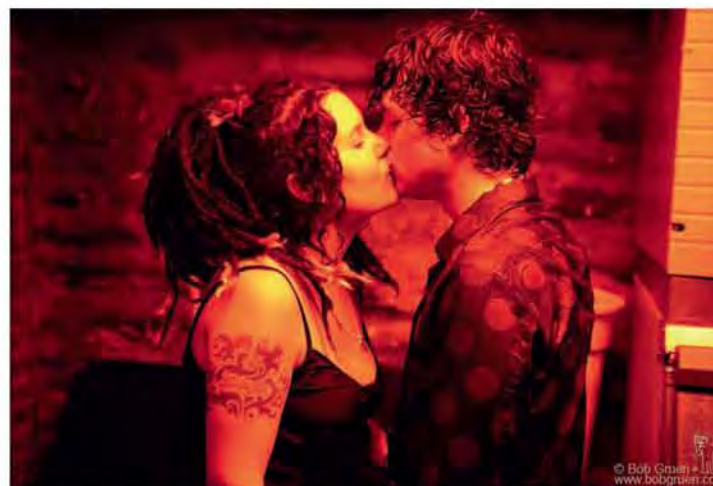


Figura 294. Bob Gruen. Billie Joe Armstrong y Andrienne. 2010. Fuente: <http://www.bobgruen.com/green-day/>



Figura 293. Bob Gruen. Billie Joe Armstrong (Green Day). 2010. Fuente: <https://www.morrisonhotelgallery.com/photographs/ojxSQP/Billie-Joe-Armstrong-Paris-2010>



Figura 295. Bob Gruen. Billie Joe Armstrong (Green Day). 2010. Fuente: <http://www.bobgruen.com/green-day/>

# Lynn Goldsmith

Lynn Goldsmith nació en 1948 en Detroit. Se graduó de la Universidad de Michigan con un grado en Psicología y otro en Inglés, por lo que la fotógrafa se considera a sí misma como una autodidacta. En 1976 fundó la organización LGI Photo Agency, que busca presentar el trabajo de más de 200 fotógrafos alrededor del mundo, además de ser la primera agencia especializada en el uso editorial de imágenes.<sup>266</sup>

Siendo una de las más reconocidas fotógrafas estadounidenses, parte de su obra se encuentra en colecciones de museos tan importantes como The Smithsonian, The Chicago Museum of Contemporary Photography y el Museum of Modern Art (MoMA). Además, ha sido acreedora a múltiples premios a lo largo del mundo, como el tercer lugar en la categoría de retrato del World Press Photo en 1985 y el primer lugar del Black & White Spider Award en 2005.<sup>267</sup>

Sus fotografías han aparecido en cientos de discos y en múltiples revistas como *Rolling Stone*, *Time*, *Life*, *Interview*, *Newsweek*, *The New Yorker*, *People* y *Elle*.

Goldsmith fue cronista gráfica de Michael Jackson y Bruce Springsteen, y ha documentado algunas giras de The Rolling Stones y Kiss. Muchos de los más reconocidos músicos han pasado por su lente: Patti Smith, Bob Dylan, Prince, Bob Marley, Blondie, Cheap Trick, U2, INXS y Tom Petty, por mencionar solamente algunos.

Además de fotógrafa, ha dirigido documentales como *We're an American Band*, sobre Grand Funk; escrito canciones y actuado como "Will Powers"; y dirigido compañías como Joshua TV. De igual forma, parte de su producción fotográfica se ha publicado en los libros *Rock and Roll Stories*, *Springsteen Access All Areas*, *The Police: 1978-1983*, *Circus Dreams*, *Flower*, *The Looking Glass*, *Kiss: 1977-1980*, entre otros.

Por otro lado, los colores tienen un peso importante en la composición fotográfica de Goldsmith, la exaltación de estos se plasma en la imagen como emociones y sensaciones que crean imágenes dinámicas que logran envolver al espectador. La utilización de blancos y negros, brillantes y nítidos, imprime la elegancia necesaria en las tomas que capturan el atrejo de la vida nocturna.

<sup>266</sup> Lynn Goldsmith, "Biography", Lynn Goldsmith, acceso el 10 de enero de 2018, <http://lynngoldsmith.com/bio.html>; y Lynn Goldsmith, en Wikipedia, actualizado el 27 de septiembre de 2017, [https://en.wikipedia.org/wiki/Lynn\\_Goldsmith](https://en.wikipedia.org/wiki/Lynn_Goldsmith)

<sup>267</sup> Lynn Goldsmith, "Biography", Lynn Goldsmith, acceso el 10 de enero de 2018, <http://lynngoldsmith.com/bio.html>



Figura 296. Lynn Goldsmith. Bono (U2). 1992. Fuente: <https://www.morrisonhotelgallery.com/photographs/dgG5g6/U2---Bono-Los-Angeles-CA-199>



Figura 296. Lynn Goldsmith. Prince. 1990. Fuente: <https://www.morrisonhotelgallery.com/photographs/rqjOaL/Prince-1990>

# Mick Rock

Nacido en Londres en 1948, Mick estudió la carrera de Literatura en Cambridge. Es mundialmente conocido como "el hombre que fotografió el rock" o "el hombre que fotografió los años 70"<sup>268</sup> y por haber tomado muchas de las más icónicas imágenes en la historia del Rock, como la portada *Queen II* de Queen, así como de personajes importantes en el desarrollo de la música, como David Bowie, Lou Reed, Syd Barret, The Sex Pistols, Iggy Pop, Roxy Music, Talking Heads, Blondie, Mötley Crüe, The Ramones y Johnny Mar en su época con The Smiths, sólo por mencionar a algunos.

Antes de comenzar en el ámbito del Rock, Mick tomaba fotografías de sus amigos, hasta que una banda local ofreció pagar por sus servicios, lo que propició su relación con la música. Syd Barret, amigo suyo, fue el primer músico famoso que fotografió.<sup>269</sup>

En 1972 se dio su prolífico acercamiento con un Bowie a punto de ser conocido, un poco antes de su etapa como Ziggy Stardust. Pronto se convertiría en su fotógrafo oficial. En 1977 se muda a Nueva York, donde sucedería su encuentro con The Ramones, Sex Pistols, Talking Heads y algunos otros.

En cuanto a su trabajo en la década de los 90 y principios del 2000, ha capturado imágenes de artistas como Yeah Yeah Yeahs, Peter Bjorn and

---

<sup>268</sup> Cada día un fotógrafo, "Mick Rock", Cada día un fotógrafo/Fotógrafos en la red, publicado el 24 de abril de 2011, <http://www.cadadiaunfotografo.com/2011/04/-mick-rock.html>; y Juan Rapacioli, "Mick Rock: el fotógrafo que siguió a David Bowie expone su mirada del ídolo en La Rural", *télam: cultura*, publicado el 04 de mayo de 2017, <http://www.telam.com.ar/notas/201705/187877-mick-rock-david-bowie-la-rural.html>

<sup>269</sup> Cada día un fotógrafo, "Mick Rock", Cada día un fotógrafo/Fotógrafos en la red, publicado el 24 de abril de 2011, <http://www.cadadiaunfotografo.com/2011/04/-mick-rock.html>

John, Peaches, Daft Punk, Queen of the Stone Age, The Killers, The Scissors Sisters, Kasabian, Snow Patrol, entre muchísimos más.

Entre algunas de las publicaciones que compilan sus fotografías se encuentran *Psychedelic Renegades* (2001), *Moonage Daydream: The Life and Times of Ziggy Stardust* (2002), *Killer Queen* (2003), *Picture This: Debbie Harry and Blondie* (2004), *Blood and Glitter* (2005) y *Classic Queen* (2007).<sup>270</sup> Además de éstas, Mick, junto con Barnaby Clay y Vice Documentary Films, produjeron el documental *Shot! The psycho spiritual mantra of rock*, donde se aborda la vida y proceso creativo del fotógrafo.

Las fotografías de Mick, en contraste con lo que se ha presentado, no buscan ser íntimas precisamente. El fotógrafo se basa más bien en los colores, texturas y sensaciones vertidas en el retratado y en la composición en general. Sus colores son saturados, llenos de vida, nítidos y brillantes. Sus blancos y negros son altamente contrastados, aunque a veces ofrece una sutileza en los grises que balancea la dureza del blanco y negro.

Aunque el aspecto artificioso de la imagen es un elemento que podría haberse generado y tomado de la década de 1970, la plasticidad de los colores y texturas son rasgos que Mick Rock sigue plasmando en sus fotografías y que se ha vuelto parte de su sello personal.

---

<sup>270</sup> Mick Rock, en Wikipedia, actualizado el 19 de septiembre de 2017, [https://es.wikipedia.org/wiki/Mick\\_Rock](https://es.wikipedia.org/wiki/Mick_Rock)



Figura 298. Mick Rock. Yeah Yeah Yeahs. 2002. Fuente: <https://www.morrisonhotel-gallery.com/photographs/k8wAuG/Yeah-Yeah-Yeahs-MYC-2002>



Figura 299. Mick Rock. David Bowie. 2002. Fuente: <https://www.morrisonhotelgallery.com/photographs/mBiXKI/David-Bowie-2002>

Además de los elementos formales de las fotografías presentadas, los cuales las convierten en objetos artísticos, dentro de la selección de imágenes pueden encontrarse algunos de los actores principales que forjaron la música de la década de 1990 y principios del 2000, tal es el caso de Kurt Cobain, vocalista de Nirvana. Las mencionadas dos últimas sesiones fotográficas que tuvo ejemplifican el carácter simbólico de las imágenes, pues estas fotografías resultan las últimas de un ícono tan popular como Cobain, hecho exacerbado por la inclusión de un arma en la sesión, meses antes del polémico suicidio del músico.

Al respecto de lo que Kurt significó como ícono popular, el fotógrafo Jesse Frohman comenta en una entrevista para *Noisey, Vice*:

*(...) Creo que Kurt representa algo mayor, fue una persona que siguió su propio camino y fue fiel a sus principios. Hoy en día todo está muy homogeneizado. Los chicos quieren ser diferentes, ven a Kurt y dicen, 'Él era diferente'. No digo que a los chavos les pareciera interesante la depresión de Cobain, que se drogara o que acabara suicidándose, sino más bien el hecho de que no le importara lo que pensaban los demás. 'Mantente firme, sé tú mismo', él representaba esos valores. Todos los artistas que también los encarnaban se fueron hace tiempo –Jimi Hendrix, Jim Morrison-, pero Kurt sigue muy presente. A mi generación le habrían interesado esas fotos, pero son las nuevas generaciones las que avivan el interés (...) <sup>271</sup>*

A la par de Cobain, la fotografía de Soundgarden tiene una carga simbólica similar (fig. 268), ya que presenta a Chris Cornell, vocalista de la banda, empuñando un arma contra sí mismo. Cornell se suicidaría en mayo del año 2017.

---

<sup>271</sup> Noisey, Kim Taylor Bennett, "La última sesión de fotos de Kurt Cobain", *Vice*, 01 de diciembre de 2014, [https://noisey.vice.com/es\\_mx/article/rk8bvww/la-ultima-sesion-de-fotos-de-kurt-cobain-jesse-frohman](https://noisey.vice.com/es_mx/article/rk8bvww/la-ultima-sesion-de-fotos-de-kurt-cobain-jesse-frohman)

Con estos ejemplos se puede notar que la riqueza de una imagen fotográfica no sólo residirá en sus valores estéticos y técnicos, sino en los valores simbólicos que pueda contener. Una fotografía determinada puede representar un hito en la cultura popular, además de contribuir a que lo fotografiado se convierta en un ícono generador de ideas, pensamientos y acciones que pueden repercutir en las mismas Artes, la música o el mundo en general.

La fuerza artística de la imagen y de la Fotografía es tal que no se podría hablar de Rock de los noventa sin pensar inmediatamente en la portada del disco *Nevermind* de Nirvana o del *(What's The Story) Morning Glory?* de Oasis. Muchas de estas fotografías se han vuelto parte del imaginario colectivo y refieren inmediatamente a la época a la que pertenecieron primigeniamente, permitiendo hacer una apreciación estética y simbólica no sólo de los objetos plásticos, sino incluso del contexto social. La Fotografía comunica, habla, y se le debe poner atención para escucharla.

# Conclusiones

A lo largo de la presente investigación se ha tratado de mostrar los cambios y relaciones culturales que el Rock trajo consigo en su aparición a principios de la década de 1950; esto para entender su relación con las Artes y la Fotografía específicamente.

Como pudo observarse, el Rock es uno de los fenómenos culturales más grandes, complejos e importantes que han acontecido en la segunda mitad del siglo XX. Esto puede comprobarse al mirar la estética de cada década a partir de su aparición: el Rockabilly y los cabellos engrasados de los cincuenta, la psicodelia de los setenta o las camisas de franela de los noventa. Cada década se consolidó a través de los diversos productos culturales que el Rock trajo consigo. Éste es un movimiento cultural tan grande e importante que ha tenido gran influencia, no sólo en su campo de acción, la música, sino en muchísimos otros ámbitos, desde el idioma y el lenguaje, pasando por la moda, hasta las Artes Visuales.

Aunque han pasado más de 50 años desde su aparición, la música

Rock, y todo lo que implica, es tan vigente como en sus inicios, ya que además de que existirá siempre una nueva generación que se encontrará con él, sigue representado la búsqueda de libertad, paz y amor que el mundo aún no resuelve, al mismo tiempo que ensalza los valores y actitudes del desprendimiento juvenil del mundo adulto: furia, rebeldía, pasión y sexo, todo inherente a la juventud, y que de alguna manera se conserva al envejecer.

Ahora bien, se podría cuestionar cómo es que el Rock, siendo un producto cultural comercial, ha podido vencer las barreras del tiempo y afrontado los paradigmas de una cultura occidental capitalista. Bueno, esto puede deberse a que, a diferencia de las modas, el Rock nunca ha tratado de imponerse a sí mismo como modelo de dominación o manipulación, pues en su premisa busca ser subversivo ante los valores capitalistas occidentales contemporáneos; su posterior proceso de absorción por el sistema dominante es inherente al desarrollo de cualquier modelo contracultural. Aunque es cierto que muchas

veces se ha descontextualizado en pos de la comercialización de productos de consumo, gracias a cientos de músicos y seguidores, el Rock siempre ha conservado, del alguna manera, su sinceridad, pureza y ánimo de ruptura: The Beatles renunciando a los conciertos de estadios donde apenas podía oírseles frente a los gritos de la multitud, el Punk significando un punto de quiebre ante la monotonía del plástico de la música Disco o el Grunge gritando la desesperación de ser joven en el disco *Bleach* de Nirvana. El Rock pues, sigue vigente, ya que ha continuado su búsqueda honesta a pesar de haber sido absorbido. No es un estilo de consumo, así que no puede ser moldeado del todo por la industria comercial.

Es importante entender que esto ha sido posible gracias no sólo a la música, sino también a grandes elementos de los que se ha valido como fenómeno comunicativo y artístico; la imagen y Artes como la Estampa, el Diseño escenográfico, etcétera, han permitido que se consolide un mensaje, así como también que el espectador participe en un proceso de identi-

ficación, tanto musical como visual. Una de las Artes que ha contribuido con mayor énfasis en la consolidación del Rock y que quizá se trate de la más significativa por el alcance que tiene es la Fotografía.

Cuando se habla de ésta y de su relación con el Rock es inevitable que un sinnúmero de imágenes aparezca en la cabeza, lo cual demuestra el poder y alcance que puede tener una fotografía. A lo largo del tiempo, la sociedad ha estado rodeada y expuesta ante ellas, se han confeccionado y entendido de diversas maneras y poco a poco se han convertido en referentes no sólo visuales, sino también simbólicos; la imagen fotográfica se ha vuelto parte del Ser, individual y socialmente.

La relación simbólica y nostálgica que se da entre el espectador y la fotografía dependerá del contexto espacio-temporal en el que se ambos se encuentran; sin embargo, esta última hablará dependiendo de cómo se le mire. Si se observa con detenimiento, podrá obtenerse más de lo aparente.

Podrán encontrarse relaciones simbólicas y artísticas que permitirán tener una experiencia estética mucho más rica y completa.

Por tanto, la Fotografía de Rock es importante ya que permite entablar una relación entre la imagen visual y la música, la cual contará más allá de lo que se ve o escucha de manera aislada, permitiendo conocer sensaciones y emociones que se complejizan gracias al proceso audiovisual que se experimenta. Al mismo tiempo, la imagen visual y la fotografía ayudarán a crear un sentido de pertenencia, de identificación, lo que consolidará el mensaje del Rock, así como la afección por dicha música. La Fotografía pues, consolida las ideas, las imágenes no visuales, los sucesos, las emociones; las enmarca y les permite expresarse como un objeto plástico artístico.

El análisis que puede hacerse de las fotografías de Rock permite un acercamiento a éste como un medio expresivo válido para la creación de contenido plástico. Es decir, puede encontrarse en la Fotografía, además de elementos formales y técnicos importantes, ideas, motivos y personajes interesantes para la investigación artística. Lo mismo sucede con

fotógrafos recurrentes e importantes para la industria del Rock, pues además de detenerse en los elementos comerciales del producto visual, consolidan imágenes (visuales y no visuales) en el imaginario colectivo, que además poseen rasgos artísticos destacables.

Hablando particularmente de la Fotografía de Rock de la década de 1990 y principios del 2000, la relación generacional de pertenencia y simbolismo puede ser dependiente del contexto cultural e histórico-temporal en el que el espectador esté sumergido; sin embargo, al encontrar elementos artísticos distinguibles en las imágenes que se compilaron, se cree que el acercamiento estético con el objeto puede darse a pesar de no compartir un contexto similar, pues el objeto plástico tiene la capacidad de decir más de lo que su época le permite en un principio, ya que, como se dijo, el Rock y su simbolismo (juventud, libertad, etcétera) puede entenderse lejos de su imagen originaria, gracias a la capacidad comunicativa de la Fotografía.

Esta es la principal conclusión que puede hacerse: la Fotografía de Rock tiene una capacidad comunicativa y simbólica que permite

que el entendimiento y acercamiento con el objeto representado no quede delimitado por el espacio-tiempo en que fue creada la imagen, sino que mediante su carácter artístico ayuda a acercar el signo al espectador, aunque éste no comparta necesariamente un código contextual relacionado con el objeto.

Ahora bien, el impacto y fuerza del signo visual podrá ser entendido de una manera simbólica si además el espectador comparte el código cultural necesario para entender el mensaje implícito de la imagen, lo que duplicará su fuerza comunicativa, pues se entenderá de una manera distinta y más compleja. Sin embargo, como signo o símbolo, la imagen y la Fotografía siempre tendrán algo que decir.

Ahora bien, como se mencionaba, el Rock ha sido generador de un importante número de artistas que encuentran en él el motivo ideal: fotógrafos como Brian Duffy, Bob Gruen, Laura Levine, Philip Townsend, David Corio, entre otros de los que se han abordado. Esto ha enriquecido a la historia y estética de la imagen fotográfica, de manera que no sólo la música se ha beneficiado de esta relación interdisciplinaria; la Fotografía

de Rock ha podido alcanzar y mantener su carácter artístico innegable.

Gracias a ella se ha podido conocer la intimidad de las bandas y la magnificencia de los conciertos de estadio, pero también las Artes, no sólo la Fotografía, han encontrado un nicho importante para la expresión artística. Además, no sólo la banda de Rock se beneficia de la imagen, sino que el artista plástico obtiene la oportunidad de tener un alcance mucho mayor gracias a la intervención de su obra en el medio comercial.

Por tanto, se puede concluir también que el carácter artístico de la Fotografía brinda al Rock la oportunidad de complejizar sus ideas y consolidarlas a través de un signo tangible como la imagen, y al ser el Humano un ente visual, se convierte en una manera "natural" y efectiva de acercarse y comprender determinado fenómeno. A su vez, el Rock ha contribuido a que el acercamiento entre espectador y artista sea más grande y en ocasiones más profundo, pues el primero puede hacer una relación del producto plástico con la identidad de la música y reconocer en él aspectos artísticos distinguibles del autor.



Ahora bien, revisar la producción visual de una década en particular permite una aproximación a ella, para conocerla y apreciarla. Esto sería imposible sin la imagen y sin la Fotografía, pues ambas muestran lo visible (signo) y lo invisible (símbolo). Así, al observar los objetos plásticos en el Rock de los noventa y principios del dos mil, se conoce más de dicha época, se aprecia y puede entenderse mejor.

Así pues, se puede concluir que la Fotografía de Rock permite acercarse mediante un signo artístico y simbólico a un fenómeno cultural importantísimo que además, gracias al ingenio y creatividad de sus participantes, ha generado una cantidad incommensurable de objetos plásticos valiosos. Esto es importante, ya que ese acercamiento nos permite entender y conocer mejor cierta música, momento, suceso o personaje.

Ahora, entender las implicaciones de la Fotografía de Rock, tanto a nivel visual como simbólico es importante hoy más que nunca, ya que debe reencontrarse su sentido de permanencia y trascendencia.

Se vive un momento histórico donde la fotografía se ha vuelto el elemento más común de la vida cotidiana, se encuentra a un toque de distancia. La portabilidad de las cámaras en los teléfonos celulares ha permitido la proliferación de imágenes fotográficas que no necesariamente corresponden a valores compositivos válidos. Es decir, hay más fotografías, pero menos responsabilidad ante ellas.

La Fotografía es hoy una de las actividades más mundanas; su configuración, ejecución, reflexión y distribución se corresponden con una sociedad de consumo a la que poco le interesa el origen de lo que ingiere. Las fotografías se utilizan como si no pertenecieran a nadie y como si no hubiera detrás de ellas algo más que la misma imagen.

En general, en el mundo de hoy no se reconoce al autor, pues todo parece ser propiedad global, ya que la accesibilidad de los medios digitales sumerge en una aparente democratización del mundo; sin embargo, la creación artística merece reconocimiento, pues implica más allá del objeto plástico resultante. Es necesario dar crédito al creador, pues como se vio, la fotografía es un elemento

imprescindible en la sociedad; la toma fotográfica no debe resumirse al click en un obturador, pues existe detrás un trabajo y proceso intelectual, técnico y sensible, que debe reconocerse. Además, dar ese reconocimiento al autor, permite acercarse más a éste y a su proceso creativo, sus objetos y su forma particular de ver al mundo.

Sumado a esto, recordar que la permanencia es parte fundamental de la Fotografía ayudará a entender que la creación de imágenes, fotográficas o no, tiene cierta responsabilidad ante esto. Es decir, se debe dejar de consumir y confeccionar los objetos prácticos, y sobre todo los sensibles, como si fuesen desechables. Cuando existía una película que no almacenaba más de ciertas tomas, el acto de fotografiar era mucho más reflexivo, aún en la fotografía no profesional. La Fotografía pues, debe tomarse con responsabilidad.

Por otra parte, un punto a entender es que, la generación joven de este y los próximos años, estará ante un momento de cambio sumamente importante. Así, en años venideros, el mundo enfrentará la pérdida de las figuras que

iniciaron y forjaron el camino de la revolución cultural del Rock. Chuck Berry, David Bowie, Tom Petty y Malcolm Young son sólo algunas de las figuras que han fallecido en años recientes y que las futuras generaciones sólo podrán conocer visualmente a través de fotografías y videos. La permanencia y trascendencia del Rock, así como de sus músicos, se dará gracias a la Fotografía, además de a la música misma. A través de ella podrá entenderse y apreciarse visualmente la revolución que el Rock supuso.

Los fotógrafos y artistas que han contribuido a la creación del imaginario visual del Rock han podido canalizar la ira, la rebelión, el amor, la pasión, el sexo, la violencia, la ingenuidad y demás emociones y sensaciones humanas, que cuando joven pulsan intermitentemente en busca de una salida. El Rock y la Fotografía han llevado al espectador a los lugares en los que quería permanecer para siempre, le han permitido ser joven más allá de lo permitido por la edad, le han dado sueños, temores y visiones a los que vuelve siempre que pone un disco y mira la portada.

# Fuentes

Se presentan materiales consultados y citados. Los sitios web referidos se encuentran en las notas al pie correspondientes, por lo que aquí sólo se incluyen páginas consultadas.

1. Agustín, José. *El hotel de los corazones solitarios*. México D.F., México: Nueva imagen, 1999.
2. Aparici Marino, Roberto, Agustín García Matilla, Jenaro Fernández Baena y Sara Osuna Acedo. *La imagen: análisis y representación de la realidad*. Barcelona: Gedisa, 2006.
3. Assante, Ernesto. *Leyendas del Rock: Artistas, instrumentos, mitos e historias de 50 años de música*. México: Numen, 2013.
4. Barfield, Sebastian. *Seven Ages of Rock*. Reino Unido: BBC, 2007, en línea. <http://www.actitudsimbiotica.com/2015/02/las-siete-edades-del-rock-capitulo-1-el.html>
5. Britto García, Luis. *El imperio contracultural: del rock a la posmodernidad*. Caracas, Venezuela: Editorial Nueva Sociedad, 1990.
6. Bygrave, Mike. *Rock*. Traducción de J. Ferrer Aleu. Barcelona, España: Plaza & Janés, S.A. Editores, 1979. (Obra original publicada en 1977).
7. Calderone, Marina. "El retrato fotográfico: Del estudio de carácter a la caracterización de estudio". Taller de diseño en comunicación visual 1 C FILPE (2001). [http://www.tallerfilpe.com.ar/2013/images/stories/taller1/lecturas/el\\_retrato\\_fotografico\\_marina\\_calderone.pdf](http://www.tallerfilpe.com.ar/2013/images/stories/taller1/lecturas/el_retrato_fotografico_marina_calderone.pdf)
8. Cantor, F. *La era de la protesta. Oposición y rebeldía en el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
9. Cantú, Adolfo. "Discografía básica". *Especial de La mosca en la pared: Pink Floyd*, no.7 (2004).
10. Català Pic, Pere. *Fotografía, arte y publicidad*. Madrid: Casimiro Libros, 2015.
11. Clay, Barney. *SHOT! The Psycho-Spiritual Mantra of Rock*. EE.UU.: RockEye Productions/Vice Films/Straight Up Films, 2016. Netflix, 01:37:00 h.
12. de Garay, A. "El rock como conformador de identidades juveniles". *Nómadas*, no. 4 (1996). <http://www.redalyc.org/html/1051/105118896002/>
13. de los Ríos, Patricia. "Los movimientos sociales de los años sesentas en Estados Unidos: un legado contradictorio". *Sociológica* 13, no.38 (1998).
14. del Valle Gastaminza, Félix. "Dimensión documental de la fotografía" (conferencia, Universidad Complutense de Madrid, 29 de octubre de 2002). <http://eprints.rclis.org/7277/>
15. Denenberg, Thomas. *Backstage Pass: Rock & Roll Photography*. EE.UU.: Yale University Press, 2009.
16. Fouce, Héctor. "El punk en el ojo del huracán: De la nueva ola a la movida". *Revista de estudios de juventud: de las tribus urbanas a las culturas juveniles*, no. 64 (2004).
17. Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Traducción de Josep Elias. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1983.
18. G. Gaar, Gillian. *Red Hot Chili Peppers*. Barcelona, España: Editorial Planeta S.A., 2015.
19. García Saldaña, Parménides. *En la ruta de la onda*. México D.F., México: Editorial Diógenes, 1986.
20. Gil, Fátima. *Teoría e historia de la imagen*. Editado por Francisco Ssegado. Madrid: Síntesis, 2011.
21. Gómez Pérez, Rafael. *El rock: historia y análisis del movimiento cultural más importante del siglo XX*. Madrid, España: Editorial El Drac, 1994.
22. Hellion Tovar, R. O. "Bob Dylan. La respuesta está en el éter". *Especial: La mosca en la pared*, no. 23 (2005).
23. Jenkins, Phillip. *Breve Historia de Estados Unidos*. Madrid, España: Alianza Editorial S.A., tercera edición, 2009. (Obra original publicada en 2002).

24. Kirby, Jonathan y Robbie Bush. *Rock Covers*. Taschen, 2014.
25. Krauß, Anna-Carola. *Historia de la pintura: del Renacimiento a nuestros días*. Alemania: Könemann, 1995.
26. Labaste, François. "El fotógrafo como observador, actor y director en el retrato fotográfico" (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2015). (<http://eprints.ucm.es/32984/1/T27143.pdf>)
27. Lynch, Sean. "The 25 Greatest Music Logos of All Time". Complex. Publicado el 15 de marzo de 2014. <http://www.complex.com/style/2014/03/the-25-greatest-music-logos-of-all-time/metallica>
28. Maffeo, José, Aníbal. "La guerra de Yom Kippur y la crisis del petróleo de 1973". *Revista Relaciones Internacionales*, no. 25 (2003).
29. McLuhan, Marshall y Quentin Fiore, *El medio es el mensaje*: [sic] *Un inventario de efectos*. Estados Unidos: Paidós Studio, 1967.
30. Mitchell, W. J. T. *Teoría de la imagen*. Madrid, España: Akal, 2009.
31. Moll, James. *Foo Fighters: Back and Forth*. EE.UU.: Allentown Productions/Spitfire Pictures, 2011. Netflix, 01:40:00 hr.
32. Morgan, Johnny y Ben Wardle. *The Art of the LP: Classic Album Covers 1955-1995*. Nueva York: Sterling, 2015.
33. Murray, Chris (editor). *Rolling Stones-50x20*. España: Ediciones Anaya Multimedia, 2013.
34. Newhall, Beaumont. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Fotografía, 2002.
35. O'Dell, Tom. *How the Beatles Changed the World*. EE.UU.: Symmetri-ca Entertainment/Vision Films, 2017. Netflix, 01:49:00 hr.
36. Ortega Chávez, Germán. Clase de Arquitectura urbano-arquitectónica, Facultad de Arquitectura UNAM, 2017.
37. Página de Facebook de la banda Oasis, acceso 28 de enero de 2017, <https://www.facebook.com/OasisOfficial/>
38. Panofsky, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1979.
39. Paytress, Mark. *History of rock: The definitive guide to rock, punk, metal, and beyond*. Reino Unido: Parragon, 2011.
40. Pérez Colman, Cristian Martín y del Val Ripollés, Fernán. "El rock como campo de producción cultural autónomo: autenticidad y producción discográfica durante la constitución del rock". *INTERSTICIOS: Revista Sociológica de Pensamiento Crítico* 3, no. 2 (2009).
41. R.B.A., Proyectos Editoriales, S.A. *Los años maravillosos del rock*. Barcelona, España: Editorial Planeta-De Agostini, S.A., 1991.
42. Rodríguez Pastoriza, Francisco. *Qué es la fotografía*. Barcelona: Planeta, 2014.
43. Rubio, F. "Guerra Fría: Vietnam". *Rolling Stone*, no. 77 (2009).
44. Ruiz Fernández, Teófilo. "La primavera de Praga". *Tiempo de historia*, no. 45 (1978).
45. S/A. "1969: A 40 años de distancia. Los mejores 25 discos de una era creativa, revolucionaria y mágica", *Rolling Stone*, no. 77 (2009).
46. S/A. "Furia punk rock". OUNAE. Recuperado el 14 de febrero de 2017, [ounae.com/fotografía-london-calling-the-clash/](http://ounae.com/fotografía-london-calling-the-clash/)
47. S/A. "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band". *Rolling Stone: los mejores 500 discos de todos los tiempos*. (2012).
48. Salvat, *Teoría de la imagen*. Barcelona: SALVAT, 1973.
49. Schnack, AJ. *Kurt Cobain: About a Son*. EE.UU.: Sidetrack Films/Bonfire Films, 2007. En línea, 01:36: 43 hr, <http://www.dailymotion.com/video/x2h4wf1>
50. Whitecross, Matt. (2016). *Supersonic*. Reino Unido: Mint Pictures/ Nemperor/ On the corner films, 2016. Netflix, 2:02:00 hr.
51. Wright, Randall. "El conocimiento secreto". Documental en YouTube, 1:11:52. Publicado por "Diana Rios Ruiz", 11 de mayo del 2017. [https://www.youtube.com/watch?v=R\\_pgz-tRzCs](https://www.youtube.com/watch?v=R_pgz-tRzCs)

# Anexo 1

## Fotógrafos consultados

Alexandra Wolkowicz

Alfred Wertheimer

Alison Braun

Allan Ballard

Andrew MacPherson

Andrew Whittuck

Andy Willsher

Annie Leibovitz

Anton Corbijn

Art Kane

Autumn DeWilde

Baron Wolman

Barrie Wentzell

Barry Feinstein

Barry Schneier

Bill Green

Bob Gruen

Brian Cannon

Brian Duffy

C. Taylor Crothers

Catherine McGann

Charles Peterson

Charlyn Zlotnick

Chris Cuffaro

Clare Muller

Colin Lane

Colin Prime

Collin N. Purvor

Daniel Kramer

Danny Clinch

Dave Hogan

Dave Stewart

David Corio

David Ellis

David Hindley

David Magnus

Dean Chalkley

Dimitri Hakke

Dustin Rabin

Ebet Roberts

Ed Caraeff

Ed Sirrs

Eddie Sung

Elliott Landy

Emmett Malloy

Ewen Spencer

Fernando Aceves

Francine Winham

Frank W. Ockenfels

Geoff MacCormack

Harry Benson

Hugo McGuinness

Iain Mcmillan

Ian Finlay

James Dimmock

Janet Macoska

Jay Blakesberg

Jay Brooks

Jean Baptiste Mondino

Jesse Frohman

Jill Furmanovsky

Joel Bernstein

Joel Brodsky

Johnny Dewe Mathews

Jorgen Angel

Joseph Cultice

Joseph Szabo

Juan Pérez Fajardo

Karen Mason-Blair

Kate Simon

Kenneth Cappello

Kevin Cummins

Kevin Westenberg

Kirk Weddle

Koh Hasebe

Kyle Gustafson

Lance Mercer

Laura Levine

Lex Van Rossen

Lindsey Best

Lula Camus

Lynn Goldsmith

Maria Mochnac

Mario Sorrenti

Mark Seliger

Martyn Goodacre

Mary Rozzi

Matt Mahurin

Matthias Clamer

Michael Cooper

Michael Joseph

Michael Lavine

Michael Putland

Michael Spencer Jones

Michel Linssen  
Mick Gold  
Mick Rock  
Mischa Richter  
Neal Preston  
Nora Kryst  
Otto Kitsinger  
Patrick Fraser  
Paul Bergen  
Penni Smith  
Pete Smith  
Peter Anderson  
Peter Cunningham  
Peter Yang  
Philip Townsend  
Ralph Larmann  
Ray Stevenson  
Rene Huemer  
Richard Mann  
Richard Matthews  
Rob Verhorst  
Robert Almant  
Robert Freeman  
Robert Mapplethorpe  
Robert Whitaker  
Roberta Bayley  
Roger Sargent

Ruvan Wijesooriya  
Sam Erickson  
Samantha Marble  
Sebastian Edge  
Sheila Rock  
Simon Labalestier  
Sonya Farrell  
Stefan Ruiz  
Stefan Wallgren  
Stephan Craneanski  
Stéphane Sednaoui  
Stephen Sweet  
Stephen Wright  
Steve Double  
Storm Thorgerson  
Syd Shelton  
Terry O'Neill  
Tony Collins  
Tony Mottram  
Tony Woolliscroft  
Ty Johnson  
Urs Fischer  
Vic Singh  
Virginia Turbett  
William V. "Red" Robertson  
Yori Lenquette

## Anexo 2

Videografía de Ok Go. Se consideran sólo los videos sobresalientes a nivel visual o de producción.

- Del álbum Oh No:
  - Do What You Want (Wallpaper version)
- Del álbum Of The Blue Colour Of The Sky:
  - WTF?
  - This Too Shall Pass (Rube Goldberg Machine version)
  - Skyscrapers
  - End Love
  - White Knuckles
  - Last Leaf
  - All Is Not Lost
  - Back From Kathmandu (Parade version)
  - Needing/Getting
- Del álbum Hungry Ghosts:
  - The Writing's On The Wall
  - I Won't Let You Down
  - Upside Down & Inside Out
  - The One Moment
  - Obsession

Se pueden señalar también sus colaboraciones con el programa Sesame Street con el video "Three Primary Colors", así como en *The Muppets Show* con "Muppet Show Theme".

Para más videos musicales, escenas detrás de cámaras y entrevistas acerca de su proceso creativo se puede consultar [www.youtube.com/okg](http://www.youtube.com/okg)