

David Bowie y el arte moderno

Duncan Wheeler

Aun para el hiperinflado mercado del arte contemporáneo, más acostumbrado a romper récords que los Juegos Olímpicos, las cifras asociadas con la [subasta](#) de obras de arte propiedad de David Bowie (1947-2016) en Sotheby's en noviembre del año pasado resultan asombrosas. Más de cincuenta mil personas (una cifra superior al número de entradas que se vendieron para el concierto que supuso su debut en España en 1987) asistieron a la exposición previa a la venta celebrada en Bond Street, un hito no sólo para Sotheby's, sino para cualquier casa de subastas londinense. La colección había sido valorada en una horquilla entre once y catorce millones de libras, pero el total de las ventas ascendió a 32,9 millones. Se marcaron precios récord para la adquisición de obras de más de la mitad de los artistas representados. Cuanto más directo era el vínculo con su anterior propietario, mayor fue el *boom*: un [radio-fonógrafo clásico](#) de los diseñadores italianos Pier Giacomo y Achille Castiglioni se vendió por 257.000 libras (su valor se había estimado entre ochocientas y mil doscientas) mientras que el mayor postor pagó 3.789.000 libras por [Head of Gerda Boehm](#), de Frank Auerbach (Sotheby's había pronosticado un precio de venta de entre trescientas mil y quinientas mil), que había colgado en una de las casas de Bowie. Como se resaltó en la nota de prensa y en el catálogo de la subasta, el Artista conocido anteriormente como Ziggy Stardust había dicho sobre el cuadro: "Madre mía, ¡sí!, yo quiero sonar igual que eso".

Los herederos de Bowie pusieron a la venta alrededor del sesenta por ciento de su colección, y lo que se exhibió en Sotheby's era supuestamente representativo del conjunto de la misma. Abarcaba todo, desde maestros italianos antiguos hasta arte africano contemporáneo, si bien se ponía un claro énfasis en el arte moderno británico, y no necesariamente en los nombres más destacados. No había, por ejemplo, ningún Francis Bacon ni ningún Lucian Freud, mientras que sí se otorgó prominencia a las obras del grupo de artistas que se congregaron en St. Ives, la localidad costera de Cornualles famosa por su luz y su cielo. Once cuadros de David Bomberg, uno de los artistas preferidos de Bowie, dieron lugar a ventas superiores al millón de libras. Teniendo en cuenta que podría defenderse que los mejores cuadros paisajísticos británicos del siglo XX representan escenas situadas más allá de las fronteras de Albión, resultó absolutamente apropiado que la suma más alta correspondiera a [Sunrise in the mountains. Picos de Asturias](#), una de las diversas obras de tema español del artista nacido en Birmingham. Bowie, una urraca cultural, poseía un don para mirar hacia fuera y hacia abajo: escaneaba la periferia y lo subterráneo, empaquetaba lo desconocido y la vanguardia para el consumo de masas.

Desde su temprana admiración por músicos de culto autodestructivos como Lou Reed e Iggy Pop, Bowie era proclive a adoptar sonidos y visiones menos conocidos con un doble objetivo: para sus propios fines y como una forma de realizar un acto de promoción cultural. Una [exposición](#) de 2013 en el Victoria & Albert Museum en Kensington funcionó simultáneamente como una evasión y una exaltación de lo que, de

lo contrario, podría interpretarse como un oportunismo camaleónico. En palabras del director del Museo, Martin Roth:

Bowie no es sólo uno de los grandes músicos e intérpretes del pasado medio siglo, sino que se encuentra también entre los grandes visionarios del diseño. Un instigador, no sólo de memorables piezas individuales –una portada de disco, una ropa, un peinado–, sino de un particular *Zeitgeist* que es exclusivamente suyo y que, sin embargo, evoca imágenes para un número enorme de personas por todo el mundo[1].

Imbuido de una mente inquisitiva y adquisitiva (aun en su época de mayor consumo de drogas a mediados de los años setenta, sus amigos y conocidos lo recuerdan pertrechado invariablemente de un libro), es posible que artistas patrocinados por el Delgado Duque Blanco vieran cómo se apropiaba de sus ideas, pero raramente este encuentro iba en su detrimento comercial o estético.

La mayoría de sus colaboradores han reconocido este hecho, al menos de manera retrospectiva. Entre las notables excepciones figuran su primera mujer, Angie, e Iggy Pop. En el documental *Gimme Danger* (Jim Jarmusch, 2016) se le asesta un golpe bajo con algunos comentarios sobre los pálidos imitadores del padrino del punk e imágenes de Bowie cantando una versión de «I wanna be your dog» de Iggy and the Stooges, tomadas durante la gira *Glass Spider* en 1987, que suelen considerarse como el punto bajo de una carrera de más de cuarenta años. Afortunadamente para David, no se conservan imágenes de los primeros conciertos de Ziggy Stardust, en los que intentó imitar el gesto teatral inaugurado por Iggy Pop de saltar encima del público. En una época en la que pocos más allá del círculo que rodeaba a Angie y David Bowie creían que él era una estrella, fracasó repetida y estrepitosamente en antros repartidos por todo el Reino Unido. Bowie era un experto en ejercer un control editorial sobre su propia persona pública. En una exposición de sus fotografías celebradas en Somerset House, en Londres, en 2014, el principal guitarrista de Blondie, Chris Stein, comentó que el Delgado Duque Blanco era absolutamente amistoso cuando el grupo lo acompañó a él y a Iggy Pop durante las giras, pero que no permitía que se hicieran fotos si no podía controlar la situación o tener la última palabra sobre el producto final. Mantener en secreto la grabación de sus dos últimos álbumes de estudio (*The Next Day* [2013] y *Blackstar* [2016]) fue un golpe de genio, una demostración de sentido común para el *marketing* y de la lealtad que era capaz de infundir en sus colaboradores. Aunque nunca se ocultó, hay menos fotos de un Bowie sexagenario que de Julio Iglesias, un puñado de fotografías exquisitamente enmarcadas que monopolizaron los materiales de publicidad para su último disco, la subasta de Sotheby's y *Lazarus*, su musical típicamente no convencional. La naturaleza escénica de su muerte el 10 de enero de 2016 fue icónica y circunspecta; en un año de ilustres bajas en el mundo del pop (Leonard Cohen, Prince, George Michael), él tuvo asegurado un lugar de privilegio en el panteón.

Ahora que la reputación crítica y la relevancia cultural de Bowie han alcanzado posiblemente una altura sin precedentes, resulta fácil olvidar que este no fue siempre el caso. Si, como señala David Buckley, «su carrera en los años sesenta se caracterizó por rebuscar de forma un tanto frenética entre el departamento de vestuario de la cultura contemporánea en un intento de encontrar la combinación adecuada de

atuendos mal combinados y aparentemente carentes de gusto»[2], luego sería despachado a finales de los ochenta y comienzos de los noventa como una leyenda que había superado ya con mucho su fecha límite de caducidad. Si en otro tiempo se había visto bailando en las sombras de la fama con figuras tan diversas como Marc Bolan o Lindsay Kemp, sus años en el páramo posimperial constituyeron un proceso similar consistente en avanzar a trompicones en busca de un nuevo vehículo de expresión que le permitiera dejar atrás el fracaso artístico y comercial de su producción reciente. La gira *Sound + Vision* supuso su regreso a los más grandes escenarios del mundo en el cambio de década para interpretar sus mayores éxitos, pero resultó más interesante desde una perspectiva visual que sonora. El hecho de que empezara a coleccionar arte de manera sistemática y entrara a formar parte del consejo de la sofisticada revista de arte *Modern Painters* justo en este momento difícilmente puede tratarse de una coincidencia.

Bowie había estado siempre en estrecha sintonía con lo visual –el lugar tradicional de los teloneros fue ocupado por una proyección de *Un chien andalou* (Luis Buñuel, 1929) durante la gira *Isolar I* de 1976–, pero volver a tomar contacto con *Modern Painters* y repasar su colección de arte privada no sólo nos ofrece una perspectiva fascinante de los gustos y las preferencias de Bowie, sino que resulta esencial para comprender su renacimiento creativo. En una serie de charlas organizadas por Sotheby's, William Boyd recordó haber conocido a Bowie en una reunión editorial en 1994. Habló de cómo había vuelto a leer sus antiguos diarios y de la sorpresa que le había producido descubrir que este encuentro inicial no le hubiera causado una mayor impresión. El premiado novelista lo atribuyó a la modestia de Bowie, ya que la estrella de rock buscaba activamente entornos en los que resultara improbable que la gente lo encasillara o lo halagara. No hay duda de que entraron en juego estos factores, pero lo cierto es que el mito de Bowie apenas era ya lo que había sido durante los años setenta o lo que habría de representar en el nuevo milenio.

Boyd reveló que Bowie mostró un gran interés por publicar una entrevista con Balthus, un artista que por entonces estaba muy lejos de estar de moda. El novelista recordó cómo la estrella de rock tuvo que convencer al resto del consejo editorial antes de que le dieran luz verde para viajar a Suiza y entrevistar al pintor para la que fue su primera contribución como autor. Dejando a un lado algunas desgraciadas sinergias entre la predilección de Balthus en sus obras por la forma femenina pubescente y los relatos más desagradables que han surgido sobre los encuentros sexuales de Bowie con chicas adolescentes, la entrevista es típica de virtualmente todos los artículos que el músico habría de escribir para *Modern Painters*: revela la investigación previa de un experto, pero tiende a un estilo barroco y pseudoacadémico que no es infrecuente en autodidactas extraordinariamente inteligentes. Hay algo bastante forzado en su afirmación de que «la tragedia y el caos del siglo XX avanzan a toda prisa por la memoria de su Último Pintor Legendario»[3]; el gambito inicial de una pieza posterior incluye la siguiente frase: «Lo que hace que la obra de Basquiat sea tan poderosa es cómo trasciende la pose de ser blanco o negro y la indiferencia verdaderamente circunspecta del existencialista»[4].

Bowie estaba, sin embargo, retrocediendo hacia el *Zeitgeist* cultural, y adquirió astutamente [Untitled y Air Power](#) en 1995, el año antes de que apareciera como Andy Warhol en Basquiat (Julian Schnabel, 1966), el biopic que volvería a lanzar al primer

plano al artista nativo de Brooklyn. Como entrevistador, fue notablemente perceptivo cuando se trataba de proporcionar sucintas reflexiones psicológicas y sobre el mercado. En una entrevista con Jeff Koons señaló que «chapotea tranquilamente abriéndose paso entre diversos *non sequitur* y frases a medio terminar, o queda completamente enmarañado en una red de palabras y frases de principios potencialmente muy altos pero, a la postre, bastante cursis»[5]. Esta tendencia se atribuyó al hecho de que, a los ojos de Bowie, su tema estaba socialmente aislado, y es de imaginar que no por decisión propia. En una conversación con Julian Schnabel, el artista convertido en cineasta se refiere a cómo la estrella del rock había intentado previamente convencerle de que Londres iba a ser la nueva capital del arte moderno, una afirmación que había puesto antes en entredicho, pero que estaba pasando a aceptar cada vez más[6].

Desde muy pronto, Bowie se erigió en defensor de los *Young British Artists*, cuya aportación sería decisiva en la transformación de la mayor ciudad del Reino Unido en un centro creativo y comercial. Además de escribir un artículo hagiográfico sobre Damien Hirst[7], emprendieron una juguetona colaboración ([*Beautiful. Hallo. Space-Boy Painting*](#)), que formaba parte de la subasta de Sotheby's, el mismo año en que Hirst ganó el Premio Turner; Bowie presentó su primera exposición como artista; y editó «Hallo Spaceboy», una mezcla de sus propios éxitos clásicos «Scary Monsters and Super-Creeps» y «Rebel Rebel», filtrada a través de la estética industrial popularizada por Nine Inch Nails. Fue, por un cierto margen, su mejor sencillo desde «Absolute Beginners» (1986) y un momento culminante de *1. Outside*, su álbum mejor recibido en años. Fue la canción que eligió interpretar cuando Tony Blair le entregó el Premio al Logro a Toda una Vida en los Brits, el equivalente más cercano a los Grammy en el Reino Unido.

Como se daba a entender por la elección de invitados (Foo Fighters, the Smashing Pumpkins, Nine Inch Nails, etc.), en el concierto de su quincuagésimo cumpleaños celebrado en el Madison Square Garden en 1997, Bowie se sintió claramente lleno de energía por la presencia de artistas más jóvenes. Cuando visitó Dublín durante su gira mundial *Outside*, se reunió con Tracey Emin y la entrevistó:

Me encanta su energía fracturada y podría sentarme y estar escuchándola durante horas. Aunque sus puntos de vista, gustos e intereses son normales e indefectiblemente los de cualquier estudiante de arte de dieciocho años, lentamente caigo en la cuenta de que es una mujer de treinta y cuatro años. Su juventud natural es tonificante. También es extraordinariamente sexy. Los labios elásticos, los famosos dientes partidos, y los ojos semicerrados, nos brindan uno de los rostros más seductoramente interesantes del arte británico. Creo que puedo estar mirando su cara durante incluso más tiempo del que puedo estar escuchándole hablar[8].

La acusación de condescendencia voyeurística de la mediana edad se ve mitigada por el hecho de que la propia trayectoria de Bowie fue un testimonio más que evidente de la importancia del aspecto físico y de la personalidad llegado el momento de sobrevivir y eclipsar a talentos ostensiblemente mayores.

Frecuentemente se incurre en el error de afirmar que Bowie estudió en una escuela de bellas artes. No es así, pero sí que perteneció a la generación de las escuelas de bellas artes, y el arte fue la única asignatura del currículo que aprobó en el instituto, donde recibió clases de Owen Frampton, un profesor inusualmente atento y de gran talento cuyo hijo guitarrista, Peter, vendería millones de copias de su álbum en vivo *Frampton Comes Alive!*, y que acompañó frecuentemente a Bowie en giras como músico de su banda. Como fue el caso de Keith Richards, el guitarrista de los Rolling Stones, Bowie encontró trabajo en una empresa de publicidad, una experiencia de la que sacó partido de manera muy explícita para su papel de especulador implacable en la adaptación cinematográfica de *Absolute Beginners*, de Colin MacInnes (Julien Temple, 1986), pero que informaría también el resto de su carrera. Su antigua empresa, Nevin D. Hirst Advertising, tenía su sede en New Bond Street, la calle en que se encuentra también Sotheby's. Como señaló Matthew Collings (autor de [Blimey! From Bohemia to Britpop. The London Artworld from Francis Bacon to Damien Hirst](#), que publicó la editorial de Bowie)[9], el arte de los años cincuenta constituía el núcleo de la colección, con muchas de las obras exhibidas bien apuntando hacia Gran Bretaña o partiendo de ella durante esta década capital. La atracción que sintió Bowie por el Britpop y los *Young British Artists* consistió en que, al menos para sus ojos y oídos, estaban bebiendo de una herencia común al mismo tiempo que miraban hacia delante. Encargó a Alexander McQueen que diseñara una levita militarista pospunk con la bandera del Reino Unido para la [portada](#) y la gira de acompañamiento de *Earthling* (1997), inspirada en la música *drum-and-bass*, después de ver expuesta [Indoor Flag](#), de Gavin Turk, en 1995.

Cuando el mercado del arte pasó a ser cada vez más lucrativo en el curso de los años noventa, Bowie estuvo lejos de ser la única celebridad que mostró su interés. Existe siempre la tentación de ser cínico sobre las colecciones de trofeos y los incentivos económicos cuando leemos que el batería de Metallica, Lars Ulrich, adquirió [Untitled \(Boxer\)](#), de *Basquiat*, en 1999, o que Eric Clapton compró [Abstraktes Bild](#), de Gerhard Richter, por dos millones de libras en 2001 y lo vendió por veintiún millones once años después. Por el contrario, sin embargo, cuando hablé con Beth Greenacre (responsable de la colección de arte de Bowie desde 2000), me habló de la necesidad de hacer frente a los prejuicios que se hallan muy arraigados: en su opinión, los atributos negativos atribuidos frecuentemente a estrellas del rock que son coleccionistas eran característicos del mercado del arte en su conjunto, y hay una serie de músicos populares que sí que sienten un interés y una pasión genuinos por el arte contemporáneo.

Una prueba de ello puede verse, por ejemplo, actualmente en la exposición [The Radical Eye. Modernist Photography from the Sir Elton John Collection](#) en la Tate Modern (hasta el 21 de mayo). En conversación con el Hombre Cohete, Jane Jackson comentó que él fue un catalizador para expandir el mercado de la fotografía en los años noventa[10], y este comprador de primera obra de trabajos de Sam-Taylor-Johnson cuenta probablemente con un ojo visual más entrenado que el Hombre de las Estrellas, su antiguo competidor musical en los años setenta. Las personalidades adictivas sustituyen frecuentemente una obsesión por otra, como fue el caso de Sir Elton, que empezó a coleccionar fotografía después de salir de una rehabilitación de su adicción al alcohol y las drogas. Desde una perspectiva prosaica, visitar galerías de arte y exposiciones puede ayudar a aliviar el tedio de las giras. John, sin embargo, prevé evidentemente tocar sus grandes éxitos de toda la vida por enésima vez en Las Vegas y

amasar la que es posiblemente la más importante colección de fotografía modernista como actividades coincidentes pero diferenciadas.

Bowie, por contraste, sobresale por el alcance con que el comercio y la creatividad del mundo del arte impactó en su producción musical y su relevancia cultural. Tras volver a conectar con el productor Brian Eno en la boda con su segunda mujer, la supermodelo Iman, en 1992, Bowie y su antiguo productor viajaron al Hospital Gugging, cerca de Viena, donde los psiquiatras habían abierto una residencia de artistas. Además de servirle de inspiración para *1. Outside*, un álbum «cuyas sesiones de grabación fueron concebidas conscientemente como un *happening* artístico», según Paul Trynka[11], once obras de artistas *Outsider* expuestas en la colección de Sotheby's fueron de las primeras que adquirió Bowie para su colección. En la época de *Inspirations* (1997), una serie de entrevistas con siete artistas que trabajaban en medios diferentes, el director Michael Apter filmó a Bowie grabando *Earthling*, con los aparatos del estudio y los lienzos cuidadosamente dispuestos para complementar las afirmaciones de Bowie de que veía sus cuadros y canciones como elementos indivisibles de su identidad y su trabajo.

La calidad de su arte visual es respetable, y sale bien parado de la comparación con, por ejemplo, las pinturas de Ronnie Wood o Bob Dylan, pero su logro más importante fue reforzar la imagen de Bowie como un hombre del Renacimiento, trascendiendo el provincianismo de la música popular. Por medio de la creación de Bowie Bonds se hizo un hueco en el mercado. En palabras de David Buckley: «El nombre y la reputación de Bowie, y todo lo que significaba, se utilizó como garantía de un cierto tipo de prestigio cultural y esto se tradujo directamente en dólares para el patrimonio de Bowie»[12]. Al darse cuenta rápidamente de que Internet invertiría la tendencia de los años posteriores a la década de los cincuenta y que los ingresos por componer canciones como la fuente más segura de ganar dinero para los músicos se verían sustituidos por las giras y los derechos subsidiarios, sabía que le quedaban un número limitado de conciertos por ofrecer y estuvo ojo avizor para dar con maneras ingeniosas de comercializar su imagen y asegurar su legado.

Tres años antes de que los Rolling Stones de Sir Mick Jagger inauguraran una exposición más burdamente comercial que la de Bowie, *Exhibitionism*, en la Saatchi Gallery de Londres, que luego podría verse en otras ciudades, la de Bowie se celebró cerca de allí, en el Victoria & Albert Museum. En palabras de Paul Morley:

La exposición era algo que quería hacer de manera especial, y para él revestía más interés que un título honorífico como un reconocimiento de sus ideas y logros desde el interior del *establishment*. Estaba anticipando que se trataba del comienzo de una manera de proceder que permitiría que alguien como David Bowie pudiera continuar realizando giras por el mundo como una entidad viva aun después de que hubiera muerto[13].

Como fue el caso de los *Young British Artists* de más éxito, Bowie cayó en la cuenta de que controlar la dialéctica de la creatividad y el comercio constituía un arte en sí mismo.

Lejos de ser el músico o intérprete con el mayor talento natural de su generación, es uno de los poquísimos que podemos imaginar triunfando como algo diferente de una estrella de rock. Las composiciones musicales eran un medio y un fin en igual medida, y resulta imposible evaluar su legado sin tener en cuenta la naturaleza multimedia interdisciplinar de la creación más acabada del muchacho nacido como David Jones en Brixton: la superestrella global David Bowie. En línea con una *raison d'être* perseguida durante toda su vida y su carrera, su colección de arte le reportó un importante capital económico y simbólico, al tiempo que le permitía adoptar un papel casi paternal. En años futuros es probable que los músicos populares se conviertan en una presencia habitual en las galerías de arte tanto en su condición de compradores de arte moderno como por haber entrado sus propias biografías y obras a formar parte del canon. El genio de Bowie radica en la síntesis de estas dos facetas. Extraordinariamente generoso llegado el momento de permitir e incluso alentar que sus obras se expusieran en espacios tanto prestigiosos como modestos, la coherencia y la calidad de las obras expuestas en Sotheby's revelaron que era un hombre de posibles y con buen gusto. Descanse en paz.

Traducción de Luis Gago

Este artículo ha sido escrito por Duncan Wheeler

especialmente para *Revista de Libros*

Duncan Wheeler es hispanista y profesor en la Universidad de Leeds. Es editor de la revista *Modern Language Review* y entre sus publicaciones destacan los libros *Golden Age Drama in Contemporary Spain* (Cardiff, University of Wales Press, 2012) y *The Cultural Politics of Spain's Transition to Democracy. Art, Power and Governance* (Manchester, Manchester University Press, 2017).

[1] *David Bowie is the Subject*, Londres, V @@@ A Publishing, 2013, p. 17.

[2] David Buckley, *Strange Fascination. David Bowie: The Definitive Story*, 2ª ed., Londres Virgin Books, 2005, p. 82.

[3] David Bowie, «The last legendary painter: Balthus», *Modern Painters. A Quarterly Journal of the Fine Arts* . otoño de 1994, pp. 14-33 (p. 15).

[4] David Bowie, «Basquiat's wave», *Modern Painters. A Quarterly Journal of the Fine Arts*, primavera de 1996, pp. 46-47 (p. 47).

[5] David Bowie, «Super-banalism and the innocent salesman. Interview with Jeff Koons», *Modern Painters. A Quarterly Journal of the Fine Arts*, verano de 1996, pp. 27-34 (p. 30).

[6] David Bowie, «Painting the veils of time. Julian Schnabel interview», *Modern Painters. A Quarterly Journal of the Fine Arts*, invierno de 1998, pp. 26-31 (p. 29).

[7] David Bowie, «s(Now)», *Modern Painters. A Quarterly Journal of the Fine Arts*, verano de 1996, pp. 36-39.

[8] David Bowie, «It's art, Jim, but not as we know it», *Modern Painters. A Quarterly Journal of the Fine Arts*, otoño de 1997, pp. 24-32 (p. 24).

[9] Matthew Collings, *Blimy! From Bohemia to Britpop. The London Artworld from Francis Bacon to Damien Hirst*, Cambridge, 21 Publishing, 1997.

[10] Jane Jackson, «Sir Elton John in conversation with Jane Jackson», en Simon Barker y Shoair Mavlian, con Newell Harbin, *The Radical Eye. Modernist Photography from the Sir Elton John Collection*, Londres, Tate Publishing, 2016, pp. 12-28 (p. 19).

[11] Paul Trynka, *Starman. David Bowie: The Definitive Biography*, Londres, Sphere, 2011, p. 363.

[12] David Buckley, *Strange Fascination. David Bowie: The Definitive Story*, 2ª ed., Londres, Virgin Books, 2005, p. 457.

[13] Paul Morley, *The Age of Bowie. How David Bowie Made a World of Difference*, Londres, Simon and Schuster, 2016, p. 396