



**DISCOS, ARTE Y RACISMO:
INTRODUCCIÓN A LA GRÁFICA
REIVINDICATIVA DEL *FREE JAZZ*
DE LOS AÑOS SETENTA**

**RECORDS, ART AND RACISM:
AN INTRODUCTION TO PROTEST
GRAPHICS OF THE 70S FREE JAZZ**

Fig. 5 *Stardust*, 1983. Jean-Michel Basquiat (fragmento).

CLAUDIA TORÁN TORTAJADA

Licenciada en Bellas Artes. Actualmente cursa estudios de doctorado.

Este artículo trata de una investigación preliminar que propone un viaje por el racismo y el arte en el marco histórico del *free jazz* neoyorquino de los años setenta, cuyo análisis nos acercará al entendimiento de sus características definitorias y sus propósitos activistas, a través de las cubiertas de discos.

Tras una breve introducción histórica, donde se trata el tema del racismo y la música jazz, la autora centra su objeto de estudio en una selección de cubiertas de discos y artistas plásticos, a través de los cuales comienza un análisis de la gráfica e iconografía que fue definiendo la industria musical del momento.

Música y plástica como premisas para un acercamiento a la problemática racial que afectó a creativos cuya obra iría evolucionando en un marco sociocultural de segregación y manifestación por el cambio; experimentando y liberando sus procesos artísticos a favor del compromiso social.

This article is a preliminary research proposing us to take a trip through racism and art in the historical context of New York free jazz; analysing it will allow us to understand the defining characteristics and activist goals of the art shown in the record covers.

After a brief historical introduction, dealing with the topic of racism and jazz music, the author focuses her interest on a selection of record covers and artists, with the purpose of starting an analysis of the graphics and iconography that defined the music industry of that period.

Music and art is an excuse to study the racial problem that affected artists. We will see how their works evolved in a social-cultural context of segregation and strife for change, experimenting with liberating their artistic process in favour of social commitment.

[Full text available online:
<http://www.polipapers.upv.es/index.php/EME/>]

Palabras clave

Racismo, *Harlem renaissance*, *free jazz*, diseño gráfico, cubierta de disco

Key words

Racism, *Harlem renaissance*, *free jazz*, graphic design, record cover

A lo largo de la Historia, el racismo y la música han resultado ser dos conceptos bien ligados entre sí; desde músicos de jazz y blues que sufrieron discriminación ya en la época de la esclavitud hasta el hip hop de los años setenta, el rap político de los noventa e incluso la música actual.

Pero, ¿tuvo la marginación racial impacto en aquella gráfica musical? ¿Qué huella dejó en el arte posterior? ¿Cómo comenzó a construirse su desarrollo estético?

Pretendo con este artículo iniciar una investigación con la que plantear algunas de estas cuestiones, acercándonos a las imágenes de la discriminación racial y el conflicto por los derechos civiles afroamericanos a través de las cubiertas de discos; un planteamiento situado en el contexto histórico de los años cuarenta hasta comienzos de los ochenta.

Rebobinando hacia los inicios cabe comenzar por las primeras cubiertas jazzísticas. Y es que en tal contexto la industria musical norteamericana trataba con precaución la problemática ra-

Fig. 1 Revista *Down Beat*, ediciones de los años 40 y 50.



Alex Steinweiss y Neil Fujita, convertidos en directores de arte de Columbia Records en 1939 y 1954 respectivamente, trataron de nutrir la personalidad gráfica de la discográfica aplicando su propia obra artística a las cubiertas de discos y contando con otros ilustradores, diseñadores y fotógrafos independientes, tales como William Claxton, Burt Goldblatt, Richard Avedon, Ben Shahn o Tom Allen; junto a los cuales desarrollaron propuestas atrevidas con las que lograron generar nuevas tendencias artísticas e incrementar las ventas de discos hasta un 800%.

Aquellas propuestas en las que el diseño de autor cobraba un papel fundamental, contribuyeron a la progresiva evolución funcional del producto, otorgándole un doble valor en forma de reclamo artístico. Y es que el consumidor ya no compraba únicamente un artículo meramente musical, sino que contaba con el incentivo de poder gozar de una pieza artística. Una nueva democratización del arte, tal y como había ocurrido con la cartelería, que en suma era contenedora de una grabación musical.

Entre 1876 y 1965 se promulgaron en Estados Unidos las Leyes de Jim Crow, las cuales bajo el lema “separados pero iguales” propugnaban la segregación racial en instalaciones públicas. Tales leyes sistematizaron numerosas desventajas económicas, educativas y sociales a afroamericanos y a otros grupos étnicos no blancos residentes en los Estados Unidos.

En 1971 Miles Davis declaró a la revista *Jazz Magazine* “No pasa un día sin que esta discriminación me vuelva loco de rabia y como no puedo estar siempre furioso, utilizo la música para sacar mi ira”.

cial en sus métodos de promoción y en sus tácticas comerciales, en las cuales el diseño gráfico de autor jugaba un papel principal.¹

Las confrontaciones eran interminables en el ámbito artístico y musical, y resultaba paradójico como aquellos blancos, que consumían música negra, estaban a su vez promulgando el racismo y las leyes de segregación.²

Un dramático ejemplo de ello lo encontramos en la historia de Bessie Smith, aclamada diva del blues en los años veinte y treinta; la cual tras un accidente automovilístico falleció desangrada, debido a la discriminación en hospitales, donde no atendían a personas de color.

Fueron muchos los músicos y creativos que se negaban a permanecer impasibles ante tales acontecimientos discriminatorios; como el trompetista Miles Davis quien se atrevía a sentenciar “no toco música para blancos”, dando la espalda a su propia audiencia, simbólica y literalmente; y utilizando la música como arma de expresión y liberación.³

Infinitos ejemplos que quedarían para siempre retratados en el diseño gráfico del momento, así como en la imagen publicitaria y editorial.

Nos aproximamos como ejemplo al caso de la estadounidense revista *Down Beat*, biblia del jazz desde los años 30, que excluía de forma reiterada a los músicos afroamericanos. (Fig. 1)

Resulta sorprendente echar un vistazo al archivo de tal publicación, y comprobar de qué modo ocuparon sus portadas personas blancas, siendo los músicos de origen afroamericano los inconfundibles protagonistas en los *rankings* de las listas de éxitos.

Volviendo al mercado musical, bien es sabido que en el *packaging*, desde la reinención del mismo por Alex Steinweiss en 1940⁴ la ilustración cobró un papel fundamental, creando una imagería que convirtió tal periodo en la Edad de Oro de las cubiertas de discos.

Considero pues interesante hacer balance de aquella conjunción que se creó entre la ilustración y la problemática racista que sacudía

EEUU en la década de los cuarenta. Y es que resulta curioso, como fue durante aquellos años, paradigma por excelencia de la problemática racial, uno de los periodos en la Historia del Arte Moderno en el que encontramos más ilustraciones de personas de color.

Lo cierto es que los músicos afroamericanos eran los protagonistas, y tal vez resultara inevitable no utilizarlos como modelo a la hora de representar su música. El caso es que el jazz se convertía en imagen y con él sus intérpretes, quienes tal y como podemos comprobar, cobraban visibilidad a través de la ilustración.⁵

Contamos con un amplio archivo retratístico, con artistas de la talla de David Stone Martin, Ben Shahn o Andy Warhol que de un modo más o menos evidente, utilizaron las portadas de discos como lienzo para tratar el tema de la integración social. (Fig. 2) (Fig. 3)

Aquellas representaciones que comenzaron produciéndose de un modo más documental que reivindicativo, fueron radicalizándose en



Fig. 2 Diseño de David Stone Martin para *Mary Lou Williams Trio* (Mary Lou Williams). Asch Records. 1944

los años sesenta; siendo en el barrio neoyorquino de Harlem donde artistas, músicos y escritores comenzarían un movimiento activista conocido como Harlem Renaissance.⁶

Era un periodo de convulsiones políticas y sociales; la primera dama de los derechos civiles Rosa Parks, provocaba protestas con Martin Luther King a la cabeza, y músicos y artistas como Nina Simone proclamaban que ya era hora de pasar a la acción.⁷

En tal contexto, colectivos locales de arte afroamericano, tales como el OBAC (Organization of Black American Culture) o AfriCOBRA (African Commune of Bad Relevant Artists) comenzaron a trabajar con la experimentación y la improvisación; características que al sur de Chicago definirían el jazz Experimental y, junto a él, la gráfica que lo acompañaría.

El *free jazz* fue considerado como una Vanguardia, y es que bajo slogans como *Great Black Music* o *Ancient to Future*, sus valores se trasladaron a la plástica con la búsqueda de



Fig. 3 Diseño de Andy Warhol para *Count Basie* (Count Basie), RCA Victor. 1955

4

Durante los años veinte y treinta las grabaciones discográficas se comercializaban envueltas en fundas de cartón o papel estraza agujereadas en el centro para mostrar la etiqueta con el nombre del artista estampado.

Fue en 1940 cuando Alex Steinweiss, director de arte de Columbia Records, decidió cambiar el rumbo de aquellas cubiertas de discos, diseñando la portada de *Smash Song Hits* de Richard Rodgers y la Imperial Orchestra. Un proyecto que realizó a través de la fotografía y un posterior tratamiento gráfico de la imagen, con el que logró una composición que rompería todos los moldes y estereotipos anteriores. Un diseño que supuso el comienzo de una nueva forma de arte y una nueva forma de vender discos que cambió para siempre el rumbo de la industria musical, generando un infinito de posibilidades gráficas que enriquecerían la identidad de tal producto.

5

Louis Armstrong, Miles Davis, Billie Holiday, Count Basie, Charlie Parker, Johnny Hodges, Lionel Hampton, Roy Eldridge, Jimmy Rushing, Illinois Jacquet, Oscar Peterson, Coleman Hawkins, Lester Young, Bud Powell, Anita O'Day, Sarah Vaughan, Ben Webster, Meade Lux Lewis o Marie Lou Williams fueron algunos de los músicos de origen afroamericano que fueron retratados en sus cubiertas de discos a través de la ilustración.

6

Harlem Renaissance (1918 a 1937) fue un movimiento que supuso el renacer de la cultura afroamericana, quedando patente principalmente en las artes creativas y convirtiéndose a su vez en el movimiento más influyente en la Historia de la literatura afroamericana. El renacimiento de Harlem, que encontró su medio de expresión en las artes literarias, musicales, teatrales y visuales fue considerada una vanguardia artística. Así mismo cabe señalar que su desarrollo no se limitó al distrito neoyorquino de Harlem, no obstante fue allí donde se produjo su mayor concentración de artistas y músicos, sirviendo a su vez como capital simbólica de tal renacer cultural.

7

Nina Simone compuso *Mississippi Goddam* en 1964; una canción inspirada en la muerte del activista Medgar Evers, y el asesinato de cuatro niñas en el bombardeo de la iglesia Baptista de Birmingham en Alabama (1963). La canción donde la artista sentencia con rotundidad el racismo, se convirtió en uno de los himnos del movimiento por los derechos civiles.



[4]

la 'estética negra', la 'estética afro', con las que dar visibilidad a la población afroamericana y defender su lugar en la sociedad.

Pero, ¿cuáles serían sus aspectos definitorios?, ¿de dónde vino? y ¿dónde pretendía llegar?, ¿podemos hablar de un estilo homogéneo?

Resulta interesante comprobar como tal estética fue definiéndose a partir de diversos caminos creativos; diversas influencias artísticas que desde la egiptología, cosmogonía o el realismo mágico propio de la ciencia ficción, irían definiendo sub-vanguardias artísticas como el Afrofuturismo, cuyo mayor representante en el ámbito pictórico fue el prolífico artista neoyorkino Jean-Michel Basquiat.

Basquiat, vendió todo en su primera exposición en Nueva York en 1981, sin embargo no podía coger un taxi en sus calles; es éste

tan solo un ejemplo de la hipocresía que le llevaría a utilizar su arte como grito reivindicativo ante aquella situación. (Fig. 4)

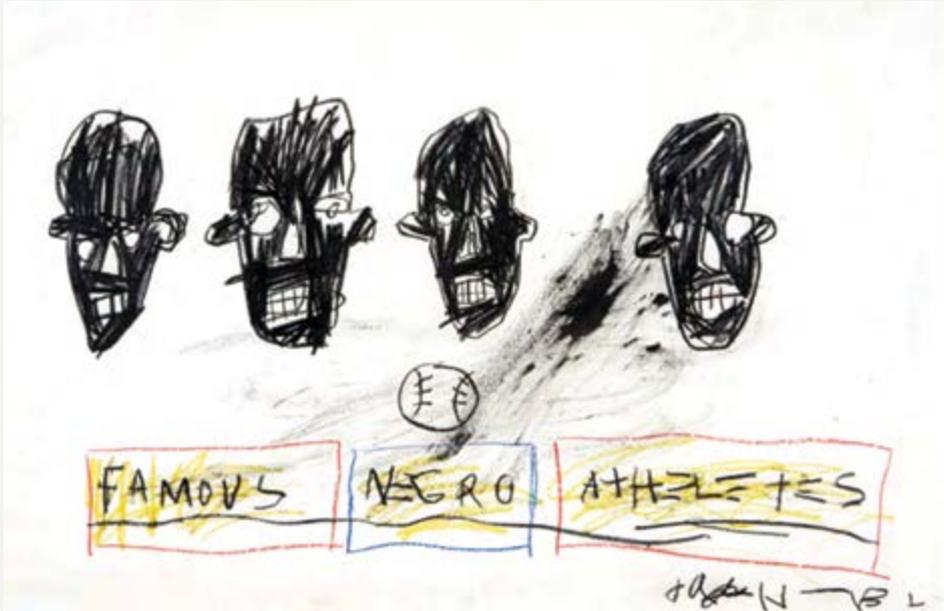
Encontramos en las expresivas pinceladas y garabatos de Basquiat numerosos guiños a la música afroamericana; *Stardust* (1983) (Fig. 5) o *Now is the Time* son ejemplos de tal interés por la música y el compromiso social que también reflejaría en muchos de sus murales a lo largo de su carrera. (Fig. 6)

Y es que el artista, quién fundó el grupo musical Gray, donde tocaba el clarinete y el sintetizador, también encontró en el cover del disco un escaparate de expresión ideológica; utilizando la simbología casi rupestre para poner de manifiesto numerosos mensajes subliminales, o no tanto, con los que aportar su creatividad en aquella lucha por el cambio. (Fig. 7) Continuando con la búsqueda de aquella estética que pretendía dar visibilidad a la sociedad afroamericana cabe mencionar con mayúsculas la obra de Matias Klarweinm, un artista que a través de sus collages pictóricos contribuyó ampliamente a la industria discográfica norteamericana y al activismo racial a ella adherida.

Comprobamos como sus cubiertas de carácter reivindicativo nacen del surrealismo y la psicodelia; "un realismo fantástico", tal y como lo definiría el propio autor.

Son sus trabajos escenarios idílicos y espacios imposibles, donde las figuras flotan inmersas en simbolismo y donde la integración social se hace evidente a través de cubiertas

Fig. 4 *Now's the Time*, 1985. Jean-Michel Basquiat.

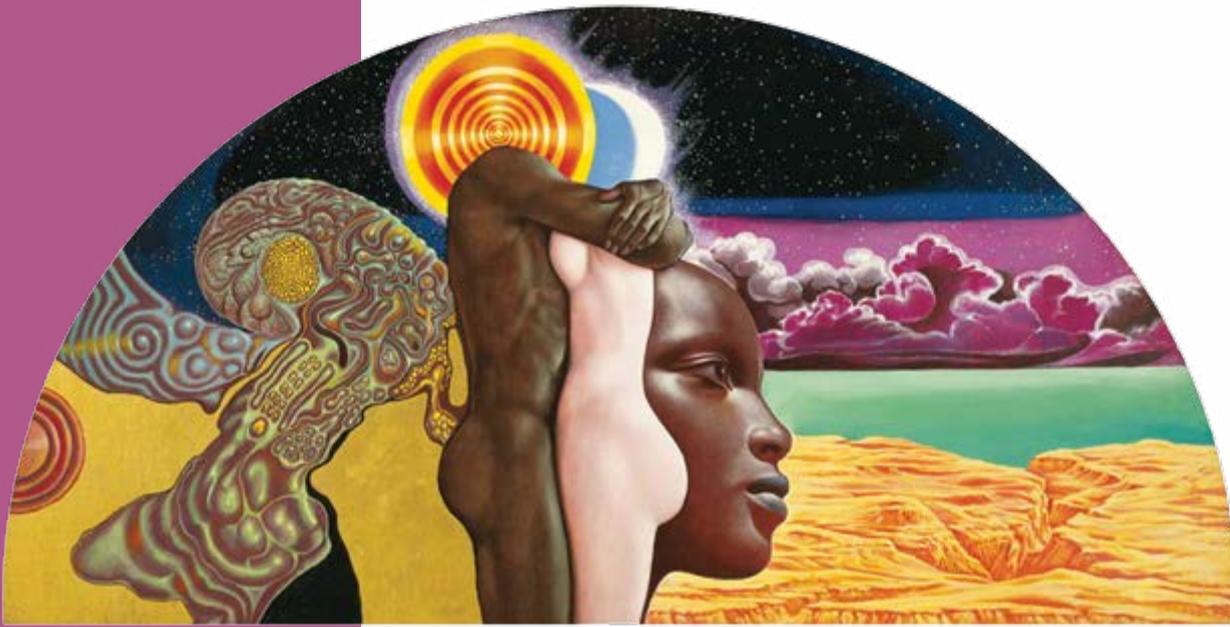


[6]



[7]

Fig. 6 *Famous Negro Athletes*, 1981. Jean-Michel Basquiat.
Fig. 7 *Zydeco*, 1984. Jean-Michel Basquiat.



[8]

de discos como *Bitches Brew* (1970), *Live-Evil* (1971) o *White Lightning* (1975). (Fig. 8)

Vemos cuerpos unidos y manos entrelazadas, eran los años setenta y en EEUU todavía quedaba mucho por hacer, pero lo cierto es que aquellos discos de Miles Davis y demás músicos del free jazz se extendían por la sociedad con imágenes propagandísticas en sus cubiertas. Unas imágenes en las que se estaba dando visibilidad a la población afroamericana, retrocediendo a su tradición étnica, valorando su pasado y apostando por su prometedor futuro.

En la misma línea mística y surrealista encontramos el trabajo de Mario Convertino, un ilustrador italiano que desde mediados de los sesenta centró su obra en el diseño para discos, dejándonos piezas como *Holding Together* realizado para Oliver Lake en 1976. (Fig. 9)

Muhal Richard Abrahams recurrió también a propuestas pictóricas, a inquietantes espacios cuya disposición de elementos levitaba, invocando de nuevo el concepto de unidad y etnia a través de sus figuras y *patterns*.

Una unidad que vemos también reflejada en la colección *Wildflowers: The New York Loft Jazz Sessions* (1976) (Fig. 10), donde músicos afroamericanos son representados en un poético oasis en medio de la gran ciudad. Todos formaban parte de América y así expresaban su espacio de convivencia libre y pacífica.

Otro aspecto relevante fue la reiteración de imágenes reflejadas, retratos de doble o triple filo y paralelismos visuales, tal y como ocurre por ejemplo en *Soweto* diseñado por Ron Warwell en 1978 (Fig. 11) o en el disco *Black Lightning* editado por The Sun en 1976. (Fig. 12)

También para el pianista Dollar Brand fue la cubierta que en 1965 realizó Marte Röling, una pintora y escultora alemana aclamada en los círculos de jazz por sus cubiertas para el sello Fontana. (Fig. 13)

Tal y como vemos también en *Nefertiti. The Beautiful One Has Come, Touching o Communication*, la artista utilizó el recurso del retrato como espacio para indagar en la identidad del músico de jazz y para hacer referencia al concepto de unión interracial.

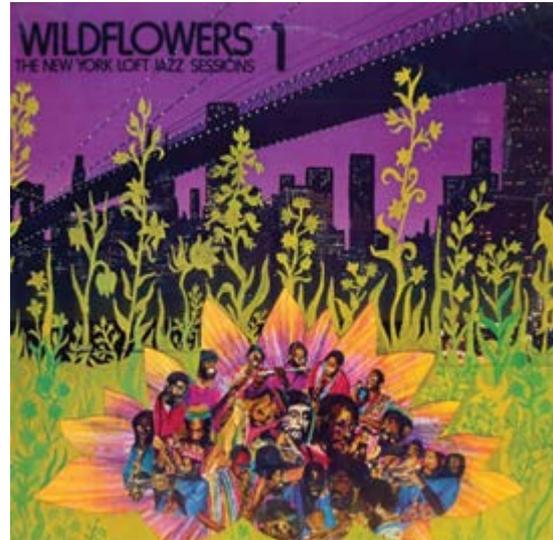
Dentro de su simbología, aparecen guiños a la tradición egipcia y a las máscaras de origen africano, y es que ambos recursos eran utilizados con frecuencia en aquellos covers que ilustraban la música del cambio.

La exaltación y glorificación del músico a partir de focos circulares o auras quedaban a menudo remarcadas por la utilización de elementos egipcios tales como inscripciones, coronas o atuendos de faraones; ejemplo de ello fueron las cubiertas que retrataron la música de Sun Ra, exponente clave de los valores vanguardistas del jazz experimental. (Fig. 14)

- Fig. 8 Diseño de Matias Klarweinm para *White Lightnin'* (Busta Cherry Jones & Donald Kinsey). Island Records. 1975
 Fig. 9 Diseño de Mario Convertino para *Holding Together* (Oliver Lake). Black Saint. 1976.
 Fig. 10 *Wildflowers: The New York Loft Jazz Sessions*. Knit Classics. 1976.
 Fig. 11 Diseño de Ron Warwell (Dollar Brand) Rare Bid. 1978.
 Fig. 12 *Black Lightning*. The sun. 1976.
 Fig. 13 Diseños de Marte Röling para la discográfica Fontana. 1965.
 Fig. 14 *Humility In The Light Of Creator*. Delmark Records. 1969.



[9]



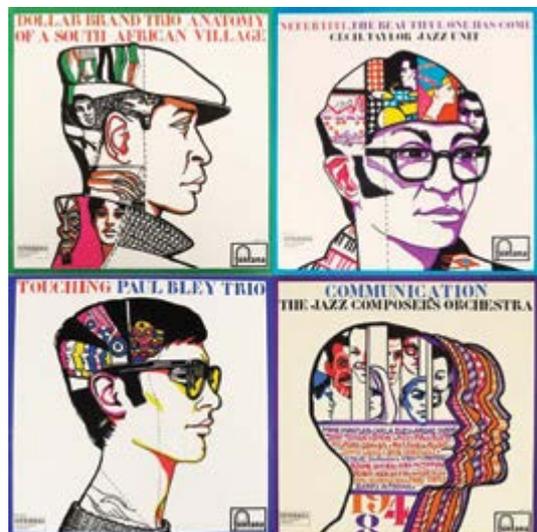
[10]



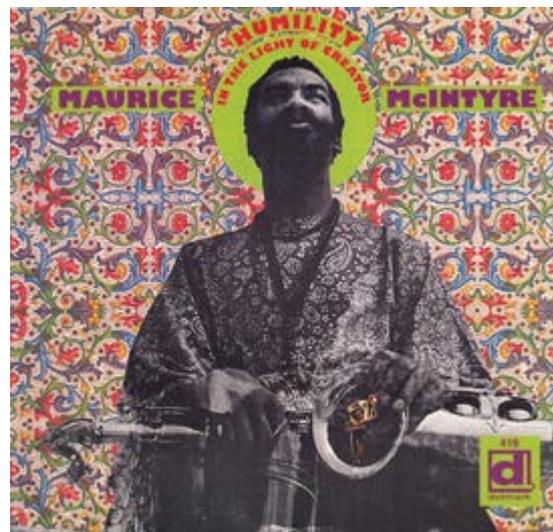
[11]



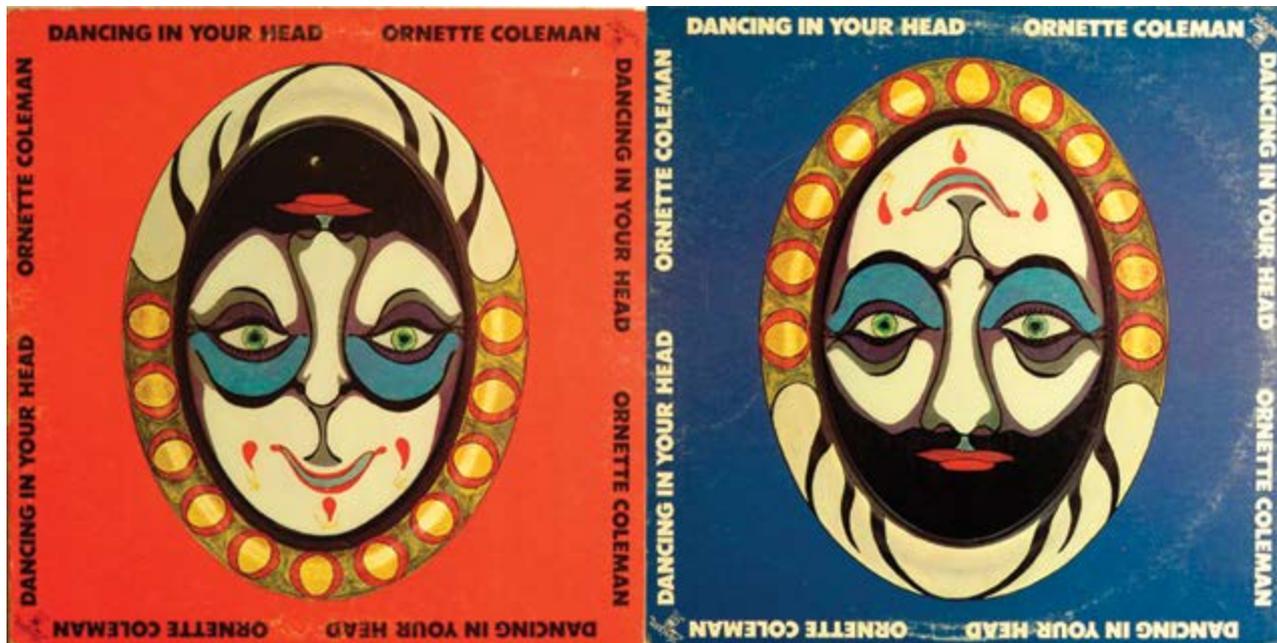
[12]



[13]



[14]



[15]

Otro elemento común fue la utilización de máscaras africanas, que bandas como Art Ensemble of Chicago utilizarían como elemento principal de su estética. (Fig. 15) El anteriormente mencionado Muhal Richard Abrams, recurriría también al uso de máscaras en su tardío álbum *Song for All* (1997) al igual que Jimmy Giuffre con *River Chant* (1975) o la colección *Dancing in Your Head* que en 1977 presentaba el free jazz de Ornette Coleman.

En definitiva comprobamos como el regreso a las raíces, el misticismo surreal y la iconografía étnica fueron algunos de los recursos que estos artistas utilizaron para crear nuevos espacios de representación y activismo.

La industria discográfica que ya se había transformado a finales de los años treinta, utilizando su *packaging* como espacio para la creatividad artística, dio de nuevo un vuelco muy necesario a través de la música y también de la imagen.

Siguiendo el mismo camino que la evolución musical, el diseño gráfico fue radicalizándose de un modo utópico y reivindicativo. Mensajes claros y poéticas imágenes coloristas en unas cubiertas cuya estética y mensaje no pretendían dejar indiferente a una sociedad que merecía ser cambiada.

Vamos comprobando que el propósito del artista sería pues transmitir con la imagen

no solo la música en el disco contenida sino también su propio mensaje ideológico; un mensaje positivo y esperanzador con el que la sociedad alcanzara la igualdad y el respeto intercultural en aquel marco histórico tan efervescente para músicos y creativos.

El papel de los directores de arte, diseñadores e ilustradores que años atrás documentaron la música a través de la representación de ajetreadas tipografías e instrumentos, retratos de intérpretes o escenarios musicales, se puso a disposición de la ética y la política, tomando las riendas del compromiso social.

La ideología del artista se pronunciaba entonces en silencio como premisa a la música que el propio disco ofrecía; quedaba plasmada de un modo más evidente y directo, estaba utilizando la cubierta del disco como su propia carta de declaraciones, a través de una imaginaria simbólica que merecía la pena ser descifrada.

Una vez más el arte sirvió para romper barreras, para integrar y para sensibilizar a las personas, gritar el cambio a través de un producto cuya industria estaba en auge.

Fue pues la cubierta del disco un medio de expresión idóneo para integrar y transmitir mensajes a la sociedad, convirtiéndose aquellos diseños en auténticas pancartas por la integración social.

Fig. 15 *Dancing in Your Head* (Ornette Coleman). Horizon Records, 1977.

BIBLIOGRAFÍA

- BECKWITH, NAOMI; ROELSTRAETE, DIETER: *The Freedom Principle. Experiments in Art and Music 1965 to Now*, Chicago, Museum of Contemporary Art of Chicago, 2015.
- CARLÉS, PHILLIPE; COMOLLÍ, JEAN LOUIS: *Free jazz, black power*, Barcelona, Anagrama, 1973.
- C. DRISKELL, DAVID; D. WILLIS, RYAN; D. LEVERING, LEWIS: *Harlem Renaissance: Art of Black America*, New York, The Studio Museum in Harlem, 1987.
- GROOS, ULRIKE; BEKSTETTE, SVEN; MÜLLER, MARKUS: *I Got Rhythm. Art and Jazz since 1920*, Stuttgart, Prestel Ltd, 2015.
- H. FALK, PETER, M. LEWIS, AUDREY AND ROESSLER, VERONIKA: *Who Was Who in American Art, 1564-1975: 400 Years of Artists in America*, Madison, CT: Sound View Press, 1999.
- HOBAN, PHOEBE: *Basquiat: A Quick Killing in Art*, New York, Penguin, 2004.
- J. POWELL, RICHARD; M. MECKLENBURG, VIRGINIA: *African American Art. Harlem Renaissance Civil Rights Era and Beyond*, Washington D.C., Smithsonian American Art Museum, 2012.
- LACKRITZ, GRAY MARY: *A Guide to Chicago's Murals*, Chicago, The University of Chicago Press, 2001.
- LEGGIO, JAMES: *Music and Modern Art*, New York, Routledge, 2002.
- M.CASSIDY, DONNA: *Jazz Representations and Early Twentieth-Century American Culture: Race, Ethnicity and National Identity*, New York, Oxford University Press, 1988.
- MORSE, JOHN: *Ben Shahn*, New York, Praeger Publishers Inc, 1972.
- N. ABRAMS, HARRY: "Harlem in the Jazz Age", New York, *The New York Times*, 8 February 1987.
- PRESCOTT, KENNETH: *The Complete Graphic Works of Ben Shahn*, New York, Quadrangle, 1973.
- REAGAN, KEVIN; STEINWEISS, ALEX; STEVEN, HELLER: *Alex Steinweiss. The Inventor of the Modern Album Cover*, Taschen, 2011.
- West, DOROTHY: "A voice of Harlem Renaissance Talks of Past-But Values the 'Now'", *Los Angeles Times Interview*, Los Angeles, 1 January 1995.
- VV.AA.: *Jazz Gráfico. Diseño y fotografía en el disco de Jazz. 1940-1968*, Valencia, IVAM, 1999.

Claudia Torán Tortajada

Claudia Torán, es licenciada en Bellas Artes y ha cursado el Máster de Diseño e Ilustración de la Universitat Politècnica de València. Actualmente compagina los estudios de Doctorado con trabajos como creativa *freelance* para estudios. Se propone dedicar su carrera a la ilustración y la investigación de la misma en el terreno musical.