

REPOSITORIO ACADÉMICO DIGITAL INSTITUCIONAL

LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO EN LA OBRA DE DAVID BOWIE

Autor: JOSÉ MARIO PÉREZ MORALES

**Tesis presentada para obtener el título de:
LICENCIADO EN FILOSOFÍA**

**Nombre del asesor:
LIC. PEDRO LÓPEZ VARGAS**

Este documento está disponible para su consulta en el Repositorio Académico Digital Institucional de la Universidad Vasco de Quiroga, cuyo objetivo es integrar, organizar, almacenar, preservar y difundir en formato digital la producción intelectual resultante de la actividad académica, científica e investigadora de los diferentes campus de la universidad, para beneficio de la comunidad universitaria.

Esta iniciativa está a cargo del Centro de Información y Documentación "Dr. Silvio Zavala" que lleva adelante las tareas de gestión y coordinación para la concreción de los objetivos planteados.

Esta Tesis se publica bajo licencia Creative Commons de tipo "Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada", se permite su consulta siempre y cuando se mantenga el reconocimiento de sus autores, no se haga uso comercial de las obras derivadas.





UNIVERSIDAD VASCO DE QUIROGA

RVOE ACUERDO No. LIC 100409

CLAVE 16PSU0024X

FACULTAD DE FILOSOFÍA

TITULO:

**LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO
EN LA OBRA DE
DAVID BOWIE**

TESIS

Para obtener el título de:
LICENCIADO EN FILOSOFÍA

Presenta:

JOSÉ MARIO PÉREZ MORALES

ASESOR DE TESIS:

LIC. PEDRO LÓPEZ VARGAS



MORELIA, MICH., JUNIO 2019

LA EXPERIENCIA ESTÉTICA
DEL ARTE CONTEMPORÁNEO EN LA OBRA DE DAVID BOWIE

JOSÉ MARIO PÉREZ MORALES

PLANET EARTH IS BLUE
AND THERE'S NOTHING I CAN DO.

DAVID BOWIE

INTRODUCCIÓN.

- ¿Quién es David Bowie?
- Consolidación como ícono del arte contemporáneo.

CAPÍTULO 1 LA EXPERIENCIA ESTÉTICA.

- Contexto de la experiencia estética.
- La experiencia estética, el juicio.
- La época posmoderna.

CAPÍTULO 2 LA OBRA ESTÉTICA EN LA ERA DE LA POSMODERNIDAD.

- La complejidad natural de la obra de arte.
- Problemas estéticos de la posmodernidad.
 - La excesiva deconstrucción de la historia.
 - El s. XXI, choque de civilizaciones el Oriente y Occidente.

CAPÍTULO 3 LA ESTÉTICA DE DAVID BOWIE.

- David Robert Jones. Aspectos biográficos.
- Periodos tempranos de su obra estética.
 - Los años setenta.
 - Los años ochenta.
 - Los años Noventa.
- Consolidación del personaje desde su estética visual.
- Iconicidad de David Bowie.

CONCLUSIÓN.

INTRODUCCIÓN

¿Quién es David Bowie?

Pocos personajes de las últimas décadas han tenido un impacto tan marcado en el imaginario colectivo como David Bowie. Andrógino, músico genial, provocador profesional, icono de la moda. Es un tópico aludir a su inagotable capacidad para reinventarse en otro siempre distinto, un rasgo que conservó intacto hasta el final de sus días.

Bowie, creador y artista, pertenece a la generación que ha privilegiado el estudio de los imaginarios sociales en sus múltiples dimensiones. Con base en su recorrido por diversas disciplinas de las artes, como la música y la plástica, generó una propuesta hermenéutica para la comprensión de su generación. David Bowie dilucida la posición imaginaria del creador y de su obra de acuerdo con el contexto histórico desde una posición conceptual amplia, y aporta elementos para el estudio del arte universal. El resultado será un entendimiento del arte en una forma culturalista significativa y profunda.

En esta tesis, nos acercaremos a la nada fácil tarea de intentar descifrar el enigma Bowie, en un esfuerzo por comprender cómo fue que hizo de la vida algo menos trivial durante un período de tiempo tremendamente largo.

Mediante un lúcido, ágil y entretenido repaso a la trayectoria estética de David Bowie, hablaremos de su hipnótica apariencia para llegar hasta sus entrañas: la originalísima visión del mundo que inspiró su música, su aspecto, sus estrategias para comunicarse con el gran público. Exponiendo a un artista sumamente sofisticado, complejo, culto, atormentado, que sublimó su perpetua sensación de inautenticidad para revolucionar de raíz el mundo del pop. En el proceso, encontramos a un artista en una continua búsqueda de material creativo, alentado siempre por un impulso alojado en sí mismo que ni la música, la fama, el sexo transgresor, o siquiera las drogas, pudieron satisfacer jamás, pues lo que define realmente bien la estética de Bowie es la experiencia del anhelo.

Mencionaré algunos de los hechos más relevantes de la vida del londinense, pero sobre todo trataré de acentuar su obra y mencionar algunos de los motivos que le llevaron a ejercer una influencia capital en movimientos artísticos posteriores. Suele decirse de algunos personajes que son amados u

odiados, pero que no dejan indiferentes a nadie. Es el caso de Bowie, cuya arrolladora personalidad le ha llevado a ser calificado de estafalario carente de interés por algunos, y de genio por muchos.

Un 6 de julio de 1972, día en el que *Ziggy Stardust* hizo su aparición en el programa de la BBC *Top of the Pops* interpretando *Starman* (La actuación fue grabada el 14 de abril, aunque no se emitió sino hasta tres meses después). Sus canciones, su pelo, su maquillaje y su traje multicolor revolucionaron la escena musical de los años setenta y dieron origen a la leyenda:

Bowie hizo de la vida algo menos trivial durante un periodo de tiempo tremendamente largo¹.

La pasión por el *Duque Blanco*. Analizaremos algunos conceptos en la estética de su discurso y a quiénes van dirigidas. Expondremos que su mensaje llega uno a uno a todos nosotros y con especial elocuencia a marginados, excéntricos, bichos raros y excluidos.

Bowie es un artista total que irrumpió con una imagen y un sonido sui generis, marcando una época y logrando mantener durante cuarenta años, con sus luces y sus sombras, un halo de fantasía e irrealidad aceptado por todos.

¿Cómo se ha consolidado como ícono del Arte Contemporáneo? (El impacto de su obra).

Decir que David Bowie es un referente y uno de los músicos más importantes del siglo XX y lo que llevamos del siglo XXI es una obviedad. Pero, ¿en qué aspectos ha marcado tendencia este ícono de la música? El arte y la música son los dos sectores en los que Bowie ha creado una definición propia que muchos han copiado con esmero pero sin igualar al maestro.

¹ Simon Critchley, ON BOWIE, 2016, Edit Sexto Piso, p 14.

Si paseamos por sus 26 discos de estudio, que han tocado una amplísima variedad de géneros y estilos, descubrimos que han servido de inspiración para artistas como Kurt Cobain, Ian Curtis, Iggy Pop y Robert Smith, Lady Gaga, entre otros. Se puede afirmar que Bowie es la piedra preciosa que ha marcado un antes y un después en la evolución de la música y de las artes visuales contemporáneas. Sin embargo, es su música la que ha creado un mito porque es una miscelánea de géneros artísticos que no ha provocado una vaga unión ornamental sino un núcleo de unión brillante.

El principal rasgo de la música de David Bowie es la gran diversidad de influencias de las que se alimenta. La literatura de Oscar Wilde, el estilo Dadá y el surrealismo, o la electrónica de Kraftwerk le han hecho ser conocido como el Camaleón. Gracias a estos ingredientes, el compositor ha creado diferentes transiciones sonoras distintas con discos como *The Man Who Sold The World* en 1970 marcado por el glam de los setenta; el soul y el krautrock de 1976 con *Station to Station*; o el new wave y la música disco de comienzos de los ochenta con su *Scary Monsters* de 1980.

Quizá lo más sorprendente del músico es su eclecticismo estético que ha acompañado cada uno de sus nuevos álbumes y ha marcado tendencia en el mundo de la moda. La conocida imagen de Bowie con el rayo rojo y azul que atraviesa su ojo derecho fue una de las señas de identidad del cantante, la cual fue copiada sin piedad por la revista *Vogue* para adornar a las mujeres de sus portadas. Su estilo iconoclasta y su sentido innovador con la moda le llevaron a ser un referente estético dentro del mundo de la música rock. Por éste motivo el mundo rockero no tardaría demasiado en apropiarse del maquillaje y la androginia para hacerlas características dominantes de su género.

Intentar enclaustrar a Bowie dentro de una categoría resulta una tarea imposible debido a su mezcla compleja de sonidos y estilos, unida a la gran capacidad de él mismo en lo que a la asunción de personajes se refiere. El músico siempre ha asumido la tarea de disolver su personalidad creando diferentes personajes o alter egos con características muy marcadas como el maquillaje extravagante o la ambigüedad sexual.

Su música, su imagen, sus roles y todo lo que flota a su alrededor le han dado las claves para crear un artista innovador y transgresor que siempre sorprendió al público y a la crítica.

Tras casi medio siglo de trayectoria ha conseguido ser una icono cultural que sigue influyendo en sectores como la moda, el cine y por supuesto la música.

Para hablar desde la filosofía sobre David Bowie, profundizaremos en la conceptualización filosófica de la Experiencia Estética, analizando la postura de Kant desde la Crítica del Juicio. Abordaremos el surgimiento del Posmodernismo y su fundamento directo al Arte Contemporáneo y a la Escena Internacional Actual del Arte Mundial. Hablaremos de los postulados del Arte Posmoderno y algunos problemas argumentales a los que se enfrenta la Posmodernidad. Cuando profundicemos sobre la Estética de David Bowie, abordaremos las décadas más prolíficas de su creación y encumbramiento, los años setentas, ochentas y noventas. Observaremos cómo se consolida el personaje Bowie, siendo múltiples personajes, siendo camaleón. Y cerraremos hablando sobre la iconicidad de esta gran leyenda, David Bowie.

CAPÍTULO 1

LA EXPERIENCIA ESTÉTICA.

Contexto de la experiencia estética. Aspectos básicos para comprender la experiencia estética.

El concepto de "experiencia" refiere a las formas en que nos relacionamos e interaccionamos con el mundo que nos rodea. Sentimos, notamos, percibimos los hechos, las cosas, las acciones, el mundo...en este sentido, la experiencia es la relación perceptiva que se establece entre nuestra mente y el mundo a través de las sensaciones, que nos informan de cómo es el mundo que vivimos; a través de la sensación es como aparece la realidad a nuestra conciencia.

En toda experiencia encontramos un factor objetivo (el "qué percibimos", el mundo exterior, la realidad en sí misma) y un factor subjetivo (el "cómo percibimos" y experimentamos interiormente para nosotros ese mundo).

La experiencia estética es la que tenemos cuando entramos en relación con la belleza en la naturaleza o en el arte. El encuentro o el reconocimiento de la belleza genera en nosotros ciertas sensaciones, emociones y sentimientos. La realidad llega a nosotros a través de los sentidos y nos afecta, generando una sensación o sentimiento de placer.

La experiencia estética se fundamenta en la sensibilidad: a través de los sentidos percibimos una realidad (un hecho, una acción, una obra de arte, una persona.) que origina en nosotros ciertas sensaciones, emociones y sentimientos.

La experiencia estética conlleva una actitud de contemplación, goce y disfrute de la realidad (diferente a la actitud teórica que busca el conocimiento y diferente de la actitud práctica que busca la utilidad o el beneficio). La experiencia estética presenta las siguientes características:

- Aparece cuando nos encontramos o percibimos la belleza. Se da cuando aquello que percibimos capta nuestra atención, nos agrada, nos gusta, nos fascina, nos interesa, nos atrae, nos asombra...

- Amplía nuestra comprensión del mundo y de nosotros mismos, transforma nuestra visión de la realidad.
- Es temporal, intensa y emotiva; causa en nosotros una sensación y un sentimiento de placer.
- Es receptiva, interpretativa y contemplativa; dejamos que nos afecte la realidad que se nos muestra tal y como es.

La experiencia estética, el juicio.

Comencemos con la precisión que hace Kant a propósito del término "estética". La encontramos al inicio de la Crítica del Juicio. "Estético" se refiere simplemente a cómo "el sujeto se siente a sí mismo tal como es afectado por una representación"². Sugiero entender la palabra "representación" en su sentido más básico y amplio: cualquier cosa de la que tomemos noticia: un sonido, un color y, por supuesto, configuraciones más complejas como un cristal de cuarzo o una obra de arte. Ahora bien, lo importante, para Kant, es cómo, en un sentido estético, esa representación nos afecta, cómo nos sentimos a propósito de ella, es decir, la forma meramente subjetiva de la representación y no su forma objetiva (la de la representación).

Esto es esencial: lo estético es únicamente lo que sentimos a propósito de cualquier representación y no consiste en determinadas cualidades objetivas de los objetos. Ciertamente, esas cualidades objetivas incidirán en la representación y cómo uno se pueda sentir a propósito de ella, pero, insiste Kant, sería equívoco llamarlas estéticas.

Kant entiende por estético algo muy preciso y que es necesario no perder jamás de vista para seguir la lógica de su argumentación. Por supuesto que, además, toda representación se refiere a algo, pero eso no es lo determinante para calificarla como estética. Si se tiene un sentimiento tal que pueda esperarse -Kant va incluso más allá y dice: que pueda exigirse³- que todo sujeto lo tenga, es decir, que todo sujeto, ante tal representación, pueda reaccionar de esa manera, entonces el sentimiento será estético.

² Kant, Crítica del Juicio, 121.

³ Kant, Crítica del Juicio, p. 129.

Es importante insistir en este punto, crucial para Kant: cuando se dice que algo es "bello", primero, no se está calificando un determinado objeto sino que se está expresando un sentimiento, y, segundo, que ese sentimiento es de tal naturaleza que no puede confundirse con una mera reacción privada, exclusiva de una persona en particular o de un determinado grupo, al que le agradan ciertas cosas y no otras.

Cuando Kant establece de esta forma qué es lo "estético" está poniendo en cuestión una importante gama de planteamientos sobre el gusto y la belleza. Está sosteniendo, en primer lugar, que se equivocan quienes piensan que la belleza se explica fundamentalmente por las cualidades objetivas de las cosas, como es el caso de los que sostienen que la belleza es "perfección sensible". Aquí, el espectro de autores es muy amplio y podría uno remontarse al viejo Platón, pero también traer a colación a los racionalistas contemporáneos de Kant, a Baumgarten, por ejemplo. Pero está discutiendo también, en segundo lugar, la opinión, expresada por la escuela empirista de que el "fundamento del gusto es la experiencia" y que el gusto tiene principios que son "uniformes en la naturaleza humana"⁴.

En pocas palabras, Kant plantea la cuestión de la "estética" desde una perspectiva no considerada por la tradición, a la vez que muestra las debilidades de los planteamientos de sus contemporáneos y los ubica en torno a un eje conceptual que puede explicar muchas cosas que los otros no están en condiciones de ofrecer. Así, si la belleza fuese perfección, esto es, algo objetivo, ¿Por qué la perfecta reproducción de una persona en una escultura tendría que ser bella? Los límites entre la perfección, lo obvio, lo estrictamente regular, la mera reproducción, etc., son borrosos. Y, por otro lado, si el gusto dependiera de condicionamientos subjetivos, culturales o históricos, ¿cómo explicar que encontramos bella una cerámica prehispánica o ciertos paisajes? ¿Acaso compartimos la misma psique o cultura de ese artista desconocido? ¿Dónde está la historia y la cultura con respecto a los paisajes?

La increíble vigencia de Kant radica en el hecho de que con muy pocos elementos puede explicar fenómenos muy diversos. Y lo menos que podemos pedir de una explicación es que no deba argumentar demasiado para abarcar la mayor cantidad de problemas.

Al analizar los juicios sobre la belleza -o, lo que es lo mismo, los juicios de gusto- Kant advierte otras características importantes⁵. Se trata de un

⁴ Hume, Investigación sobre el Entendimiento Humano, 1748, p 45 - 63

⁵ Se trata de un análisis cuyos momentos esenciales son: desde el punto de vista de la calidad, el placer es desinteresado; desde la cantidad, es universalmente subjetivo, desde la relación,

análisis cuidadoso y meticoloso que no tendría caso exponer aquí. Pero sí es fundamental advertir uno de los rasgos principales de los juicios estéticos. Hemos visto que el sentimiento estético, que Kant no duda en calificar como "placer", es de tal naturaleza que no podríamos confundirlo con el agrado, pues éste supone una mera preferencia privada o personal.

Así, cuando se afirma que "x es bello" se está diciendo algo cualitativamente diferente a cuando se sostiene que "y me agrada". En el primer caso, solicitamos que todos concuerden con ese juicio, en el segundo, no buscamos en absoluto que todos coincidan. Estamos frente a una característica especial de los juicios en los que atribuimos belleza: plantean ser universales, esto es, que todos los que juzguen concuerden. Pero ocurre que, por definición, tales juicios son estéticos, es decir, informan a lo sumo sobre una reacción subjetiva a propósito de una representación. ¿Cómo podría un juicio subjetivo ser universal? O, lo que también se desprende de lo anterior, ¿cómo podría un sentimiento comunicarse universalmente?

Tomemos en cuenta que los juicios objetivos son, por derecho, universales. Si digo: "el cuadrado es una figura de cuatro lados" o "este papel es blanco", no cabe que alguien diga: "a mí no me parece". Si así fuese, en el mejor de los casos pensaríamos que no sabe qué significan esas palabras, en el peor -y más plausible- dudaríamos de si está en su sano juicio. Los juicios en los que decimos "x es bello" (o, para el caso, también su contrario, "x es feo") tienen la misma forma lógica que los juicios objetivos. Es decir, que pareciera que estuviéramos atribuyendo el predicado de "belleza" a x, como cuando le atribuimos el predicado "blanco" a un papel. Kant nos explica que, en realidad, no es así, pues con el predicado "bello" no estamos calificando objetivamente algo, sino informando cómo subjetivamente nos afecta. "Bello" no es, pues, un concepto que atribuyamos a las cosas simplemente por sus cualidades objetivas, sino un sentimiento que esperamos se suscite también en los demás. Lo notable y lo que exige una explicación es con qué derecho asumimos que podríamos atribuir a todos ese sentimiento, esa misma reacción estética.

Revisemos con más detalle esta cuestión. Lo que Kant sostiene es que, de hecho, al enunciar juicios estéticos, no estamos juzgando en virtud de determinadas características (conceptos o cualidades objetivas) de las cosas que podamos conocer, como tampoco lo estamos haciendo por meras preferencias personales, del tipo "me gusta". Lo que ocurre, más bien, es que

es conforme a fin sin fin; desde la modalidad, es necesariamente subjetivo bajo el supuesto de un "sentido común" estético.

estamos planteando una exigencia muy especial: juzgar por el sentimiento de una forma que podamos atribuir a todos. Esto es, sin conceptos y de manera subjetiva; subjetiva, aunque no privada, sino universal. Intentamos pues algo sumamente sorprendente: comunicarnos universalmente vía el sentimiento. Kant plantea que esto es algo que, de hecho, hacemos, y busca dar una respuesta a la pregunta de con qué derecho lo hacemos.

Su respuesta es que solo admitiendo un "sentido común", una misma capacidad en los seres humanos para reaccionar estéticamente, puede resolverse ese enigma, puede explicarse coherentemente esa pretensión que, de hecho, tenemos.

Con "sentido común" estético no tiene en mente Kant una oscura y especial capacidad innata que tuviéramos ciertas personas, a la manera de algo propio de nuestra naturaleza humana, tampoco en una aptitud alcanzada por la experiencia. Piensa, más bien, que dicho "sentido común" estético consiste en las mismas facultades que demostramos poseer al conocer, y que son la "imaginación" y el "entendimiento", pero que justamente no las empleamos con el propósito de conocer, sino de forma espontánea, en un juego armónico y libre⁶.

Ellos simplemente operan, en el caso de lo estético, de forma distinta a como ocurre cuando conocemos. Consiguen que tomemos conciencia de un estado que podríamos atribuir a todos, porque todos contamos con las mismas facultades. No se necesita, pues, dotarnos de un "nuevo sentido", de una especial sensibilidad o capacidad, de algunas dotes sutiles y refinadas para resolver las dificultades conceptuales, filosóficas, unidas a los juicios de gusto. Su respuesta es, a la larga, simple; si reaccionamos estéticamente es porque lo hacemos de forma subjetiva, y si atribuimos esa misma reacción a los demás es porque poseemos las mismas capacidades que los demás⁷.

Por supuesto que el hecho de que alguno de nosotros experimente la belleza de un poema, de una pieza de música o de un grabado no es en absoluto una garantía de que todos sientan lo mismo. Como tampoco es válida la situación contraria: que muchos consideran una película excelente o abominable tampoco debiera necesariamente inclinarnos a apreciarla de esa misma manera.

⁶ Kant, Crítica del Juicio, p. 143.

⁷ He obviado algunos rasgos importantes del "sentido común", por ejemplo, su diferencia con nuestros sentidos orgánicos o el vínculo entre experiencia del mundo y experiencia de sí.

No es la intención de Kant uniformizar nuestros juicios, ni mucho menos establecer un canon de lo que legítimamente debería valer como una genuina reacción estética. Nos equivocaríamos rotundamente si buscáramos interpretar su planteamiento así.

Es importante señalar que, para él, la experiencia estética es autónoma en el sentido de que somos cada uno de nosotros quienes juzgamos y, por ende, solo cada uno de nosotros podrá reconocer la especificidad de su reacción estética.

Es en cada uno de nosotros donde se presenta esa forma de reaccionar subjetiva que Kant llama "sentimiento", de manera que, si bien los demás podrían argüir⁸ razones y exponer sus puntos de vista para tratar de que otros reaccionen como ellos, en la medida en que el núcleo de la experiencia estética es un sentimiento, ningún argumento podría llevarlos a sentir de una determinada manera. Y, sin embargo, como veíamos, la experiencia estética es también de tal naturaleza que en la reacción debe tomarse en cuenta a cada uno de los demás, pues de otra forma sería meramente privada. Esto resulta esencial: es cada uno quien debe juzgar, pero ateniéndose de alguna forma a que los demás también puedan juzgar así.

Atendiendo a este rasgo es que podemos afirmar que el juicio estético es intersubjetivo y que existe una dimensión no objetivable de nuestra experiencia que, sin embargo, legítimamente podríamos compartir con otros. En tal sentido, la experiencia estética es pública, plural, concierne a todos.

La época posmoderna.

Es una época de desencanto, donde existe un sentimiento de renuncia a las utopías y a las ideas de progreso que tanto caracterizaron a la modernidad. La postmodernidad se caracteriza por la muerte de los grandes relatos.

Así como dios ha muerto (Nietzsche 1894-1900), también el hombre ha muerto. Esto lo plantea en el posmodernismo Michel Foucault (1926-1984),

⁸ Argüir: Sacar una conclusión por medio de un razonamiento a partir de un supuesto anterior o de un principio general. Argumentar.

desde su estudio profundo hacia Heidegger. Si el hombre ha muerto, también “los relatos han muerto”, plantea Lyotard (1924-1998).

El sujeto que había sido centralizado desde Descartes como dominante de todo el discurso y el conocimiento será cuestionado con el siguiente argumento: el sujeto no está en el centro ni domina la realidad, pertenece a la trama histórica únicamente constituido por las relaciones de la estructura.

Lo que viene a hacer Foucault es sacar al sujeto de la centralidad donde lo había puesto Descartes y donde lo mantuvo Sartre para ponerlo dentro de la estructura (Estructuralismo).

Jacques Derrida observa que “el marxismo no sirve más como instrumento para el conocimiento de la realidad”⁹. Ante este momento se necesita una crítica a la modernidad capitalista que no provenga de Marx y es así como se reconoce el trabajo de Heidegger con su crítica a la modernidad capitalista como una técnica apropiadora de los entes, de los objetos, de la realidad.

Pero para tomar a Heidegger se tuvo que adaptar a su pensamiento porque es él quien liquida al sujeto (al Cogito Ergo Sum de Descartes), ante la apropiación del ente antropológico de la realidad. La realidad no es sobre el sujeto mismo, sino es apropiada la realidad por la técnica del sujeto.

En resumen, el pensamiento francés quiere salir de Marx y quiere salir de Sartre desde la crítica de la modernidad capitalista. Se encuentran a otros críticos de la modernidad capitalista, Friedrich Nietzsche y Martin Heidegger.

Heidegger había dicho que esa modernidad capitalista que comienza en Descartes, poniendo al sujeto en la centralidad había olvidado al ser y se había concentrado en la conquista de los entes. El sujeto muere en Heidegger y Foucault. Con su postura se sostiene que hay que terminar con el sujeto como punto de partida, lo que vamos a poner ahora en el centro es la estructura y al sujeto lo pondremos dentro de la estructura.

“El hombre ha muerto” no cobra relevancia en un inicio por el contexto histórico de su publicación (Francia 1966) ya que al poco tiempo sucede el episodio del “Mayo Francés” (Francia 1968) y el movimiento estudiantil acuña la siguiente frase dirigida a los estructuralistas: “Las estructuras no bajan a la calle los que salen a la calle son los sujetos...” Aquí regresa al primer plano de

⁹ Jacques Derrida, ESPECTROS DE MARX, 1993 (el número de página).

la escena política francesa Jean Paul Sartré: El sujeto libre que con su praxis hace la historia.

Focault anticipa a los posmodernos en la idea de la enorme fragmentación de la historia y les da sustento. Él toma de Nietzsche la multiplicidad de hechos de la historia.

La resistencia a la moda como resistencia al poder, El poder, para Foucault, va a ser el poder de la razón. Así que su crítica expone que la meta del poder es sujetar al sujeto. Foucault va a desarrollar el concepto más interesante: contraconducta: Contra las conductas del poder hay contraconductas de los sometidos al poder.

La rebelión de las Manos Vacías, el hombre que se rebela es inexplicable. Porque al quitarle la subjetividad y transformar la historia en caos se vuelve imposible la asunción de un sujeto de sí mismo, su furia y su unión con otros y la posibilidad de rebelión contra el poder. Foucault se pregunta algo que Sartré había respondido “el hombre va a ser libre siempre”.

El hombre está condicionado por su entorno y quizás por todo eso el sujeto es inexplicable. Si el sujeto se vuelve tan explicable se vuelve pasivo, un objeto de estudio de las diferentes disciplinas del saber humano y para no ser eso necesitamos confiar que siempre necesitamos la posibilidad de la rebelión.

El trabajo de Foucault abre la puerta a la posmodernidad. Y así como Dios ha muerto y el hombre ha muerto, los relatos también morirán en la posmodernidad.

Cualquiera cree saber qué es el posmodernismo, cualquiera define su creación estética como posmoderna, “mi obra es posmoderna, mi música es posmoderna, mi libro es posmoderno, mi plástica es posmoderna, etc.”

La posmodernidad no tiene punto de inicio, aunque etimológicamente el prefijo “pos” viene de “post” y se refiere que se sitúa después de la “modernidad”. Habría que partir unificando el concepto sobre “¿Qué es la modernidad?”

La modernidad era la etapa de la historia, las acciones, los imperativos “fuertes” donde el hombre se compromete con ella, las revoluciones, los cambios sociales que integran las exigencias sociales y en ocasiones el levantamiento en armas de los pueblos, “patria o muerte”.

La filosofía posmoderna se convierte en una moda igual que el existencialismo, el estructuralismo y comienza a despertar un potente auge después de la caída del muro de Berlín. Sin embargo ya estaban prefigurando estas filosofías previamente.

El libro que encumbra a las filosofías posmodernas es “La Condición Posmoderna”. Jean-Francois Lyotard (1924-1998), este es un análisis sobre las sociedades el saber en las sociedades desarrolladas. Concluyendo que es en las sociedades desarrolladas se acumula más el saber y que al acumularse más saber se acumula más poder, planteando así al “saber” como una fuente de “poder”.

Lyotard edita otro libro en la década de los 80 que rápidamente obtuvo relevancia “La Posmodernidad Explicada a Los Niños (1986)”. Un libro difícil de comprender. Uno de los textos, axiales de Lyotard es, *Misiva sobre la historia Universal*, enumerando los grandes relatos que se habían impuesto, hasta ese momento en la civilización occidental concluyendo en la muerte de los grandes relatos. Aquí apresuradamente, muchos artistas, cineastas, escritores dedujeron que habían muerto las historias, los relatos, las tramas y que su narrativa había quedado agotada. Bajo esta justificación comienza la producción de “propuestas estéticas sin sentido aparente”.

Comienza la creación de la postura estética “Los relatos han muerto, no se puede narrar más.” Es importante acotar la diferencia clara entre los “relatos” y los “mitos”, la finalidad de los mitos, así como la de los relatos es legitimizar las instituciones y las prácticas sociales, las legislaciones, las éticas, las maneras de pensar. Pero a diferencia de los mitos, estos relatos no buscan la referida legitimidad en un acto originario funcional, sino en un futuro que se ha de producir, es decir, una idea a realizar¹⁰. Lyotard sostiene que hay cuatro grandes relatos (Metarrelatos¹¹):

1. El relato cristiano.

En el cual Dios manda a su hijo a morir y a sufrir por la redención de los hombres, esa muerte genera la promesa divina expresa de que todos los hombres se encontrarán en el reino de los cielos y que habrá un espacio de plenitud.

¹⁰ Jean-Francois Lyotard, LA POSMODERNIDAD EXPLICADA A LOS NIÑOS, 1986, pg 29 -30.

¹¹ Jean-Francois Lyotard, LA POSMODERNIDAD EXPLICADA A LOS NIÑOS, 1986, pg 35-45..

2. El relato marxista.

La burguesía liquida al feudalismo y de la burguesía surge el proletariado y el proletariado derrota a la burguesía y se establece el estado de la plenitud. Donde ya no hay padecimientos ni injusticias.

3. El relato del iluminismo. (Las Luces).

Es aquel que con el surgimiento de la divinidad de la razón durante las filosofías de la revolución francesa (Kant, Sartré, enciclopedistas, etc.) pone a la razón como la Diosa de la historia. Entonces la Divina Razón va a llevar a todos los hombres a un mundo de profunda racionalidad donde ya no existirá la irracionalidad.

4. El relato del capitalismo

Siendo el relato del triunfo del racionalismo capitalista. El avance incontenible de la economía donde la prosperidad será para todos.

Expresando una visión teleológica¹² de la humanidad (el fin de la humanidad inevitablemente se cumplirá). Algo que va a suceder para legitimar algo.

El relato marxista legitima la revolución del proletariado, esencial para la plenitud de la sociedad sin clases. El gran relato capitalista legitima la economía capitalista de libre mercado, que es esencial para llegar al estado de plenitud que alcanzará para todos. El relato iluminista legitima la razón para llegar a un estadio racional de felicidad plena.

Los grandes relatos se basan en el devenir de la historia, una interpretación metafísica desarrollando dentro de los hechos históricos. Se expresa de forma interna y por eso Lyotard se opone con su *muerte de los grandes relatos*.

Esta muerte de los grandes relatos implica que hay “pequeños relatos”, nace el postulado de la posmodernidad del “no relato”, que en estética, narrativa, teatral, cinematográfica y en la música. Las estéticas posmodernas hablan de la muerte de los grandes relatos y la exaltación de los pequeños relatos.

¹² Telos, del griego finalidad. Logia, estudio. Estudio de la finalidad, de los fines.

Del mismo modo no hay un gran dialecto, sino pequeños dialectos, el caleidoscopismo, la multiplicidad de hechos (Foucault, Nietzsche) cada uno tiene su centro en sí. Todo esto va a dar lugar al multiculturalismo, al respeto de todas las minorías (sexuales, raciales, indígenas, culturales).

La estética de la diferencia, el multiculturalismo, la exaltación de lo diferente. Despierta la democracia liberal de mercado. A la par de un triunfo del neoliberalismo. El mercado se ordena a sí mismo, y la democracia es la pluralidad por excelencia, donde todos los sujetos son tratados con el mismo valor. Un Movimiento muy amplio que atañe de forma integral al status social actual.

CAPÍTULO 2

LA OBRA ESTÉTICA EN LA ERA DE LA POSMODERNIDAD.

La complejidad natural de la obra de arte.

El primer acercamiento a la obra de arte será su dimensión formal. Aunque en la historia del arte se ha privilegiado el contenido sobre la forma, existe una sutil relación entre forma y contenido. Por ello, será necesario en un primer nivel detallar los componentes formales de la obra de arte, constituida por dos aspectos: la significación fáctica, o configuraciones de líneas y color, además de, en un segundo momento, la significación expresiva.

De lo simple a lo complejo, se requiere una relación asociativa entre las cosas y los seres con su representación gráfica. La comprensión de este primer paso pone en juego la cultura en la que se desarrolló el autor al igual que el intérprete. De acuerdo con Hans-Georg Gadamer (1999), coloca en juego las significaciones de la cultura específica donde se ha formado tanto el observador como el creador de la obra.

Panofsky define la dimensión cultural como un conjunto de códigos pertenecientes a una cultura particular y la denomina universo ultrapráctico, subrayando la diferencia entre lo natural y lo social. Bowie supera la dicotomía que coloca a la imagen en una concepción bidimensional. Por eso, la imagen se desarrolla en tres dimensiones colocando en juego su contenido simbólico.

En la exposición de este primer nivel será necesario considerar los cinco elementos formales básicos: la forma, el color, el tono o la luminosidad, las cualidades matéricas, y la composición. Elementos que serán definidos de acuerdo con la función que cumplen dentro de la obra de arte.

Así, la forma será definida como la disposición de las partes. En ella se considera la interdependencia entre lo lleno y lo vacío, al igual que la configuración visual externa de la estructura física de la obra, ubicando a la primera de ellas como "una abstracción" y a la segunda como "una definición".

La significación expresiva corresponde también al primer acercamiento a la obra de arte. Panofsky la define como las cualidades expresivas: una postura o un gesto, y la atmósfera doméstica tranquila del interior. Toda obra

de arte expresa algo: los elementos de la imagen manifiestan una voluntad formal. Serán dos elementos los que caracterizan esta dimensión: el campo específico de la apariencia física del cuerpo humano, sus movimientos y sus gestos corporales, aunado a la atmósfera, o escenografía, dentro de la cual se sitúan estas figuras.

Sin duda, el estilo será fundamental porque configura los sistemas conceptuales de la creación artística junto con la valoración estética de cada cultura. Sin embargo, superando las limitaciones de la pura historia de los estilos, el autor penetra en estudios de fisiología, psicología de la percepción y nuevas teorías sobre comunicación visual y no verbal, para la elaboración de una hermenéutica de las dimensiones visuales de la obra de arte. Con un razonamiento interdisciplinario estructura una posición metodológica para hacer visible lo invisible.

De acuerdo con una revisión detallada de la historia de los estilos, el autor coloca en la mesa de discusión una definición más rigurosa. Tres elementos son los que dimensionan el concepto. En primer lugar, se detallarán los medios de la expresión artística determinados por la constancia de formas, elementos, cualidades y expresión. El segundo aspecto lo constituye la articulación interna de los medios de expresión, revelando los rasgos esenciales del "estilo", como los materiales, técnicas, elementos formales, figuras, motivos, temas y composiciones. El tercer elemento será el estilo como manifestación esencial de cada cultura, una manifestación de principios espirituales, sistemas de pensamiento y de valores estéticos.

Para superar las distintas aristas que presupone el estudio de los estilos artísticos, se han propuesto tres niveles de análisis: orden, estilo y modos.

Los órdenes artísticos presuponen un nivel de generalidad superior, que comprende manifestaciones espirituales, sistemas conceptuales y expresiones formales, características que, al igual que las técnicas, corresponden a un periodo histórico determinado. En el arte occidental se pueden definir los grandes periodos, llamados también megaperiodos.

El estilo, entonces, corresponde a las diversas variantes formales y conceptuales dentro de cada periodo. El modo es un complemento del estilo de acuerdo con sus formas particulares en las que se manifiesta.

El siguiente paso lo constituye una interpretación de los símbolos para la representación. A partir de su conocimiento sobre antropología simbólica y

con base en autores tales como Carl G. Jung, Henri Corbin y Joseph Campbell, se ha colocado al pensamiento simbólico como el núcleo esencial de la imagen comunicada.

El símbolo es el que posibilita la formación de imágenes mentales, es la primera unidad inteligible de la expresión del imaginario y, además, representa para el hombre la posibilidad de penetrar en los distintos niveles de la realidad. Hacer visible al símbolo significa una dificultad inmensa porque es concreto, motivado, inadecuado; el significado y el significante son abiertos, haciendo referencia a la mejor representación de lo desconocido. Sin embargo, es necesario, pues será lo que le dé sentido a la obra, ligando entre sí todos los órdenes de la realidad. Así, para el proceso de interpretación del símbolo se requiere el análisis de las estructuras, el análisis histórico-cultural, su relación con la epistemología de la acción, y el análisis del contexto discursivo del relato mítico. De forma particular, se mantiene la persistencia de que el desciframiento del imaginario que supone la obra de arte comienza y termina en la interpretación de los símbolos. Nada más claro que configurar un cuerpo conceptual en el nivel más profundo del signo.

De acuerdo con su carácter polisémico, el símbolo contiene múltiples sentidos e interpretaciones. Por ello es necesaria la referencia histórico-cultural para la comprensión de la obra, así como considerar la constante resignificación de los símbolos

Fuera de las concepciones reduccionistas sobre el arte, este libro ofrece una posición amplia en torno a su definición. Tanto la experiencia estética como la intención del autor pueden entenderse social e históricamente; y de esa manera es posible determinar lo que en cada época y lugar se considera como obra de arte. Por eso, los códigos estéticos cambian de tiempo en tiempo y de lugar a lugar, al igual que la intención del creador. Como consecuencia, serán posibles las distintas concepciones sobre arte circunscritas culturalmente.

Para la hermenéutica interpretativa se pone a discusión la ambigüedad que genera la creación e interpretación de las artes visuales, pues aunque la cosa estética se inscriba en un significado estético cultural no se pueden detallar los elementos ocultos propios del imaginario del creador y su obra. El arte no se encuentra separado de las cosas útiles o de la significación simbólica.

Frente a la postura que sobrepone el arte occidental sobre cualquier otro tipo de creaciones estéticas, David Bowie desarrolla una concepción amplia sobre el arte, resignificando constantemente el concepto de la belleza.

PROBLEMAS ESTÉTICOS DE LA POSMODERNIDAD

La excesiva deconstrucción de la historia.

En el posmodernismo se deconstruye la historia con Jacques Derrida (1930-2004). Todo el postestructuralismo y la deconstrucción provienen del dadaísmo (Dadá). Jacques, discípulo directo de Heidegger, de él proviene el concepto de Destrucción. Heidegger, fundamental para la filosofía contemporánea.

Los posmodernos deconstruyen la historia, tomando la totalización del concepto de historia de Marx, de Hegel y en la Crítica de la Razón Dialéctica de Jean Paul Sartré (la destotalización de las totalizaciones), intentando mostrar así que la historia está totalmente fragmentada, presentándola como un caleidoscopio múltiple.

¿Cómo se transformará la historia si ella es un caos vertiginoso de multiplicidades incomprensibles? Ante tal caos caleidoscópico de historias, habría que hacer síntesis parciales, persistencias históricas. No desde la historia lineal sino de la historia persistente, en las conexiones históricas, en la síntesis. “Hay totalizaciones históricas que se destotalizan dando lugar a otras totalizaciones que también se destotalizan”¹³.

La globalización termina siendo la contraparte de la posmodernidad. La posmodernidad encuentra a su antagonista en la globalización ya que exalta lo fragmentario, es el discurso contrario a la destotalización, la democracia liberal del mercado, etc.

¹³ Jean Paul Sartré

Hegel sostenía que el oriente dormiría su siesta siempre, manteniéndose dormido. Ante la aparición de oriente en el atentado a las Torres Gemelas, barre con. Expresa que hay hechos que son Universales y la fragmentación se vuelve insostenible argumentalmente hablando.

El s. XXI, choque de civilizaciones, el Oriente y Occidente.

Los fundamentalismos son la negación de los pluralismos. Todo fundamentalismo es la exaltación de una verdad. El fundamentalismo de oriente es la palabra de Alá y el occidental la fundamentación del cristianismo occidental. El exceso de religión bélica en el S. XXI, murieron todas las pluralidades, hay fundamentalismos armados por todas partes, China, Korea, Rusia, Pakistán, multipolaridad nuclear preapocalíptica. Irracionalidad armada.

Planteado todo este estructuralismo y la muerte del relato surge una convicción de la imposibilidad del arte tras la catástrofe moral. La escena global es golpeada por la historia, la Segunda Guerra Mundial, Vietnam, septiembre 11, etc. de este modo queda argumentado que el arte está directamente condicionado por la realidad histórica hasta el punto de que no puede superar determinados condicionamientos, como en este caso el horror de los campos de concentración o la destrucción masiva de civiles con bombas atómicas.

Desde luego, si se admite ese condicionamiento del arte ello implicaría que en diferentes culturas las relaciones entre arte y realidades históricas tendrían una naturaleza bien diversa y no podríamos establecer una regla definitoria que sirviera en todos los casos.

Estas dos narraciones alternativas (la de Hiroshima y Auschwitz, llamémoslas así) tienen un denominador común, y es que ambas son el fruto de lo que podríamos designar como las contradicciones de la modernidad. Es decir, son un ejemplo de los peores extremos a los que el ideal de la Ilustración, con su énfasis en la razón, es capaz de llegar.

El discurso científico, como corporeización ideal de ese concepto de razón, acaba produciendo una bomba capaz de aniquilar el planeta y, por otro lado, nos permite diseñar un plan para metódicamente ir asesinando a millones

de personas en la llamada “solución final”. Una narración alternativa es la que afronta el problema de la postmodernidad en términos morales, y que en muchos casos lleva a muchos a decir que efectivamente “ésta no es mi casa”.

En esta línea de argumentación se trata fundamentalmente de establecer si lo posmoderno es algo bueno o es algo malo. Esa argumentación no tiene mucho sentido dado que en muchas ocasiones el término “posmoderno” se utiliza como descalificación que siempre tenemos dispuesta a mano para etiquetar aquello que por una razón u otra nos disgusta. Esto está muy relacionado con el uso popular del término posmodernismo o posmoderno que puede también ser problemático.

El catálogo de “desgracias culturales posmodernas” no es escaso: las hallamos en el cine, la música, la literatura, la arquitectura, la fotografía, etc., y hay quien utiliza el término para referirse a productos culturales poco “convencionales”. Y es algo que además desgraciadamente alcanza a las (buenas) costumbres, creándose una situación en la que resulta imposible llegar a compartir unos mínimos valores.

Otras veces el término puede usarse de manera peyorativa, casi para indicar el origen de todos los males que pueden aquejar a una sociedad, que da la sensación de haber perdido unos valores aparentemente insustituibles a favor de otros más superficiales y que de forma breve se califican como “light”. Añádase a ello la “perversidad” de cuestionar determinadas categorías culturales predeterminadas a favor de otras menos representadas o valoradas, y la reflexión sobre lo que constituye la fuente de autoridad de un sujeto al ofrecer una opinión y se podrá apreciar que la postmodernidad es la madre de todas las maldades.

Pero lógicamente también cabe la opinión contraria, o al menos la que complementa la anterior y que resalta los efectos benéficos para diversas áreas de la cultura y el pensamiento de una actitud posmoderna a la hora de analizar una serie de fenómenos sociales y culturales en las sociedades contemporáneas, y reconocer las ventajas que cierto descentramiento de nuestros puntos de vista ha tenido a la hora de representar grupos sociales que no siempre tuvieron acceso a la existencia cultural, que en muchas ocasiones nunca antes habían tenido un lugar en el mapa de la sociedad. Quizá por coincidir con el programa de la modernidad, entendiéndose por ésta la

era del carácter autoimpositivo de lo “novum”, donde el hecho de la novedad se hace un valor¹⁴.

Es indiscutible a esta alturas la importancia de escritores y filósofos, como Derridá, Foucault, Baudrillard, Heidegger o Nietzsche, a la hora de construir un paradigma científico dentro del campo de las humanidades que permite la representación de zonas de lo real que hasta ahora no habían sido atendidas en su justa medida, como la situación de la mujer, la situación del sujeto colonial, y la situación de la cultura popular - desde aquí presentaremos a David Bowie -, por mencionar algunos ejemplos.

No debemos olvidar que una narración siempre tiene ese carácter mitológico, no porque trate de asuntos inventados, irreales, inexistentes, sino porque tiene esa cualidad de creación explicativa que permite que lo fragmentario e inconexo acabe teniendo, si no sentido, al menos un sentido. Y, por otro lado, tampoco debemos olvidar el carácter constructivista de nuestras narraciones, que no sólo explican el mundo sino que en el proceso de explicarlo no pueden evitar decir algo sobre nosotros mismos.

La posmodernidad quizás no sea nuestra casa, pero no hay duda de que en ella estamos y que no dejamos de decorarla con nuestras narraciones, nuestras ficciones y nuestras fantasías, manifestando así nuestro deseo inconsciente de que tenga un toque singular que exprese nuestra propia personalidad. Tal vez acabe siendo el único sitio en el que con el tiempo nos sintamos cómodos.

¹⁴ “Como ley necesaria de la historia, el progreso implica la identidad axiológica entre melius y novus, esto es, la idea de que lo que es moderno, actual, es de por sí mejor que lo que ha pasado” (Chiurazzi).

CAPÍTULO 3

LA ESTÉTICA DE DAVID BOWIE.

David Robert Jones. Aspectos Biográficos.

Antes de abordar los elementos estéticos de la obra de Bowie, es importante considerar algunos aspectos biográficos de interés relevantes¹⁵.

David Robert Jones, es el nombre original con el que fue registrado David Bowie. Nació el 8 de enero de 1947 en Brixton, en el sur de Londres, Inglaterra y falleció el 10 de enero de 2016 en la Ciudad de Nueva York, Estados Unidos de Norteamérica.

Hijo de Margaret Mary “Peggy Burns (apellido de soltera)”, de ascendencia irlandesa, que trabajaba como acomodadora en un cine; y de su padre, Haywood Stenton “John” Jones, quien dirigía publicidad para una ONG.

En 1955 Bowie inició clases en el Burnt Ash Junior School. En esa escuela consideraron su voz “adecuada” para el coro escolar y su manera de tocar la flauta fue considerada por encima de lo normal en cuanto a habilidades musicales. En cuanto a sus habilidades dancísticas, los profesores comentaron que su forma de bailar resultaba increíblemente imaginativa, que su porte era sorprendente para un niño de su edad

Ese mismo año, su interés en la música se vio reforzado cuando su padre trajo a casa una colección de discos de vinilo de 45 RPM de artistas como Frankie Lymon, The Platters, Fats Domino, Elvis Presley y Little Richard. Se dice que cuando Bowie escuchó la canción “Tutti Frutti”, dijo que había escuchado a Dios. También queda manifiesto el impacto que Presley produjo en el niño y se volvió consumidor de su música y sus discos; incluso hacía imitaciones de Elvis entre sus conocidos. Para finales del siguiente año había comenzado a tocar el ukelele y el bajo tea-chest (fabricado con una sola cuerda y una de las cajas utilizadas para transportar té) y comenzó a tocar el piano. Bowie estudió arte, música, diseño, trazado y composición tipográfica.

¹⁵ Broackes, Victoria y Marsh, Geoffrey, David Bowie Is..., 2013, Special Edition.

Después de que Terry Burns, su medio hermano, le introdujese en el mundo del jazz moderno, su entusiasmo por artistas como Charles Mingus y John Coltrane llevaron a su madre a regalarle un saxofón alto de plástico en 1961.

En 1962 tuvo un incidente en el colegio cuando su amigo George Underwood, que tenía puesto un anillo en el dedo, le golpeó en el ojo izquierdo durante una pelea por una chica. Estuvo hospitalizado cuatro meses.

El daño no se pudo enmendar del todo, dejándolo con una percepción de la profundidad defectuosa y una pupila dilatada permanente (por lo que parece que tiene ojos de distinto color, aunque los dos iris tienen el mismo tono). A pesar del incidente, Underwood y Bowie siguieron siendo buenos amigos, e incluso Underwood llegó a diseñar las portadas de los primeros discos de Bowie.

En 1962, Bowie formó su primera banda a los quince años. Kon-rads, con una formación que variaba desde cuatro hasta ocho miembros, entre ellos Underwood; tocaba rock and roll basado en la guitarra, en reuniones de jóvenes y bodas.

Bowie abandonó la escuela al año siguiente con la intención de convertirse en una estrella del pop. Sin embargo, su madre le consiguió rápidamente un empleo como ayudante de electricista.

Frustrado por las pocas aspiraciones de sus colegas de la banda, Bowie dejó Kon-rads para formar una nueva banda: King Bees. Bowie le escribió al nuevo empresario de éxito John Bloom para pedirle: "Haz por nosotros lo mismo que ha hecho Brian Epstein para The Beatles, y de paso haz un millón más". Bloom no respondió a la oferta, pero lo derivó al socio de Dick James, Leslie Conn, quien de esta manera se convirtió en el primer mánager de Bowie. Conn comenzó de inmediato a promocionar a Bowie. El sencillo debut del artista, "Liza Jane", acreditado a Davie Jones and the King Bees, no tuvo ningún éxito comercial

Insatisfecho con The King Bees, Bowie abandonó la banda menos de un mes después para unirse a The Manish Boys, no tuvo más éxito que "Liza Jane" y Bowie tardó poco en moverse nuevamente y unirse a Lower Third, tampoco funcionó y significó el final del contrato con Leslie Conn. Así, Bowie declaró que iba a abandonar el mundo del pop para estudiar mímica en el teatro Sadler's Wells.

Su siguiente mánager, Ralph Horton, culpable en parte de su posterior traslado a artista en solitario, vio un nuevo cambio de banda de Bowie, en esta ocasión a The Buzz, con quienes lanzó un nuevo sencillo poco exitoso llamado Do Anything You Say.

Mientras tocaba con The Buzz, Bowie también se unió a The Riot Squad; sus grabaciones, que incluían una canción de Bowie y diverso material de The Velvet Underground, nunca vieron la luz. Desde aquí, Ken Pitt, que representó a Bowie por Horton, tomó las riendas de la carrera como mánager.

A mediados de la década de 1960 ya existía un Davy Jones de The Monkees, y David Jones (Bowie) decidió cambiar su nombre y escogió Bowie en honor a Jim Bowie y el cuchillo que popularizó.

Su sencillo en solitario de abril de 1967, "The Laughing Gnome", en el que utilizó una técnica de acelerar las grabaciones vocales al estilo ardillitas, tampoco entró en las listas de venta. Seis meses después lanzó su álbum debut David Bowie, una amalgama de pop, rock psicodélico. Tuvo el mismo resultado, por lo que significó su último lanzamiento en dos años.

La fascinación de Bowie por lo bizarro se acrecentó cuando conoció al bailarín Lindsay Kemp, con quien estudió arte dramático, desde teatro avant-garde y mímica, hasta comedia del arte, Bowie se sumergió en la creación de personajes para poder mostrarse al mundo.

Debido a su poco éxito comercial, Bowie se vio forzado a intentar ganarse la vida de otras maneras.

En 1969, con la intención de promocionar la carrera musical de Bowie, se hizo una película de treinta minutos de duración con actuaciones de su repertorio, llamado Love You till Tuesday. Esa grabación no salió a la luz hasta 1984. Sin embargo las sesiones de grabación significaron un inesperado giro en la carrera del artista cuando Bowie le comentó a los productores que tenía una nueva canción para una película en la que ellos estaban involucrados en la producción

Ese tema sería su primer gran éxito, "Space Oddity", lanzado un año después y coincidió con la llegada del hombre a la luna. "Space Oddity" se lanzó el 11 de julio, cinco días antes del lanzamiento del Apolo 11 y entró rápidamente en el Top 5 del Reino Unido. El segundo disco de Bowie, Space

Oddity, le siguió en noviembre; primeramente se lanzó en el Reino Unido bajo el título David Bowie, pero causó confusión con su predecesor de mismo título, por lo que en el lanzamiento estadounidense se le cambió el nombre a Man of Words/Man of Music. El álbum repleto de letras post-hippies sobre la paz, el amor y la moralidad y con música folk rock apoyado en canciones de rock más duro, no fue un éxito en el momento de su lanzamiento.

Las sesiones de estudio continuaron y dieron como fruto el tercer álbum del cantante, *The Man Who Sold the World* en 1970. Caracterizado por su sonido de hard rock, fue un cambio radical del rock acústico y de folk de *Space Oddity*.

Para promocionar el disco en Estados Unidos, Mercury Records financió una gira de entrevistas de costa a costa en la que Bowie, entre enero y febrero de 1971, concedió entrevistas a los medios y a las emisoras de radio. Para aprovechar su aspecto andrógino, la portada original de la versión británica mostraba al cantante ataviado con un vestido; Bowie llevó la prenda en la serie de entrevistas que hizo, cosa que agradó a los críticos.

Durante esta gira de entrevistas Bowie se fijó en dos influyentes artistas estadounidenses proto-punk que le dieron la idea de lo que después sería el personaje de Ziggy Stardust: una mezcla entre Iggy Pop y la música de Lou Reed, lo que dio como resultado “el supremo ídolo del pop”. Bowie, a su regreso a Inglaterra declaró su intención de crear un personaje “que pareciera que acabara de aterrizar de Marte”.

En febrero de 1972, Bowie, en palabras de su biógrafo David Buckley, “desafió el núcleo de lo que se suponía que era la música rock de la época y creó, posiblemente, el culto más grande de la cultura popular”. Vestido con un llamativo traje y el cabello tintado de rojo, Bowie puso en marcha su espectáculo como Ziggy Stardust junto a *The Spiders from Mars* (Ronson, Bolder y Woodmansey). El espectáculo fue muy popular: le catapultó al estrellato durante su gira por el Reino Unido en los siguientes meses y creó, como describió Buckley, un “culto a Bowie” que era “único; su influencia duró más y ha sido más creativo que, quizá, ningún otro ente dentro del pop”.

The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars se lanzó en junio de 1972 y combina elementos de hard rock de *The Man Who Sold the World* y el rock/pop experimental de *Hunky Dory*.

“Starman” salió a la venta como sencillo en abril y fue la primera piedra del lanzamiento al estrellato de Bowie en el Reino Unido: tanto el sencillo como el disco entraron rápidamente en las listas de venta. La gira Ziggy Stardust Tour continuó su camino hacia los Estados Unidos. Bowie contribuyó con su voz (coros) en el disco que consolidó a Lou Reed en 1972, Transformer, y coprodujo el disco junto a Ronson.

Su propio disco de 1973, Aladdin Sane, llegó al primer puesto de las listas británicas, siendo el primero en conseguirlo. Bowie describió el disco como «Ziggy va a América» y contiene canciones compuestas mientras viajaba por los Estados Unidos en la primera parte de la gira de Ziggy, que después siguió en Japón para promocionar el disco. Aladdin Sane engendró dos sencillos Top 5: “The Jean Genie” y “Drive-In Saturday”.

El amor de Bowie por la actuación le llevó a meterse completamente en los personajes que creaba para su música. “Fuera del escenario soy un robot. En el escenario consigo emocionarme. Eso probablemente explica por qué prefiero disfrazarme de Ziggy a ser David”.

A pesar de todos estos éxitos, su vida personal encontró varias dificultades: al interpretar el mismo papel durante largos períodos de tiempo, hizo que fuese imposible para él separar Ziggy Stardust, y después, The Thin White Duke, de su propia persona. Bowie llegó a decir que Ziggy “no me dejó tranquilo durante años. Aquí fue cuando todo comenzó a agriarse... Toda mi persona se vio afectada. Se convirtió en algo peligroso. Realmente tuve dudas sobre mi cordura”. Después de la separación de Spiders from Mars, Bowie intentó seguir adelante alejándose del personaje de Ziggy.

El 13 de febrero de 1974, en el programa holandés Top Pop interpretó el sencillo “Rebel Rebel”, perteneciente a su siguiente álbum Diamond Dogs. Bowie se trasladó a los Estados Unidos en 1974, donde se instaló primeramente en Nueva York para después mudarse a Los Ángeles.

En 1974 se estrenó Diamond Dogs, con un estilo dividido entre el soul y el funk. Plantea un musical basado en un salvaje futuro en una ciudad postapocalíptica, con la idea de ponerle música a la obra de George Orwell 1984. Este álbum llegó al puesto número uno en el Reino Unido y al puesto número cinco en Estados Unidos. Se extrajeron dos sencillos: Rebel Rebel y Diamond Dogs.

Para promocionar el disco, Bowie comenzó la gira Diamond Dogs Tour. La coreografía de la gira corrió a cargo de Toni Basil con efectos especiales muy teatrales. Alan Yentob filmó un documental de alto presupuesto, dando como resultado Cracked Actor, en el que se puede ver a un Bowie escuálido y pálido. Ese documental se acompañó de un álbum en directo titulado David Live, y éste álbum solidificó el estatus de Bowie como superestrella, llegando al puesto número dos en el Reino Unido y al número ocho en Estados Unidos.

Después de un descanso en Filadelfia, donde Bowie grabó nuevo material Young Americans, la gira siguió con un nuevo enfoque hacia el soul. El sonido del álbum, que el cantante identifica como "plastic soul", significó un cambio radical de estilo, cosa que sorprendió a muchos de sus devotos del Reino Unido. Young Americans supuso el primer número uno de Bowie en Estados Unidos con la canción "Fame", coescrita con John Lennon.

Young Americans fue un éxito comercial tanto en Estados Unidos como en el Reino Unido, y una reedición del sencillo de 1969 «Space Oddity» se convirtió en el primer número uno británico pocos meses después de conseguir la misma gesta con «Fame» en Estados Unidos.

A pesar de su establecida fama, Bowie vivía al día. En 1975, Bowie despidió a su mánager. Al finalizar los meses de litigio, como describe Sandford, vio como millones de dólares de sus futuras ganancias se entregaban. Michael Lippman, el abogado de Bowie en las negociaciones, se convirtió en su nuevo representante; Lippman también se llevó una generosa compensación cuando Bowie le despidió al año siguiente.

Station to Station, álbum de 1976, introduce un nuevo álgter ego de Bowie, "The Thin White Duke", sacado de la letra de la canción que da título al disco. El personaje, visualmente, era una extensión de Thomas Jerome Newton, un extraterrestre que interpretó ese mismo año en la película El hombre que vino de las estrellas.

Al lanzamiento en enero de 1976 de Station to Station le siguió una gira de tres meses y medio por Europa y Estados Unidos el Isolar – 1976 Tour. La gira fue un gran éxito, aunque manchado por controversias de tipo político. Se dice que Bowie dijo en Estocolmo que "el Reino Unido se beneficiaría con un líder fascista", y fue detenido en las aduanas ruso-polacas por estar en posesión de parafernalia nazi. En mayo, de ese año llegó a Londres y protagonizó lo que se conoce como el incidente del Victoria Station. Llegó saludando al gentío en una forma que algunos interpretaron como un saludo

nazi, capturado en fotografía. Bowie alegó que simplemente el fotógrafo le había cazado a mitad del saludo con la mano. Más adelante culpó de sus comentarios profascistas de aquella época a sus adicciones y al personaje de Thin White Duke.

Bowie se mudó a Suiza en 1976 y adquirió allí un chalet en las montañas al norte del lago Lemán. En ese nuevo entorno, su consumo de cocaína aumentó; también creció su interés por conseguir metas fuera de su carrera musical. Comenzó a pintar, llegando a producir bastantes piezas posmodernas. Cuando estaba de gira dibujaba bocetos en un cuaderno y fotografiaba todo lo que creía que después le serviría de referencia para pintar. Visitaba galerías de arte en Ginebra y frecuentaba el Museo Brücke de Berlín, por lo que, en palabras de su biógrafo Christopher Sandford se convirtió en un prolífico productor y coleccionista de arte contemporáneo.

No solo se convirtió en un conocido cliente de arte expresionista, sino que encerrado en Clos des Mésanges comenzó unos cursos intensivos de música clásica y literatura, además de comenzar a trabajar en una autobiografía.

Antes de finalizar 1976, el interés de Bowie en la floreciente escena musical alemana, además de su adicción a las drogas, le llevó a mudarse a Berlín Oeste para desintoxicarse y revitalizar su carrera.

Compartía piso con Iggy Pop en Schöneberg y comenzó a trabajar con Brian Eno, enfocándose en música ambiental y minimalista, dando comienzo así al primero de tres álbumes, coproducidos con Tony Visconti, que más adelante se conocerían como la "Trilogía de Berlín".

Durante esa misma época (1977), Iggy Pop completó su álbum debut, The Idiot, con Bowie como músico y coescritor, con giras por el Reino Unido, Europa y Estados Unidos.

Esta etapa creativa sale a la luz "Low", donde evidencia un cambio en la forma de componer de Bowie, cambiando de un método narrativo a una forma musical más abstracta donde las letras son esporádicas y opcionales. Cuando salió al mercado recibió críticas negativas.

A pesar de las predicciones, de Low se extrajo el sencillo "Sound and Vision", que se posicionó en el número tres de la lista británica. El álbum, en el

Reino Unido, superó en ventas a su predecesor *Station to Station*, llegando al puesto número dos de las listas.

El segundo disco de la trilogía, "Heroes", aunque contiene el concepto de música minimalista e instrumental, incorpora más pop y rock. Al igual que Low, "Heroes" pone de manifiesto el *zeitgeist*¹⁶ de la Guerra Fría, simbolizada en la dividida ciudad de Berlín. Incorporando sonidos de ambiente de una variedad de fuentes incluyendo ruido blanco, sintetizadores y un koto, el álbum volvió a ser un éxito, llegando al número tres en el Reino Unido. La canción que da título al disco, a pesar de solo llegar al puesto número 24 de la lista de sencillos británica, se ganó una duradera popularidad, por lo que en pocos meses se habían lanzado versiones en alemán y en francés.

A finales de año, Bowie interpretó la canción en el programa televisivo de Marc Bolan *Marc*, y dos días después en un especial navideño de Bing Crosby, donde se unió a Crosby para cantar "Peace on Earth/Little Drummer Boy", una versión de "The Little Drummer Boy" con un nuevo verso contrapuntual. Cinco años después, esta versión a dúo se convirtió en un éxito, llegando al puesto número tres de las listas británicas el día de Navidad de 1982.

Después de terminar Low y "Heroes", Bowie pasó la mayor parte de 1978 con su gira *Isolar II*, llevando la música de los dos primeros discos de la "Berlin Trilogy" a casi un millón de personas en unos setenta conciertos en doce países. Las grabaciones de esta gira dieron como resultado el álbum en directo *Stage*, lanzado al mercado ese mismo año.

La pieza final de lo que Bowie llamó su trilogía, *Lodger* (1979), evita la naturaleza minimalista y ambiental de los dos anteriores, añadiendo un retorno parcial del rock de guitarra y batería de su época anterior a Berlín. El resultado es una mezcla compleja de new wave y world music, incorporando también escalas musicales orientales provenientes de la región del Hiyaz. Algunas de las pistas se compusieron usando una baraja de *Oblique Strategies* (un juego de cartas con frases que debían de seguir) creadas por Eno y Peter Schmidt: "Boys Keep Swingin" implicó que los miembros de la banda tuvieran que cambiar sus instrumentos entre ellos, "Move On" usa los acordes de la canción de Bowie «All the Young Dudes» tocadas al revés, mientras que "Red Money" utiliza partes de "Sister Midnight", una canción compuesta anteriormente con Iggy Pop.

¹⁶ *Zeitgeist* es la experiencia de un clima cultural dominante que define, particularmente en el pensamiento hegeliano, una era en la progresión dialéctica de una persona o el mundo entero.

El disco se grabó en Suiza. Antes de su lanzamiento, Mel Ilberman de RCA dijo: "Sería justo llamarlo el Sergeant Pepper de Bowie un álbum conceptual que describe al lodger ("el inquilino") como un trotamundo sin hogar, rechazado y victimizado por las presiones de la vida y la tecnología". Lodger llegó al puesto número cuatro en el Reino Unido y al veinte en Estados Unidos y arrojó dos exitosos sencillos en el Reino Unido, "Boys Keep Swinging" y "DJ". Hacia finales de año, Bowie atraviesa un divorcio, y tras meses de batallas judiciales su matrimonio terminó a comienzos de 1980.

De Scary Monsters (and Super Creeps) (1980) se extrajo un sencillo número uno, "Ashes to Ashes", que incluye el trabajo de texturas de guitarra-sintetizador llevado a cabo por Chuck Hammer y que vuelve a utilizar el personaje de Major Tom de "Space Oddity". La canción sirvió para mostrar en forma internacional el movimiento new romantic underground. Aunque para Scary Monsters utilizó algunos de los principios de los álbumes de Berlín, los críticos lo consideraron mucho más directo musical y líricamente. Al mismo tiempo que "Ashes to Ashes" llegaba al número uno en el Reino Unido, Bowie comenzó un trabajo de tres meses protagonizando la obra The Elephant Man en Broadway.

Bowie se asoció con Queen en 1981 para colaborar en el sencillo "Under Pressure". El dúo fue un éxito, convirtiéndose así en el tercer número uno de Bowie en el Reino Unido. Ese mismo año, hizo un cameo en la película alemana Christiane F., una historia real de drogadicción adolescente en la Berlín de los años 1970. La banda sonora, repleta de música de Bowie, se lanzó con el título de Christiane F. pocos meses después. Bowie también protagonizó la adaptación televisiva de la obra de Bertolt Brecht Baal, hecha por la BBC en 1981. Coincidiendo con la retransmisión, se lanzó un EP de cinco canciones de la obra, grabados en Berlín, bajo el título de David Bowie in Bertolt Brecht's Baal. En marzo de 1982, un mes antes del estreno de la película de Paul Schrader Cat People, se lanzó como sencillo la canción homónima de Bowie, «Cat People (Putting Out Fire)», que llegó a ser un éxito menor en Estados Unidos y entró en el Top 30 británico.

Bowie llegó a otro punto álgido de su carrera con el éxito comercial de Let's Dance (1983), coproducido por el integrante de Chic, Nile Rodgers, que se convirtió en disco de platino tanto en el Reino Unido como en Estados Unidos. Sus tres sencillos entraron en el Top 20 de ambos países, donde la canción que da título al disco llegó al puesto número uno. "Modern Love" y "China Girl" llegaron al número dos en el Reino Unido, acompañados de sus

respectivos videoclips que, como describe el biógrafo David Buckley, eran totalmente absorbentes y activaron arquetipos claves para el mundo del pop. "Let's Dance", con su poca narrativa enfocada en una joven pareja de aborígenes, se centra en la juventud, mientras que "China Girl", con su escena de amor (luego parcialmente censurada) playero con los culos al aire (homenaje a la película *From Here to Eternity*), era lo suficientemente provocativa sexualmente para garantizar que MTV la emitiera con frecuencia.

Para 1983, Bowie ya se había convertido en uno de los más importantes realizadores de videos musicales de su época.

Tonight (1984), también enfocado al baile, contó con la colaboración de Tina Turner y, una vez más, Iggy Pop. Contiene varias canciones versionadas, entre ellas el éxito de 1966 de The Beach Boys "God Only Knows". Además, contiene el éxito transatlántico "Blue Jean", inspiración para el cortometraje *Jazzin' for Blue Jean*, por el que Bowie ganó un premio Grammy en la categoría de Mejor video musical.

Bowie actuó en el estadio de Wembley en 1985 como parte de Live Aid, una serie de conciertos benéficos llevados a cabo en diversos sitios del mundo para intentar combatir el hambre en Etiopía. Durante el evento se estrenó un sencillo con fines benéficos a dúo con Mick Jagger, "Dancing in the Street", que llegó al puesto número uno de ventas en su primera semana. Ese mismo año, Bowie se asoció con Pat Metheny Group para grabar "This Is Not America", como parte de la banda sonora de *The Falcon and the Snowman*. Lanzado como sencillo, la canción entró en el Top 40 en Estados Unidos y el Reino Unido.

Bowie obtuvo un papel en la película de 1986 *Absolute Beginners*. La película no fue bien recibida por la crítica, aunque la canción que compuso para ella llegó al puesto número dos de la lista de sencillos británica. También interpretó a Jareth, Rey de los Goblins, en la película de Jim Henson "Labyrinth", también de 1986, para cuya banda sonora compuso cinco canciones.

Su último álbum de estudio de la década fue *Never Let Me Down* de 1987, en donde se deshizo del sonido ligero de sus dos anteriores discos, ofreciendo en su lugar rock más duro con puntos de industrial/techno. El disco se posicionó en el puesto número seis de la lista británica. Se extrajeron los sencillos "Day-In, Day-Out" (su sencillo número 60), "Time Will Crawl" y "Never Let Me Down".

Bowie declaró después que considera el álbum su “punto más bajo”, diciendo que es “un disco horrible”. Para promocionar *Never Let Me Down*, después de nueve shows para la prensa, comenzó su gira *Glass Spider* el 30 de mayo, que constó de 86 conciertos. La crítica difamó la gira diciendo que estaba sobreproducida y que se hizo para complacer la moda de arena rock con sus efectos especiales y bailes.

Bowie dejó de lado su carrera solista en 1989 para pasar a formar parte de una banda por primera vez desde comienzos de la década de 1970. Surgió un cuarteto de hard rock, “*Tin Machine*”, después de que comenzara a experimentar con el guitarrista Reeves Gabrels. La formación se completó con Tony y Hunt Sales, a quienes conocía desde finales de la década de 1970 por su participación (como batería y bajista, respectivamente) en el álbum de Iggy Pop de 1977 *Lust For Life*.

Aunque intentó que el grupo funcionara como una democracia, Bowie se imponía, tanto en la composición de canciones como en la toma de decisiones. Su álbum debut, *Tin Machine* (1989) fue inicialmente popular, aunque sus letras politizadas no encontraron aprobación universal: Bowie describió una de las canciones como “simplista, tímida, radical sobre la insurgencia de los neonazis”.

Desde el punto de vista del biógrafo Cristian Standford: “Se necesita valor para denunciar las drogas, el fascismo y la televisión... en términos que alcanzaron el nivel literario de un libro de historietas”. EMI se quejó de “las letras predicadoras”, de las “melodías repetitivas” y la “producción minimalista o inexistente”. Sin embargo, el álbum alcanzó el tercer puesto en el Reino Unido.

La primera gira mundial de *Tin Machine* fue un éxito comercial, pero empezó a aparecer cierta reticencia (entre críticos y fanáticos) a aceptar a Bowie como un simple miembro de una banda. Bowie comenzó a sentirse incómodo como un integrante más y regresó a trabajar en solitario. Interpretando sus viejos éxitos durante su gira de siete meses *Sound+Vision Tour* encontró nuevamente éxito comercial y aclamación de la crítica. La agrupación siguió y prepararon un segundo álbum.

En octubre de 1990, una década después de su divorcio, un amigo en común le presentó a la supermodelo somalí Iman. Sobre esto, Bowie afirmó:

“Estaba pensando en el nombre de nuestros futuros hijos la misma noche en que nos conocimos... fue absolutamente inmediato”. Se casaron en 1992.

Tin Machine reanudó el trabajo ese mismo mes, pero el público y los críticos, decepcionados por el primer álbum, no mostraron ningún interés en el segundo. La publicación de Tin Machine II fue marcada por una amplia campaña de publicidad y un gran conflicto acerca de la portada: después de que la producción comenzara, Victory, su nueva discográfica, consideró la imagen de los cuatro integrantes de la banda desnuda en poses artísticas (que Bowie consideraba “de gusto exquisito”) “una muestra de imágenes obscenas y equivocadas”, por lo que requirieron de un aerógrafo y parches para ocultar el sexo de las figuras. La banda salió de gira una vez más, pero después de que su álbum en directo Tin Machine Live: Oy Vey, Baby fracasara comercialmente, la banda se separó y Bowie, aunque siguió colaborando con Gabrels, retomó su carrera solista.

En abril de 1992, Bowie participó en el concierto en tributo a Freddie Mercury, en honor al líder de Queen fallecido un año antes. Además de interpretar “Heroes” y “All the Young Dudes”, tomó parte en la interpretación de “Under Pressure” junto a Annie Lennox, quien hizo la parte vocal que correspondía a Mercury.

Cuatro días después, Bowie se casó con Iman en Suiza. Con la intención de mudarse a Los Ángeles, viajaron en busca de una propiedad adecuada, pero se vieron obligados a permanecer confinados en su hotel, bajo toque de queda, debido al comienzo de los disturbios de Los Ángeles ese mismo día. Finalmente, se establecieron en Nueva York en su lugar.

En 1993 salió a la venta su primer lanzamiento en solitario tras la separación de Tin Machine, Black Tie White Noise, con influencias de soul, jazz y hip hop. Haciendo amplio uso de instrumentación electrónica, el álbum confirmó el regreso del cantante a la popularidad, ocupando el primer puesto en las listas de álbumes británicas y generando tres sencillos que llegaron a ocupar un puesto en el Top 40, incluyendo la canción “Jump (They Say)”.

Bowie exploró nuevas direcciones con The Buddha of Suburbia (1993), la banda sonora de la adaptación para una serie televisiva basada en la novela de Hanif Kureishi. Contenía algunos de los nuevos elementos presentes en Black Tie White Noise y significó un cambio hacia el rock alternativo. Recibió críticas muy favorables, a pesar de solo posicionarse en el número 87 de las listas de venta del Reino Unido.

Reuniendo a Bowie con Brian Eno, el industrial *Outside* (1995) fue inicialmente concebido como el primer volumen de una narración no lineal sobre arte y asesinatos. Con personajes de una historia corta escrita por Bowie, el álbum tuvo éxito en Estados Unidos y Reino Unido y contiene tres sencillos que entraron en el Top 40 de la UK Singles Chart.

En una decisión que provocó una reacción mixta entre críticos y fanáticos, Bowie decidió que Nine Inch Nails lo acompañara en su *Outside Tour*. La gira, en la que visitaron ciudades de Europa y Norteamérica durante septiembre de 1995 y febrero del año siguiente, significó la vuelta de Gabels como guitarrista del cantante.

Bowie ingresó en el Salón de la Fama del Rock el 17 de enero de 1996.

Incorporando elementos de drum and bass, *Earthling* (1997) fue un éxito comercial en Reino Unido y Estados Unidos y dos de sus sencillos entraron en el Top 40 en esta primera región. La canción "I'm Afraid of Americans" y la amplia difusión que tuvo su video promocional contribuyeron a que pasara dieciséis semanas en la lista estadounidense *Billboard Hot 100*. La gira para promocionar el álbum tuvo lugar en Europa y Norteamérica entre junio y noviembre de 1997.

Bowie se reunió con Visconti en 1998 para grabar "(Safe in This) Sky Life" para *The Rugrats Movie*. Aunque el tema se editó después del final cut, sería regrabada y lanzada bajo el título de "Safe" como el lado B del sencillo de 2002 "Everyone Says 'Hi'".

La reunión dio lugar a otras colaboraciones, incluyendo una versión lanzada como sencillo de edición limitada de la canción de Placebo "Without You I'm Nothing".

En 1998 Bowie grabó "A Foggy Day (In London Town)" con Angelo Badalamenti para el disco compilatorio de Red Hot Organization *Red Hot + Rhapsody*, un tributo a George Gershwin que recaudó dinero para varias organizaciones caritativas que buscan concientizar sobre la problemática del SIDA y luchar contra la enfermedad.

Bowie creó la banda sonora de *Omikron*, un videojuego de 1999 en el que Iman y él también figuran como personajes. Su álbum *'Hours...'*, lanzado el mismo año, contiene canciones de este proyecto regrabadas y presenta

además un tema de Alex Grant, ganador de un concurso organizado por Bowie que trataba de encontrar la mejor letra de canción para un videojuego. Haciendo amplio uso de instrumentos en directo, el álbum significó su adiós a la música electrónica.

En 2000 comenzaron las sesiones para el planeado Toy, en el que se intentaba presentar nuevas versiones de sus primeras canciones, pero el álbum nunca llegó a salir al mercado. Bowie y Visconti continuaron sus colaboraciones, en producción de un nuevo álbum con canciones totalmente originales: Heathen, de 2002.

Alexandra Zahra Jones, hija de Bowie e Iman, nació el 15 de agosto de 2002

En octubre de 2001, Bowie abrió el concierto para la Ciudad de Nueva York, un evento de caridad organizado para ayudar a las víctimas de los atentados del 11 de septiembre, con una interpretación minimalista de la canción de Simon & Garfunkel "America", seguida de una interpretación con banda completa de "Heroes".

Después, se publicó Reality, al que le siguió una gira promocional, A Reality Tour, que abarcó Europa, Estados Unidos, Nueva Zelanda, Australia y Japón. Se estima que tuvo una asistencia total de más de 7 000 000 de personas, siendo la gira con más beneficios de la primera mitad de 2004.

Durante un concierto en Oslo, Bowie fue herido en un ojo por una piruleta arrojada por un fanático; una semana más tarde sintió dolor en el pecho mientras tocaba en el festival Hurricane en Scheeßel, Alemania. Originalmente se creía que era un nervio inflamado, pero más tarde se le diagnosticó una arteria obstruida que requirió una angioplastia de emergencia en Hamburgo. Las catorce fechas de la gira restantes fueron canceladas.

Mientras se recuperaba de la cirugía, Bowie redujo sus presentaciones y cantó a dúo con Butterfly Boucher de su canción "Changes" para la película animada Shrek 2, de 2004.

Durante un relativamente tranquilo 2005, grabó las partes vocales de "(She Can) Do That", co escrita con Brian Transeau para el filme Stealth. Regresó a los escenarios el 8 de septiembre de 2005, presentándose con Arcade Fire para el evento Fashion Rocks.

Bowie recibió un premio Grammy al logro de toda una vida el 8 de febrero de 2006. En abril, anunció: "Me tomaré un año sabático, no saldré de gira, no grabaré álbumes". Hizo una presentación sorpresiva como invitado en el concierto de David Gilmour el 29 de mayo en el Royal Albert Hall. Se grabó el evento y una selección de canciones en las que habían colaborado fueron subsecuentemente lanzadas. Volvió a tocar en directo en noviembre junto a Alicia Keys en el Black Ball, un evento caritativo que tuvo lugar en Nueva York a beneficio de Keep a Child Alive.

Bowie fue elegido como coadjutor en el festival de 2007 High Line, donde seleccionó artistas para este evento en Manhattan, y trabajó junto a Scarlett Johansson en el álbum de versiones de canciones de Tom Waits *Anywhere I Lay My Head*.

En 2009, para celebrar el cuadragésimo aniversario de la llegada del hombre a la luna por primera vez en julio de 1969 (también aniversario del lanzamiento de "Space Oddity") EMI puso a la venta las pistas de la grabación grabadas en ocho pistas y creó un concurso con el fin de crear una remezcla.

En enero de 2010, se puso a la venta un álbum doble en el que se recopiló material de su gira de 2003, llamado *A Reality Tour*.

A finales de marzo de 2011 se filtró a través de internet *Toy*, un disco nunca publicado de 2001 que contiene material usado para *Heathen* y la mayoría de sus caras B, además de algunas nuevas versiones inéditas de su catálogo.

El 8 de enero de 2013, coincidiendo con su 66 cumpleaños, se anunció en su sitio web oficial que en marzo saldría a la venta su nuevo disco titulado *The Next Day*; el 8 de marzo en Australia, el 12 de marzo en los Estados Unidos y el día 11 de marzo en el resto del mundo.

Era su primer disco en una década y contendría catorce canciones y tres pistas adicionales. A la vez que se hizo público el anuncio se publicó el primer sencillo, "Where Are We Now?", compuesto y grabado por Bowie en Nueva York y producido por Tony Visconti. Ese mismo día se lanzó un videoclip a través de Vimeo, dirigido por el artista neoyorquino Tony Oursler. El sencillo llegó a lo más alto de la lista británica de iTunes en cuestión de horas, siendo así el primer sencillo del artista en entrar en el Top 10 en más de dos décadas; desde "Jump They Say" de 1993

El 25 de febrero se publicó un segundo videoclip titulado "The Stars (Are Out Tonight)". La dirección del mismo corrió a cargo de Floria Sigismondi y en él aparecen Bowie y Tilda Swinton como marido y mujer. El 1 de marzo se puso a la venta el álbum completo a través de iTunes. The Next Day debutó en el puesto número uno de la lista británica de álbumes, el primero en conseguirlo desde Black Tie White Noise (1993).

El videoclip creado para la canción "The Next Day" creó cierta controversia; fue retirada en un principio de YouTube por incumplir sus políticas y posteriormente restaurado con el aviso de que para su visionado se debía tener más de 18 años de edad.

Según The Times, Bowie prometió no volver a conceder jamás una entrevista, por lo cual el productor Visconti concedió la entrevista alegando que ahora él es "la voz de Bowie en la tierra". Visconti reveló al periódico que Bowie no tiene intención de salir de gira, diciendo que lo único que quiere "es seguir haciendo discos".

En 2013 se presentó en el Victoria and Albert Museum una exhibición de artefactos de Bowie, titulado "David Bowie Is". Para 2014 la obra comenzó a ser itinerante haciendo paradas en São Paulo, Chicago, París, Melbourne, los Países Bajos. Culminando en el 2018 en el Museo de Brooklyn en New York con una asistencia record en la historia.

Para 2013, según una encuesta elaborada por la BBC History Magazine, se nombró a Bowie el británico mejor vestido de la historia.

En los Premios Brit del 19 de febrero de 2014, Bowie se convirtió en el ganador más longevo de la historia de los premios al recibir el premio al mejor artista británico, el cual recogió de su parte Kate Moss. En su discurso dijo: "Estoy encantado de conseguir un brit al mejor varón - pero lo soy, ¿verdad Kate? Sí. Creo que es una gran manera de terminar el día. Muchas, muchas gracias y Escocia, sigue con nosotros". Esta referencia al referéndum para la independencia de Escocia de 2014 generó cierta repercusión en los medios. El 18 de julio, Bowie desveló que pronto publicaría más música, aunque fue poco preciso con los detalles.

A principios de octubre de 2015, saltó la noticia de que Bowie había grabado, por primera vez en veinte años, una canción para la serie de televisión "The Last Panthers". Unas semanas después, John Giddings, su agente, aseguraba a un medio que Bowie no volvería a actuar nunca más. A

finales del mismo mes, el propio David anunció en su página web el lanzamiento de su nuevo álbum de estudio, Blackstar, que coincidiría con su cumpleaños, el 8 de enero de 2016.

El 10 de enero de 2016, dos días después de su 69 cumpleaños y la publicación de Blackstar, Bowie murió de un cáncer de hígado en su apartamento de Nueva York.

Se le había diagnosticado dieciocho meses antes, pero no lo había hecho público. El director de teatro belga Ivo van Hove, quien había trabajado con el cantante en el musical Off-Broadway Lazarus, explicó que Bowie no pudo asistir a los ensayos debido a la enfermedad. Comentó que Bowie siguió trabajando durante el proceso de la misma.

El productor de Bowie Tony Visconti comentó:

"Siempre hacía lo que le daba la gana. Y quiso hacerlo a su manera y de la mejor manera posible. Su muerte no fue muy distinta a su vida: una obra de arte. Hizo Blackstar para todos nosotros, su regalo de despedida. Supe desde hace un año que esto iba a ser así. De cualquiera de las maneras, yo no estaba preparado. Fue un hombre extraordinario, lleno de vida y amor. Siempre estará con nosotros. Por ahora, lo apropiado es llorar".

Después de su muerte, sus seguidores se reunieron en santuarios callejeros espontáneos. En el mural que hay en Brixton, su ciudad de nacimiento, que le muestra como su personaje creado para Aladdin Sane, sus seguidores dejaban flores y cantaban sus canciones. Surgieron otros memoriales en Berlín, Los Ángeles y frente a su apartamento de Nueva York. Después de la noticia de su muerte, se dispararon las ventas de sus discos y sencillos. Bowie insistió en que no quería un funeral y según su certificado de defunción fue incinerado el 12 de enero en Nueva Jersey.

Periodos tempranos de su obra estética.

Los años setenta.

Viendo las fotos de David Bowie en los tempranos años sesenta, nadie creería que éste es el hombre que hace de "Ziggy Stardust" diez años más adelante. El músico conoce y reinventa para su utilización propia, una nueva forma de cultura popular, que no todo su público aceptó de buena gana.

Bowie puede ser considerado un precursor de corrientes musicales como el Punk y el Glam, genuinas visiones del rock que surgieron a finales de los sesenta. Conocidas por su desprecio de una musicalidad convencional se caracterizaron por una actitud de exhibición sin tapujos de unos singulares rasgos de identidad estética y visual y su desprecio de una musicalidad convencional en el rock.

Tras el clásico y mágico *Hunky Dory* (1971) crea su primer gran personaje, su gran alter ego de la década de los setenta, con su disco *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and The Spiders From Mars* (1972), uno de los momentos más brillantes de toda su carrera. Ziggy Stardust es un personaje ambiguo y bisexual enmarcado en consecutivos relatos conceptuales marcados por epopeyas emocionales, discurso que continuará en el igualmente fascinante *Aladdin Sane* (1973).

Los videoclips pertenecientes a esta etapa poseen la concreción visual de todos estos aspectos: peinado escardado con tinte rojo saturado, vestuario de colores fríos y metalizados y botas altas y con tacón, predominio de elementos de naturaleza artificial (visualización musical a través de ondas, sintetizadores, guitarras), colores psicodélicos muy saturados (ceranos al tratamiento pictórico), movimiento escaso aunque libre y atolondrado de la cámara (reencuadres y basculaciones), sobriedad de la puesta en escena que imita la situación de concierto o actuación en directo.

En resumen, una estética caracterizada por la ambigüedad sexual (la indiferenciación de comportamientos y apariencia física) y la obsesión por la tecnología tras unos años de conmoción por los viajes espaciales y la llegada del hombre a la Luna.

Bowie decide crear dos identidades diferenciadas, una privada y una pública. En 1973 Bowie se retira de sus personajes Ziggy Stardust y Aladdin Sane, con su *Life on Mars*, dirigido por Mick Rock. En los últimos vídeos comienza a vislumbrarse ya el comienzo de su transición hacia una nueva identidad: traje de chaqueta azul pastel y sencillez en el decorado.

El artista cambia a una segunda identidad, Halloween Jack en 1974, y el Gran Duque Blanco en 1976. Su nueva apariencia se observa en el clip Be my wife: se corta el pelo aparece visiblemente más mayor, parece que las drogas han pasado su factura. En Heroes, por ejemplo, de puesta en escena muy minimalista, se encuentra solo en el escenario delante de luces coloreadas. Musicalmente, la canción indica el paso -o la vuelta- hacia un rock más clásico.

El videoclip Life On Mars, dirigido por Mick Rock, hace justicia a una canción de tono surrealista con un Bowie lleno de manierismos teatrales variados. En cuanto a Be My wife, de Stanley Dorfman (Low), retoma esta apariencia pero “mientras que en ese vídeo (Life on Mars) por lo menos parece formar parte del género humano detrás de la máscara, en Be my wife, ofrece un aspecto de lo más extraño, cantando a la cámara, con sus facciones contraídas en expresiones tan afectadas y antinaturales que el efecto resulta aterrador, tanto más cuanto que proyecta este artificio de un modo casi directo (poco maquillaje, sin traje ni efectos especiales)”. (Buckley 2001: 261).

Los tres videos siguientes Boys Keep Swinging (1978), Look Back In Anger (1979) and DJ (1979) tienen algo en común: vuelve a jugarse con la identidad. En uno actúa junto a un coro femenino muy particular, en el siguiente se vuelve un ángel y en otro juega a ser DJ y a ligar con hombres y mujeres.

Los años ochenta.

Juzgando los videos, a principios de los ochenta Bowie parece interesarse por las diferencias culturales y sociales y tomó eso como asunto para sus canciones. Su sonido se alejó del rock más clásico. En los años ochenta sus vídeos se vuelven más conceptuales o incluso narrativos en combinación con una parte performance. Bowie deja de ser el protagonista de sus vídeos para convertirse en una especie de juglar moderno que alecciona sobre los males de la sociedad contemporánea como la inmigración, los desastres ecológicos o el imparable desarrollo tecnológico. La ayuda la obtiene de los mejores directores de los ochenta como David Mallet o Julian Temple, con los que firma algunos de sus vídeos.

En 1980, Bowie saca al mercado Scary Monsters, con Ashes to Ashes como sencillo de lanzamiento. En su vídeo, aparece como astronauta, como interno de manicomio y como Pierrot: “Bowie parece convocar a los tres

arquetipos que han impregnado sus letras desde la década anterior con el fin de matarlos y enterrar así el fantasma de la personificación” (Buckley 2001: 305).

Dos años más tarde, el vídeo Let’s Dance fue dirigido por David Mallet. En él se habla indirectamente de las diferencias sociales y culturales. La canción fue publicada en 1983 en un álbum del mismo nombre y se convirtió en una de las canciones más famosas de Bowie.

Por su parte, su siguiente éxito, la canción China Girl, del mismo álbum, es una tonada popular y muy romántica. Este video y la accesibilidad musical de la canción pone la atención del oyente lejos de "la oscuridad de sus letras, que se relacionan con el imperialismo y la megalomanía culturales" (Buckley 2001: 63).

Con sus canciones Blue Jean (1984) y Dancing In The Streets (1985) Bowie vuelve al de Rock and Roll. En Blue Jean se cubre de maquillaje y personifica otra vez diversos papeles, uno como hombre conservador y tímido y otro como encendido artista, estrella de una discoteca, que conquista a la chica de turno. Probablemente, esas diversas personalidades vuelven a relacionarse con sus diversos roles como músico, artista, compositor y persona. En Dancing In The Streets, canción para el concierto en África de la Live Aid Fund, actúa junto a Mick Jagger, lo que aviva los murmullos de que a los dos les gustan los hombres y mujeres y obviamente que se atraen mutuamente. Los dos hombres actuaban en una calle abandonada como el John Travolta en Fiebre del sábado noche, pero la canción es más famosa que su original por Martha Reeves & The Vandellas.

En 1990 sale al mercado Fame, con la canción Fame como single de lanzamiento. En el vídeo, dirigido por Gus Van Sant, la revisión y cita de toda su carrera se vuelve más que explícita, en un fragmentario clip que toma imágenes de todos los anteriores.

Los años noventa.

Contra todos esos rumores de él que era gay, Bowie se casa con la modelo somalí Imán en 1992 y escribe la música para toda la ceremonia. Sus canciones siguientes son mucho más emocionales y su actitud y voz llegan a ser más humanas. Los noventa están llenos de rarezas. Tras su canción y

vídeo *Jump They Say*, dedicado al suicidio de su hermanastro, podemos ver dos o tres vídeos que rompen con la estética usual de Bowie para radicalizar sus propuestas: estos son *Dead Man Walking* de Fioria Sigismondi y *The Heart Filthy Lesson*. En la primera canción, los sintetizadores generalmente son subrayados por los instrumentos de la orquesta.

El vídeo más inusual, más irritante y horrible de estos años es *The Heart Filthy Lesson*, una canción del álbum de 1995, *Outsider*. La canción y el vídeo, de una extrema dureza visual, no se corresponden con el estilo general de Bowie hasta entonces. El vídeo, dirigido por Samuel Bayer, tiene una fotografía coloreada en sepia, y utiliza el maquillaje abundante en personajes y marionetas como base de la puesta en escena. Los símbolos religiosos son abundantes y la mayoría se emplean de manera herética, creando una atmósfera apocalíptica como una escena del infierno.

Los videos siguientes parecen devolver a Bowie a la realidad, al menos en sus temáticas. En *Dead man walking*, dirigido por Fioria Sigismondi en 1997, él se ocupa de un asunto que le concierne especialmente: el envejecimiento y las dudas que lo acompañan. En un vídeo fragmentario y habitado por personajes muy extraños al modo de las obras de David Lynch, las letras dan idea sobre su dolor acerca de hacerse mayor: *I'm gone / like I'm dancing on angels / I'm gone / through a crack in the past*".

Las canciones *Thursday's Child* y *Survive* se incluyen en su álbum *...hours* en 1999: "después de los excesos febriles de *1. Outsider* y *Earthling*, *...hours* fue visto como un retraimiento. Lanzado en el otoño de 1999, tuvo ventas mediocres, aunque las críticas fueron positivas. Realmente *...hours* marcó una vuelta al cantante y compositor Bowie de siempre" (Buckley 2001: 103)

En el vídeo narrativo *Thursday's Child* dirigido por Walter Stern, se contempla en un espejo en su cuarto de baño, junto al de su ficticia joven mujer. Parecería que el Bowie más viejo recuerda, mientras que canta la canción, épocas mejores en que eran más joven. *Survive* vuelve a la modalidad conceptual: sentado a la mesa de una cocina convencional, comienza a levitar junto a otros objetos. Al final, aterriza cómodamente en el piso. La lectura metafórica del vídeo puede llevarnos a ver en él una buena descripción de su vida artística: después de verse atraído por varios movimientos y tentaciones durante su vida que lo alejan del rock en su sentido más clásico, finalmente vuelve a tierra para reflexionar sobre lo que ha hecho y cómo ha llegado hasta allí. De hecho, la canción se denomina *Survive*.

Consolidación del personaje desde su estética visual.

Con cada nuevo álbum un músico tiene la oportunidad de crear una nueva imagen. Algunos se anclan en un mismo personaje, otros crean totalmente una nueva versión de sí mismos en cada nuevo vídeo.

David Bowie es uno de ellos. ¿Pero por qué la imagen cambia con cada álbum, video, fotografía? ¿Es una manera de expresarse y demostrar sus diversos lados y su creatividad o es únicamente una herramienta de marketing? Quizás sólo una manera de permanecer vivo y de ser reconocido.

La cara de un músico es lo que lo hace icónico. Es lo primero que conoceremos en muchas ocasiones en un mundo donde la imagen juega papeles fundamentales. Lo realmente interesante es el hecho de que el aspecto de Bowie es diferente en casi cada álbum, pero se ve al mismo artista.

Hay videos como Life on mars o Ashes to ashes en los que cubre su cara con abundante maquillaje, y otros en que su cara aparece relativamente natural, como DJ o Thursday's child.

Él está jugando obviamente con diversos personajes, pero no los está personificando.

Es importante señalar su capacidad para definir las corrientes estéticas, en el sentido de crearlas, e influir en otros para que las tomen y sigan. Sin embargo, no hay que perder la perspectiva respecto a un tema que puede observarse de una manera general a lo largo de la carrera de David Bowie y es que a pesar de eso ha mantenido ciertas estrategias de normalización, de vuelta a un "camino correcto", pero como una forma inteligente de seguir en la jugada de su consolidación. Ejemplo paradigmático es el clip Heroes (1977) bien diferente a los anteriores, con un Bowie más contenido en sus movimientos, más sobria su indumentaria, muy cercana a lo que luego serán los new romantics de los ochenta y a su personalidad posterior de Gran Duque Blanco, con indumentaria de gentleman inglés y gabardina. También ocurre esto en otros vídeos de los ochenta, en los que su música se vuelve más comercial.

Con otras palabras, la música y la definición visual y personal de Bowie han estado siempre en una especie de péndulo que lo ha mantenido en equilibrio. Su extensa carrera ha propiciado momentos de revisión. Sin embargo, este rasgo no es exclusivo de Bowie. Por el contrario, parece ser parte de los mecanismos de la música popular desde un punto de vista industrial.

Por último, parece que el elemento más interesante que proporciona coherencia a la mayoría de su estética visual es este tema de la identidad y su gestión visual: en estos términos, Bowie se ha movido en el terreno de la ambigüedad, ya sea en su idea teatral, ya sea en forma de multiplicación explícita a través de variados personajes con los que convocar al otro, al extranjero, al extraterrestre, ya sea a través de la idea del travestismo, ya sea en forma de dualidades variadas como chico malo/chico bueno, que tanto juego narrativo le han proporcionado.

Esta ambigüedad resulta propia de la música popular y de su gestión especular en los medios de comunicación y ha sido empleada por otros destacados intérpretes, aunque con otros matices más relacionados con la convivencia de conceptos opuestos, en principio: es el caso de Madonna y su recurrente idea de contraponer el sexo y la religión.

La no relación general del videoclip con la letra de sus canciones respectivas resulta otro dato para demostrar su tendencia al equívoco y la polisemia:

“Ilustrar simplemente la canción en sí misma sería una idea desastrosa porque la gente tiene unas ideas propias bien formuladas sobre cómo debe ser una canción. Trato de trabajar contra la música, sacar una historia que no ilustra la canción, palabra por palabra, sino que desarrollara una contraidea con el mismo tipo de ponderación, pero que tratara distintas situaciones de personajes”¹⁷.

El aspecto más interesante de la estética visual de Bowie es la manera en que pueden contemplarse como un todo. Incluso si Bowie sigue siendo una clase de ser intemporal abstracto, puede observarse una evolución en sus fotografías y videos.

En un nivel técnico, ha habido cambios importantes. Los videos tempranos son muy simples, de tipo performance, sólo demuestran que Bowie

¹⁷ Palabras del propio David Bowie.

sabe cantar, sencillos clips iniciales en los que se coloca frente a fondos de colores neutros y realiza su actuación a cámara, según la herencia de la música en televisión. Hacia el final de la década, se produce un primer paso hacia una fabricación conceptual de su identidad en los vídeos, para pasar a un estilo visual cercano a la perfección en los años noventa. La identidad es la imagen que vemos de nosotros mismos en los demás. David Bowie no la ha visto, sino que la ha creado.

Iconicidad de David Bowie.

Bowie presenta de manera lúcida los distintos símbolos de los elementos estéticos básicos. En cuanto a la forma, su simplicidad, organicidad o rigidez pueden referirse tanto a las formas plásticas como a las emociones; por ejemplo, el simbolismo de un ser o figura suele ser ratificado o ampliado por su forma.

El valor simbólico del color se encuentra determinado de forma común a todas las culturas y épocas. Bowie se apoya en el simbolismo de los temas, personajes y colores con un origen casi espiritual, divino, alienígena: manteniendo un carácter esotérico trasladado a su discurso artístico. De acuerdo con la doctrina simbólica religiosa, los colores tienen su origen en los principios de la luz en contraposición a las tinieblas. La luz está representada por el color blanco, aunque también puede existir gracias al fuego por el color rojo y a las tinieblas por el negro. Podríamos hablar del vínculo religioso como uno de sus temas de acercamiento al creador como un ente extraterrestre que viene de otra galaxia y posee la verdad, la ciencia y la sensibilidad.

Partiendo del uso del color, pareciera que expone, en el simbolismo de la luz, uno de los más antiguos: en las cosmogonías representa el dualismo de dos poderes, cuyo punto de referencia será el conflicto entre el bien y el mal representando dos grandes regímenes: el diurno y el nocturno.

Las figuras simbólicas expresadas en su discurso visual también constituyen un aporte singular de David Bowie, quien de acuerdo con una dimensión más profunda se pregunta: ¿cómo localizar las figuras simbólicas en el interior de la imagen artística? De forma lúcida ejemplificará cómo las imágenes narran historias. Existen dos tipos de obras: las descriptivas y las narrativas; el autor dedicará su atención a estas últimas.

La historia narrada que caracteriza a las artes visuales será mítica. Bowie se ve en la necesidad del reconocimiento de los elementos singulares que caracterizan al mito: su sentido sagrado, los personajes y, por último, el sentido del relato.

En su tema debut internacional, *Space Oddity*, hace referencia a un pasaje histórico, la carrera espacial internacional, el alunizaje del hombre, que supone el reconocimiento no sólo de lo representado, sino también de lo que sucede en la escena. Con fundamento en la comprensión del mito se revela la necesidad de observar a la imagen como un acontecimiento o suceso.

El eje rector para el análisis narrativo serán los motivos, que al articularse dan origen a los temas. Se identifican los signos visuales o figuras en forma de motivos para el reconocimiento del tema en la obra de arte. Con base en un proceso de investigación, se requiere el conocimiento de la vida del autor junto con el contexto histórico. La obra se detallará en un arduo camino que pasa por las fuentes originales de sus interpretaciones.

Para la descripción mítica resulta necesario identificar la historia, pues es en ella donde se contienen personajes, acciones, situaciones, lugar, escenografía, elementos naturales, vestuario y atmósfera visual. En relación con la lógica particular de los mitos, en su inmediato carácter cualitativo, significa dotar al mito de contenido y describir sus relaciones internas. Destacando en la narrativa las estructuras estéticas, sintácticas, lógicas, semánticas y simbólicas de los mitos. Michel Foucault, Claude Lévi-Strauss y Lyotard ofrecen el sustento para la interpretación narrativa en el discurso estético.

Un sustento único, acabado, detallado, construido de forma meticulosa dará como resultado un estudio comprensivo de la narrativa de la imagen dentro de su obra; con ello, el autor sostiene que la idea de un mundo futuro, la ciencia y la sensibilidad han sido una de las principales fuentes de riqueza de su legado.

Sin embargo, Bowie también se enfrenta a las limitantes del entorno. La dificultad de la traducción del signo lingüístico será relativamente validada para la descripción de la acción de la obra y el cuidado del desciframiento del relato.

Además, si su discurso tiene la posibilidad de múltiples interpretaciones de acuerdo con el campo histórico y cultural, la narrativa mítica tendrá

asimismo una infinidad de interpretaciones no sólo por su contexto, sino por las propiedades mismas de los símbolos que contendrán los mitos. La polisemia de la imagen se refiere a la relación con el mundo, con otros seres humanos, porque dota de sentido a las cosas en todo momento a partir de la experiencia vivida y, por ello, la obra de Bowie generará múltiples interpretaciones.

Bowie mantiene una raíz única en su propuesta hermenéutica: el arte gira en torno al reconocimiento de la vida y la posibilidad ontológica de expresión y transformación en torno a ella.

Configurar una propuesta amplia para la interpretación de la obra conlleva a trabajar los problemas en torno a la definición y el concepto del arte para detallar el aparato conceptual de su metodología interdisciplinaria.

Siguiendo el hilo argumental, Panofsky (1955) define a la obra de arte como "una cosa que posee significación estética". Los temas de Bowie profundizarán en la definición y la dotará de nuevos elementos, construyendo un puente entre Panofsky y Heidegger. En este sentido, la obra de arte es un objeto que posee un significado que se denomina "estético". En sus dimensiones utilitaria y estética "contiene su verdad en sí misma"; en un terreno incierto la obra contendrá un valor en sí mismo conforme a la correlación entre la intención del creador y la experiencia estética subjetiva.

CONCLUSIÓN.

“But the film is a saddening bore for she's lived it ten times or more.

She could spit in the eyes of fools as they ask her to focus on Sailors fighting in the dance hall. Oh man, look at those cavemen go.

It's the freakiest show...”

David Bowie

La primera impresión que produce cualquiera de las canciones de Bowie, aislada, es casi de vacuidad: un montón de tópicos aleatorios en un perfil Glam/Punk.

Esta impresión cambia cuando vemos esa obra desplegada, por ejemplo, en su poesía, en su orquestación, en los arreglos musicales, en el arte de sus portadas, en la estética del vestuario, la narrativa visual en sus videoclips. Quizá por eso mismo fueron compuestos de manera serial. Lo mismo podría decirse de varias obras de Pollock, Picasso, Miró, Warhol.

La idea de la creación estética a partir del desplazamiento, la extensibilidad, fue definida por la escuela de diseño Bauhaus (fundada por Walter Gropius en 1919), cuya propuesta central era que la estética abarcara todos los ámbitos de la vida cotidiana. Como dijo Heinrich von Eckardt: “desde la silla en la que usted se sienta hasta la página que está leyendo”. Esta idea es prácticamente contemporánea del surgimiento del cine, que se construye con motion pictures¹⁸, y que antecede al cubismo, donde se intenta capturar en una imagen estática el movimiento y las “perspectivas múltiples” que este produce respecto de un mismo objeto.

Por eso al hablar de Bowie, para comprenderlo hay que presentarlo de manera cada vez más global, a través de un recorrido estético con el que se construye su identidad.

Gradualmente surge un “estilo” que se vuelve memorable en la obra de muchos artistas. Al final emerge una marca en fade-in. Un sólo aspecto o tema

¹⁸ Fotografías en Movimiento. El cine como sucesión de fotogramas.

de cualquier artista puede no decir mucho, pero desarrollada en la configuración de toda la argumentación cobra un sentido identificable.

En el campo de la música viene sucediendo algo comparable. A pesar de haber sido uno de los fundadores del solo de guitarra eléctrica de blues, prácticamente lo único que quedó de T-Bone Walker en la cultura popular fue su duck walk (“paso del pato”), difundido luego por Chuck Berry, del que tampoco quedó nada más que ese paso y algunos punteos introductorios. El copete de Elvis y los peinaditos de tupé de los Beatles son más distintivos de ellos que muchas de sus canciones.

La actitud punk precedió a la música punk. David Bowie dijo que durante cierto recital de los ‘70 se dio cuenta de que en el fondo su vocación no era realmente la música, sino la actuación. Desde hace muchos años, Madonna hace playback en sus conciertos, todos lo saben y a nadie le importa.

Para la industria musical, una banda sin videoclips casi que no es una banda. Cabe pensar -como hipótesis para razonar estos fenómenos- que a lo largo del siglo XX se fue pasando de una concepción cerrada de la creación estética a una concepción abierta.

La expresión por antonomasia de la primera es la obra de arte orgánica, de tradición aristotélica, donde se busca el mayor grado posible de autonomía: que las partes sean funcionales a la totalidad y que esa totalidad abarque todos los niveles de significado de la obra dentro de su propia inmanencia. Esto es lo que se considera logrado, por ejemplo, en las pinturas de Da Vinci o las composiciones de Bach.

La segunda concepción implica una serie de características que traté de ilustrar con la enumeración del comienzo. Resumidamente, se trata de la construcción de una estética a partir de elementos heterogéneos, de diversos niveles, lenguajes, soportes, etc.

Un corte de cabello anaranjado -así como una imagen de un rayo en la frente- más que una “obra de arte”, es la propuesta de una estética extensible ilimitadamente a una multiplicidad de campos. Por eso es que la describí como abierta, porque no está contenida en el cuadro, sino sugerida en él.

De algún modo, la identificación de la obra como tal se realiza -si se realiza- a posteriori, retrospectivamente: se necesita escuchar más de una canción de Bowie para aventurarse a reconocer su estética.

Pareciera que las letras de Bowie, y su música, intentaran desde sus inicios ilustrar la heterogeneidad en el sentido del desvanecimiento de la especificidad del material: la identidad estética de David Bowie fue dejando de construirse exclusivamente con elementos de la música y empezó a hacerse con elementos de otros lenguajes.

La identidad estética de David Bowie, la atmósfera de su narrativa se compone con elementos heterogéneos: espaciales, temporales, léxicos, sintácticos, retóricos, psicológicos, históricos, visuales, musicales, etc. Es, de algún modo, una construcción transversal.

Una vez que se identifica, es trasladable a otros campos. Y esto no sólo se aplica a narraciones específicas: el mismo sentido tiene la opinión de Borges de que el conjunto de la obra de Poe vale más que cada uno de sus textos en particular. Lo mismo que podríamos decir de muchos grandes artistas con “trayectoria”, es decir, reconocidos retrospectivamente.

Propongo tratar a la “trayectoria” de David Bowie como “postura”¹⁹, término cuyo significado englobaría este tipo de creación estética abierta, heterogénea, extensible.

Su “postura” es algo oscilante entre estética, ideología y actitud. Esta categoría es comparable con al menos dos conceptos. Por un lado, con el “ethos”, que en sentido clásico (aristotélico) se refiere a la apariencia global que asume una persona a partir de distintos tipos de comportamientos (movimientos, gestos, entonación), y que Mainguenuau extiende considerando que todo discurso supone un ethos (2008: 48). Por otro, con la “sensibilidad”, en el sentido que le da Susan Sontag en su ensayo sobre lo camp: como expresión indefinible de la facultad de gusto (1966: 355-356).

En efecto, la “postura” resulta muy evidente -para el que la conoce- y a la vez difícil de definir. Tiene que ver con que la relación entre los términos comparados no consiste exacta o exclusivamente en un ritmo, una armonía, una melodía, un tipo de sonido, un tipo de letra, una formación, un baile, un peinado, una forma de vestir, etc., sino en todas estas cosas a la vez y muchas otras más; es decir, se trata de un vínculo inespecífico: una postura.

¹⁹ Statement, en inglés, vamos a traducirlo como la declaración de intenciones desde el conjunto de creencias y valores sobre una facción que involucra lo social, antropológico, psicológico, etc. Implica la cosmovisión de una persona y su manifiesto ante tal o cual tema. Más profundo que un simple punto de vista.

Cuando se habla de íconos sociales, súper estrellas, leyendas (hablando de un personaje o de los relatos), muchas veces en el imaginario popular se representan ciertas figuras a partir de características falsas.

Pasa en la literatura como el “Elemental, mi querido Watson”, que Conan Doyle nunca escribió, o el “Ser o no ser” de Hamlet, sosteniendo la calavera que en la obra encontraría recién dos actos más adelante. Hablando de Bowie se podrían decir, que si tenía un ojo de otro color, si realmente era extraterrestre, si era hermafrodita, bisexual, etc.

Esto se explica por el hecho de que la experiencia estética abierta percibe elementos significativos, representativos, independientemente de su estatuto de existencia concreta. (Como explica Aristóteles: el arte puede ser más verosímil que la realidad).

Hay que enfatizar que, tanto respecto de la obra cerrada como de la abierta, estamos hablando de concepciones de la creación estética, es decir, de horizontes de expectativas convencionales que configuran la relación del sujeto con la obra. De modo que no se trata de considerarlas como parámetros de valor ni de verdad, sino como evidencias de fenómenos culturales. En tanto que tales, afectan a la vez los modos de producir y los modos de interpretar el arte. Como dice Borges, una literatura es tanto una forma de escribir como una forma de leer: cuando Poe creó el policial (la narración de un enigma), creó también al lector de policiales (que lee tratando de descifrar enigmas) (Borges, 1998: 64-65); su “Filosofía de la composición” (de 1846) no sólo definió el relato racionalista, económico, de efecto, etc., sino también la lectura que interpreta a partir de esos parámetros (con la que, de hecho, comienza el ensayo) (Poe, 1969).

Lo mismo puede decirse de cualquier concepción del arte, desde la Poética de Aristóteles hasta el pop-art. Es ilustrativo el caso del Formalismo Ruso -y, en general, de todos los formalismos de la Modernidad-, que nació de una preocupación (interpretativa) por la forma, y derivó en muchos casos en una despreocupación (productiva) por el significado. Y es que, incluso dentro de la concepción cerrada de la creación estética, la obra de arte, como tal, nunca es verdaderamente autónoma: depende siempre de estos parámetros exógenos. “Obra de arte” es una categoría cultural: descontextualizada de la cultura, sólo es un “aparato” (Mukarovsky, 1977).

La emoción estética misma constituye un lenguaje convencional: no nos produciría nada La Gioconda si no tuviéramos ninguna noción de “retrato” o de

“mujer”, ni nos entristecería un acorde menor si no participáramos de la convención que vincula esa sonoridad con la tristeza.

Y es porque estas convenciones cambian que cambia el contenido de la categoría “obra de arte”: cosas que antes no eran consideradas como específicamente artísticas (por ejemplo: tragedias, relatos populares, música religiosa) hoy sí lo son; y ciertas cosas que sí lo eran (por ejemplo, algunos oficios tales como la construcción de barriles), hoy no lo son. El arte cambia cualitativamente en sí mismo.

En este sentido, si bien definimos la postura de Bowie a partir del contexto posmoderno, donde se reconoce como principio compositivo, la verdad es que forma parte de nuestro sistema de juicio estético, y accedemos a cualquier tipo de arte desde estos parámetros. Es decir, no es que estemos limitados a apreciar solo el arte moderno, pero sí a una apreciación moderna del arte.

En algún punto, todo análisis formal pretende justificarse en la experiencia, es decir, se basa en el presupuesto de que lo que es descriptible es perceptible, como si aquellos rasgos que uno identifica analíticamente en la obra fueran los rasgos que todo espectador idealmente “siente” pero no puede racionalizar por falta de conocimientos teóricos, de herramientas formales. Sin embargo, como mencionamos, aquello que se ve depende de la concepción del arte que se tiene.

Un marco teórico específico implica a la vez una concepción del arte específica. Alguien educado sólo en la poética modernista -poética que se caracteriza por el interés en la musicalidad del lenguaje- sentiría que el análisis que provee el formalismo tradicional se corresponde con sus experiencias estéticas. Obviar esto y realizar una selección mecánica de los elementos a analizar, da como resultado análisis reducidos.

Por ejemplo, la crítica más habitual contra la narratología (y contra el análisis del relato de tradición estructuralista en general) es que, como aparato formal unívoco, produce muchas veces descripciones de su objeto de estudio tan obvias como impertinentes. De hecho, todos los que tratamos de hacer análisis literario experimentamos alguna vez la temible sensación de estar estudiando como por inercia un aspecto completamente dissociado de nuestro interés real por el objeto en cuestión.

Ahora bien, en rigor, el formalismo, como metodología, no es ni más ni menos que la generalización que nos permite relacionar dos o más objetos diferentes a partir de la postulación de una categoría abstracta. En este sentido, el formalismo es algo inevitable, no hay realmente otro modo de proceder analíticamente. Uno puede comparar peras y manzanas solo porque ambas son “frutas”.

La apreciación a la obra de Bowie depende no solo de una obra en particular, sino también -y especialmente- de un receptor en particular: es en la experiencia estética donde se define la conexión, no en la inmanencia de la obra. A pesar de que materialmente una obra sea inmutable, su postura cambia por el hecho de que cambian los modos de recepción. Y este cambio no es solo histórico o geográfico -como pretende la Teoría de la Recepción de Jauss (v. 2002: 93-94)- sino que nos afecta a nivel individual, personal, y más aún: sentimos la misma obra de modo diferente en momentos diferentes de nuestra vida o incluso al presenciarla junto con personas diferentes.

Es todo el entorno cultural que rodea a la apreciación de David Bowie (i.e., a la obra en sentido material) lo que determina los significados culturales de cada elemento y cristaliza una determinada conexión.

Forma parte de ese entorno cultural nuestro carácter de espectadores, nuestra cosmovisión, nuestro horizonte de expectativas. Por eso, así como la lengua no se puede reducir a una gramática y un diccionario, ni la música a un manual de armonía y ritmo, la apreciación musical tampoco se puede reducir a un manual de retórica o narratología. En eso consiste la naturaleza social del arte. Quizás las experiencias estéticas no consistan en otra cosa más que en juicios transitivos, asociativos, de identificación, del tipo: siempre he soñado con volar, Bowie andaba en su cápsula espacial y eso me inspira seguridad paternal.

Quién sabe qué habrá en el fondo de las cadenas constitutivas de una experiencia estética; posiblemente el mismo sustrato psicológico que configura todos nuestros parámetros de emotividad. Quizás sean formalmente idénticos los vínculos psicológicos por los que a uno le producen una sensación x -en mi caso, de placer- el riff de guitarra de Space Oddity, la melodía de la palabra “Sailors dancing in the dance hall” en Life On Mars, los acordes con quinta bemol, los power chords en Heroes, El vestuario azul del videoclip Life On Mars, etc.

Sin embargo, esto no significa que cada experiencia estética sea por completo intransferible, indescriptible. A este respecto, hay que considerar dos cosas. En primer lugar, que somos seres sociales, de modo que nuestras identificaciones son en gran medida compartidas: no sólo a mí me gustan Bowie y su estilo Glam. En segundo lugar, es, en rigor, imposible una experiencia estética original, “pura”: por un lado, no existe más que hipotéticamente un sujeto vacío de ideología, con “mente en blanco”; por el otro, un sujeto semejante no podría participar de ningún tipo de experiencia estética, puesto que esta consiste justamente en una interpretación, una semantización, una proyección de significados sobre determinados elementos. Y para esto es tan necesaria la existencia de elementos (obra) como de contenidos ideológicos (sujetos). Es decir que toda recepción es, por definición, interesada, exógena. (Inversamente, la presunta “inmanencia” restringida del formalismo tradicional exige la imposible suspensión de la interpretación, y en consecuencia de la experiencia estética).

Entonces, nuestras experiencias estéticas implican vínculos psicológicos personales, su forma es la misma que la de cualquier convención cultural, y son incluso potencialmente convencionalizables.

El juicio estético, decía Kant, “puede exigir de cualquiera una consideración de la universalidad comunicativa”.

El encuentro con la obra de Bowie da tiempo para recordarse a uno mismo y para indagar entre los textos de sus letras las emociones primigenias e inmediatas que a veces rozan la perfección. Un retrato descriptivo no sólo de una época histórica sino de una etapa “adolescente” de cada uno de los que podemos acceder a la experiencia estética de escucharlo. Como un ejercicio de plantearse ese momento personal de nuestra juventud (no importa en qué etapa de la vida estemos ni cuando se tenga esa experiencia estética. Siempre sucede, es mágico).

La música de Bowie llevó a cimas desconocidas a las generaciones de los 70, 80 y 90 que no tenían ningún otro colchón que éste. Así demuestra que les revelaba su verdadero yo, el que no estaba sometido a ninguna presión y sí a muchos deseos, un yo que era una utopía individual. Pareciera que este se vuelve el propósito de su obra: la verdad en el arte está en alejarse de la autenticidad forzada.

Al mismo tiempo, su obra va abriendo pequeñas secuencias en las que las letras permiten demostrar su actitud ante la vida, la religión, su búsqueda

espiritual e ideológica, ante ese anhelo de amor con el que empujaba a sus fans, ante la nada y la muerte de la que se encuentran claves supremas en "Blackstar". Las letras son el objeto de análisis permanente, pues.

En esas letras presenta esas conexiones subterráneas en las que se desvela que Bowie cosía todo con el hilo de la memoria y el deseo, afloró su Londres juvenil, su Berlín, su New York, su mundo.

Me reflejo en dos ojos distintos pero con un mismo fondo, en un rostro de un David Bowie, su propia creación, no tan camaleón, más melancólico que cambiante, un Bowie diferente, lleno de coherencia. David Bowie, un humano.

BIBLIOGRAFÍA

Critchley, Simon. ON BOWIE, 2016, Edit Sexto Piso.

Coomaraswamy, Amanda Kentish. 1983 Sobre la doctrina tradicional del arte, Ediciones de la Tradición Unánime, Barcelona.

Durand, Gilbert. 1971 La imaginación simbólica, Amorrortu, Buenos Aires.

Gadamer, George. 1999 Verdad y método, Ediciones Sígueme, Salamanca.

Panofsky, Erwin. 1955 Meaning in the Visual Arts, The University of Chicago Press, Chicago.

Broackes, Victoria y Marsh, Geoffrey, David Bowie Is..., 2013, Special Edition.

Aufderheide, Pat: "Music Videos: The Look of the Sound", Journal of Communication, 1986, nº 36 (1), p. 57-78.

Björnberg, Alb: "Structural Relationship of Music and Images in Music Video", Popular Music, 1994, nº 13 (1), pp. 51-73.

Buckley, David (2001): David Bowie: Una extraña fascinación, Ediciones Grupo Zeta, Barcelona.

Adorno, Theodor Wiesengrund. (2004). Teoría estética, trad. de Jorge Navarro Pérez. Madrid: AKAL.

Bruner, Jerome. (2003). Making stories. Law, literature, life. Cambridge: Harvard University Press.

Borges, Jorge Luis. (1998). "El cuento policial". En: Borges oral. Madrid: Alianza, pp 62-81.

-. (2002). Pequeña apología de la experiencia estética, trad. de Daniel Innerarity. Buenos Aires: Paidós.

Kottak, Conrad Phillip. (2006). Antropología cultural. Madrid: McGraw-Hill.

Maingueneau, Dominique. (2008). Términos clave del análisis del discurso, trad. de Paula Mahler. Buenos Aires: Nueva Visión, pág. 48.

Mukarovsky, Jan. (1977). "Función estética, norma y valor como hechos sociales". En: Escritos de estética y semiótica del arte. trad. de Jarmila Jandová y Emil Volek. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 44-121.

Poe, Edgar Allan. (1969). "Filosofía de la composición". En: Obras en prosa, trad. de Julio Cortázar. Puerto Rico: Editorial Universitaria, pp. 223-235.

Sontag, Susan. (1996). "Notas sobre lo camp". En: Contra la interpretación, trad. de Horacio Vázquez Rial. Buenos Aires: Alfaguara, pp. 355-360.

Tiniánov, Iuri Nicoláevich. (2010). Sobre el sentido de la palabra poética, trad. de Eugenio López Arriazu. Buenos Aires: Dedalus.