

Identitet i postmoderna moda: David Bowie

Degoricia, Leonarda

Master's thesis / Diplomski rad

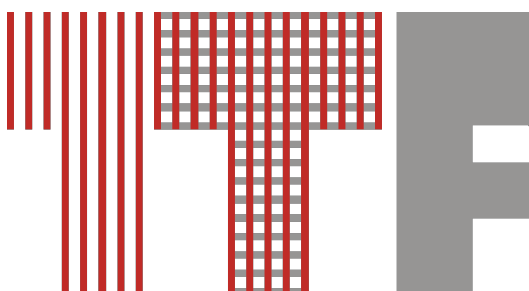
2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Textile Technology / Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:201:834847>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-26**



Repository / Repozitorij:

[Faculty of Textile Technology University of Zagreb - Digital Repository](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET

DIPLOMSKI RAD
IDENTITET I POSTMODERNA MODA
DAVID BOWIE

Leonarda Degoricia

Zagreb, rujan 2020.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET
ZAVOD ZA DIZAJN TEKSTILA I ODJEĆE

DIPLOMSKI RAD
IDENTITET I POSTMODERNA MODA
DAVID BOWIE

prof. dr. sc. Žarko Paić

Leonarda Degoricia 11042

Zagreb, rujan 2020.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET

Zavod za dizajn tekstila i odjeće

DIPLOMSKI RAD

Pristupnik: Leonarda Degoricia

Studij: Tekstilni i modni dizajn

Smjer: Teorija i kultura mode

Broj stranica: 58

Broj slika: 7

Broj literaturnih izvora: 36

Predsjednik: doc.dr.sc. Tonči Valentić

Članovi povjerenstva:

1. izv.prof.dr.sc. Nina Katarina Simončič

2. izv. prof.dr.sc. Martinia Ira Glogar

3. prof.dr.sc. Žarko Paić

Datum predaje diplomskog rada: _____

Datum obrane diplomskog rada: _____

SAŽETAK

U ovom diplomskom radu istražujem kompleksnost fluidnih identiteta i postmoderne mode u radu pop-multimedijalnog umjetnika Davida Bowiea. Na osnovu novije literature iz sociologije, antropologije i vizualnih studija, interpretira se način kako Bowie utjelovljuje cijeli niz fluidnih identiteta poput astronauta Major Toma, vanzemaljskog mesije Ziggy Stardusta i mračno elegantnog Thin White Dukea. Njegovo igranje i nadilaženje granica između spola i roda je vidljivo u ovim identitetima kroz travestiju prisutnu u šminci inspiriranoj Kabuki teatrom i nošenjem ženskih odjevnih predmeta. Bowie je postmoderni kulturološki fenomen koji je od čitavog svog života napravio umjetničko djelo, prožeto filozofijom zen budizma, Jungovskim arhetipovima, *pasticheom* i *cut-up* tehnikom koristeći razne medije.

Ključne riječi :

David Bowie, ikona, kulturni fenomen, modni fenomen, performans, transgresija, subverzija, travestija, fluidni identitet, spektakl

SUMMARY

This master's thesis explores the complexity of fluid identities and postmodern fashion in the work of pop-multimedia artist David Bowie. Based on recent literature in sociology, anthropology and visual studies, the way Bowie embodies a whole range of identities is interpreted like the astronaut Major Tom, the alien messiah Ziggy Stardust and the elegantly dark Thin White Duke. His playing between the boundaries of sex and gender is visible in these identities through travesty expressed in make-up inspired by the Kabuki theatre and wearing female garments. Bowie is a postmodern cultural phenomenon who has made his whole life a work of art, permeated with the philosophy of Zen Buddhism, Jungian Archetypes, *pastiche* and the *cut-up* technique incorporating various media.

Keywords :

David Bowie, icon, cultural phenomenon, fashion phenomenon, performance, transgression, subversion, drag, fluid identity, spectacle

SADRŽAJ

1. UVOD	1
2. TEORIJSKI DIO	3
2.1. Postmodernizam i postmoderna moda	3
2.1.1. Identitet i fluidnost	8
2.1.1.1. Rodno spolna transgresija	12
2.1.1.2. Travestija i performans	16
2.1.2. Queer kultura i maskulinitet	24
2.2 Space Oddity	30
2.2.1. Ziggy Stardust	33
2.2.2. Thin White Duke	38
2.2.2.1. Tin Machine : Simulacija i zbilja	43
2.2.2.2. Multimedijalnost i <i>cut-up</i> tehnika	46
2.2.3. Black Star i simbolika smrti	50
3. ZAKLJUČAK.....	52
4. LITERATURA.....	55

1. UVOD

U ovome diplomskom radu istražujem kompleksnost fluidnih identiteta i postmoderni značaj popularnog glazbenika i multimedijalnog umjetnika Davida Jonesa, poznatijim pod svojim profesionalnim imenom – David Bowie, na osnovu novije literature iz sociologije, antropologije, feminističke i queer teorije, te vizualnih studija. Njegovo izabrano umjetničko prezime, Bowie, nam otkriva bitnu simboliku koja se odnosi na dvostruki rez bowie noža. Modni dizajner Tommy Hifiger tvrdi da pravi razlog Bowiejeve mijenjanja prezimena iz Jones u Bowie, nije bio radi pokušaja diferencijacije od pjevača Davey Jonesa i njegove glazbene skupine *Monkees*, već zbog Mick Jaggera kojeg je *New Musical Express* počeo zvati „Jagger Dagger“; te da onda on može postati David Bowie, kao bowie nož. Žarko Paić tumači da ovaj nož koji reže s dvije oštrice, simbolički ukazuje na temelj njegova stvaranja - sintezom i preobrazbom oštih suprotnosti. Nadalje, Paić tumači kako eksperimentalna novost njegovih svjetova mašte i traumatske stvarnosti društva kasnoga kapitalizma proizlazi iz postupka tog 'dvostrukoga reza', te zaključuje u sažetku kako je Bowie utjelovljena ideja suvremene umjetnosti na njezinome kraju.

U prvome dijelu ću predstaviti etapu postmodernizma u modi, služeći se teoretskim tezama francuskog sociologa i filozofa Jean Baudrillarda i Gilles Lipovetskoga, te kako Bowie utjelovljuje svoju ulogu kao glavni akter postmodernizma. Tezama svog mentora Žarka Paića ću se dotaknuti pitanja identiteta čovjeka te objasniti i interpretirati pojam fluidnosti i fragmentirane dijelove jastva koje se vežu uz Bowiejeve postmoderne zamisli. Kroz prizmu feminističkih i queer teorija Judith Butler ćemo dekonstruirati tradicionalno zadane muško/ženske uloge diktiranih sa strane društvenih konvencija i heteroseksualne hegemonije, te proučavanjem transgresivnosti u fluidnim iskazima spola i roda te ih aplicirati na Bowiejev rad. Elemente travestije i performansa koje je Bowie inkorporirao u svoj opus, ću predstaviti tezama Žarka Paića, RoseLee Goldberg, Marvina Carlsona i Erike Fischer-Liche, te interpretirati njegovu bitnu ulogu u queer kulturi, poigravajući se tradicionalnim pojmom maskuliniteta, te izražavajući se kroz Jungovske arhetipove.

U drugome ću dijelu analizirati Bowiejeve fluidne identitete, počevši od njegove prve stvorene osobe – astronauta Majora Toma kojeg nam predstavlja sa svojom prvom komercijalnom hit pjesmom zvanom *Space Oddity* nastale tijekom 'svemirske utrke' 1960-tih godina, te kako se daljnji fluidni identiteti mogu protumačiti kao internacionalni konzumirani kulturalni proizvodi. Nastavit ću svoju analizu s najpoznatijim fluidnim identitetom Ziggy Stardustom, samoprozvanim izvanzemaljskim *rock'nroll* mesijom sa šarenim avangardnim kombinenzima i *glam rock* estetikom koje uglavnom potpisuje japanski dizajner Kansai Yamamoto, te posljednjim i najmračnijim stvorenim identitetom Thin White Dukea u elegantnom monokromatskome odijelu, koji paradoksalno pjeva o strasti i ljubavi, a pritom ne osjeća ništa.

Baudrillardove teorije simulacije, simulakruma i hiperrealnosti ovdje su polazište za razumijevanje Tin Machine faze, one faze unutar Bowiejevog stvaralaštva koja je odigrala veoma bitnu ulogu, no ostali kritičari su je predvidjeli ponajviše radi dominantne Ziggy Stardust ere – Tin Machine. Krajem 1990-ih godina, Tin Machine je nastao kao produkt Bowiejevog samoistraživanja kao autonomnog performerera. U konačnici, koncept i važnost medija pokušat ću objasniti pomoću teorija komunikologa Marshalla McLuhana, te na koji se specifičan način Bowie izražvao pomoću novih medija – *cut-up* tehnikom vizualnog umjetnika Williama Burroughsa. Bowiejev posljednji album *Black Star* i istoimena pjesma su prožete teškom simbolikom smrti, te predstavlja Bowieja u njegovoj posljednoj fazi stvaralaštva, kao nihilističku umiruću zvijezdu, u potpunosti svjestan svojeg neizbježnog kraja i prolaznosti vremena.

2. TEORIJSKI DIO

2.1. Postmodernizam i postmoderna moda

„Kraj povijesti u Baudrillardovu tumačenju postmodernoga doba odnosi se na kraj horizonta smisla svijeta kakav smo dotada poznavali. Kad se povijest preobražava pod utjecajem brzine i implozije medija u ukroniju ili zgušnjavanje te gubitak smislenih odnosa prošlosti, sadašnjosti i budućnosti vremena, dolazi do konačnog kraja povijesti u ideji i zbilji.“ (Paić, 2007:129)

Liotard je smatrao da djelo može biti moderno, tek ako je prije bilo postmoderno, te da razdoblje postmodernizma nije kraj modernizma, već nešto konstantno; stanje njegova rođenja. No, čini se da je za objašnjenje odnosa postmoderne i dizajna, mode i komunikacije uz Baudrillarda i Lyotarda iznimno važan teoretičar upravo Gilles Lipovetsky koji u svojem djelu *Doba praznine* precizno i stilski nadahnuto određuje „duh vremena“.

„Postmoderno je doba cool i razočarana faza modernizma; njega odlikuje razvitak fluidnih struktura pojedinca i njegovih želja, neutralizacija klasnih sukoba, rasplinjavanje revolucionarne mašte, rastuća ravnodušnost, narcistička desupstancijalizacija, kraj subjekta“ (Lipovetsky, 1987: 98-99)

Pojam postmodernizma se najčešće veže uz dizajn nastao 1960-ih godina, iako se može odnositi na mnoštvo stvari: radikalnu promjenu unutar politike, umjetnosti, mode i znanosti. Temeljni naglasak je u raskidu veze s modernizmom, kao pojma koji se odnosi na idealiziranje i koncept 'dobrog ukusa' u dizajnu. Francuski teoretičari Jean Baudrillard i Gilles Lipovetsky su među najznačajnijim predstavnicima postmoderne, te ću ukratko predstaviti glavne teze njihovih djela. Lipovetsky je tumačio razdoblje post-moderne kao razočaranu i cool fazu modernizma, budući da to doba odlikuje sveprisutna rastuća ravnodušnost i narcistička desupstancijalizacija.

„Ako je post-moderni čovjek zapravo duhovno ispražnjeni subjekt bez supstancije, netko stalno drugi, tada je gubitak metafizičkoga smisla istodobno spektakularni dobitak mode.“ (Paić, 2007:124)

Lipovetsky gleda na paradigmu postmoderne mode kao na mogućnost kreativnog participiranja u svjetskoj kulturi. Globalizirajuća ekonomija i novi oblici komunikacije su novi mediji modne

industrije još od kraja 20. stoljeća. Pariz je odavno prestao biti glavno središte mode, što znači da aristokracija ne određuje više što je u trendu, te mogućnost participiranja u fenomenu mode nije više ograničeno na predstavnike visoke klase u modernom društvu.

Neprestane društvene promjene vode do specifičnih odjevnih preferencija, naročito u zapadnjačkim društvima. Odjevnim odabirima pojedinac/potrošač jasno iskazuje svoj politički stav, religiju, etnicitet te afirmaciju s određenom supkulturom. S time ulazimo u „Carstvo efemernog“ u kojem svatko može participirati, što je suprotno povlaštenom svijetu nekolicine koji opisuje sociolog Thorstein Veblen u svojem djelu *Teorija dokoličarske klase*, pokazujući kako pojavom upadljive/razmetljive potrošnje vladajuća građanska klasa određuje sva pravila u zatvorenom sustavu u kojem može participirati samo aristokracija.

„Carstvo efemernog“ koje kroz fenomen dovršene mode uvodi stalnu želju za brzom promjenom, oličenom u sve novijem i zavodljivijem dizajnu, zrcali postmoderno društvo i fluidnog pojedinca bez ikakve stvarne moći u donošenju strateških odluka, te odatle proistječe današnja nužnost mode i njezina uloga u kreiranju željenog stila života i poželjne osobnosti.

Globalizirajuća ekonomija i novi oblici komunikacije dovode do vladavine novih medija koji su iznimno važni za modu u cjelini još od kraja 20. stoljeća. Pariz je odavno prestao biti glavno središte mode. Više aristokracija ne određuje što je u trendu. Kada to imamo u vidu, onda je posve jasno zašto je razdoblje koje Lipovetsky naziva „otvorenim modom“ postalo ujedno i razdoblje u kojem se može razabrati čitav niz preklapajućih tendencija u stilovima života.

U modi se javlja dekonstruktivizam i tzv. „estetika ružnoga“, što je osobito u skladu s istovjetnim tendencijama u suvremenoj umjetnosti i arhitekturi 1980-ih godina. Stoga se moda postmoderne može nazivati antimodom. Cijeli vrijednosni sustav zapadnjačkog svijeta se promijenio iz temelja, pogotovo nakon društvene revolucije koja se zbila 1968. godine.

Dakle, urušili su se društveni temelji koji su diktirali "pravila" o spolu i rodu, sve od kasnog 19. stoljeća, budući da je modernost u svojim ambivalentnim težnjama u ekonomiji, politici i kulturi bio vladajućim načinom života sve do kraja 1960-ih godina. Time su se srušila i čvrsta dotadašnja modna pravila. Nema dvojbe da je moda u tome bila pokazatelj velikih društvenih promjena, političkih antikolonijalnih revolucija u Trećem svijetu, te studentaske pobune 1968. u Francuskoj, Italiji, Njemačkoj i SAD-u. Nastankom kontrakulture i supkulturnih skupina u

Velikoj Britaniji krajem 1960-ih godina, svjedočimo intenzivnom obratu u razumijevanju svijeta i čovjeka, što se, dakako, moralo simbolički pokazati u radikalnim postupcima dekonstrukcije mode uopće. Dosadašnja pravila odijevanja i mode više se ne uvažavaju, budući da je postmoderni čovjek individua koji sam stvara svoj image/look, odnosno čitavu vizualnu estetiku s kojom sebe predstavlja svijetu. O tome teoretičarka queer-kulture i mode Julia Emberley kaže sljedeće:

„U pokušaju da apertira osjećaj vlastite originalnosti, suvremeni si potrošač stvara sliku sebe (imidž), osobne estetike ili stila koji signalizira originalnost, kako bi se odvojio od uniformiranog konformizma razvijenog sa strane modnog aparata, koji prijete i uspijeva u nijekanju osobnog znanja i samo-ekspresije.“ (Julia Emberley, 1987:39)

David Bowie nam služi kao odličan primjer postmodernog aktera, budući da utjelovljuje fluidne identitete čije fragmentirane dijelove slaže poput mozaika u cilju stvaranju novoga i recikliranju staroga. Može se otuda povući paralela između Bowieja kao postmodernog umjetnika i čovjeka kao post-modernog potrošača – obojica poput glumca na pozornici oblikuju svoj vizualni identitet bez nadređenog sustava pravila. Nadalje, veliki utjecaj na trendove i daljnji razvoj mode je imao fenomen *celebrity* kulture, posebice masovne popularne kulture u kojoj se Bowie pojavljuje kao velika zvijezda i ikona. Ta paradigma je postala odlučujućim čimbenikom u definiranju uspjeha u globalnoj modi, a kao vizualni mediji su poslužili glazbeni video spotovi i filmovi. Mladi ljudi su svoj stil pronalazili prihvaćajući kreativno sadržaje ovih medija. No, Usher i Fremaux ističu kako stvaranje osobnosti nije nikakav Bowiejev novi izum, već da je to odavno poznata stvar u popularnoj i masovnoj glazbi; kako bi se umjetnik što više približio svojoj publici kroz marketinški imidž.

„Često postoje snažni elementi autentičnosti, posebice demonstrirani kroz zamagljivanje privatnog i javnog sebstva. Publika shvaća ovo u esenciji, poput produžetka zbilja.“

(Broackes i Marsh, 2013:58)

„Kao dijete postmoderne ere, njegov je senzibilitet zaokružio sam pojam fragmentiranog i promjenjivog identiteta koji je uvijek bio prisutan na pragu „postati“ i „biti“.“

(Bradley & Page, 2017:583)



Sl.1.) 1971, Portret David Bowieja, The David Bowie Archive

Fotografirao © Brian Ward

Bradley i Page, nadovezujući se na Baudrillardove teze iz 1975., zaključuju kako su potrošači izmanipulirani od strane ideologije kapitalizma, s time da je potrošnja potaknuta oglašavanjem i masovnim marketingom, što znači da ukoliko bi se održavao ciklus proizvodnje i potrošnje, potrošači moraju biti uvjereni u potrebu promjene kako bi se nastavila istodobna potreba za proizvodnjom. Bowiejev zaštitni znak je upravo vječita samo re-invecija, te Bradley i Page smatraju kako je to bio oblik samoregulacije koju je sam sebi nametnuo kako bi osigurao da je uvijek bio jedan korak ispred regulatornih snaga hegemonije. Najistaknutiji je otuda u toj promjeni osobnosti, od Aladdina Sanea do Thin White Dukea, predviđajući sličan pomak sa značenjem pojma muževnosti u društvu. Sam čin promjene čini otpor protiv hegemonije mainstream kulture i njezinog poretka vrijednosti.

„Bowiejeva dispozicija je oštra, cinična i tragična. To bi se najbolje moglo razumjeti u odnosu na ono što je Adorno (2002, 21) jednom nazvao "mimozom otvrdnutih i otuđenih" - refleksija moderne umjetnosti o nemogućnosti vlastitih uvjeta proizvodnje i potrošnje. Bowie problematizira samu mogućnost funkcionirajuće, normativne seksualnosti u postmodernom i postindustrijskom dobu, kao što njegova glazba neprekidno slijedi različite putanje strasti, iako dovodi samo do slijepih ulica.“

(Appel, 2018:209)

Teoretičar komunikacija Marshall McLuhan je 1962. godine iznio svoju teoriju o elektronskom globalnom selu, gdje više ni vrijeme ni svemir neće biti problem da se ljudska bića povežu brzo i jednostavno. Pojavom novih medija, u postmodernu dobu, modnoj industriji nikada nije bilo jednostavnije stupiti u kontakt sa svojom ciljanom publikom/tržištem. Valjalo je samo fiksirati željeno specifično tržište, po spolu, dobi, etnicitetu ili životnom stilu, te od 1960.-ih godina reklamirati proizvode s pomoću radija i TV-a, a od početka 1990-ih naposljetku s pomoću najmožnije platforme današnjice – Interneta.

„Modni stilovi se mijenjaju svaki puta kada se glazbeni stil promijeni, te ove trendove religiozno prati golema publika adolescenata i mladih odraslih ljudi. Mladenačka kultura određuje svoj modni kod, te su ovi kodovi pažljivo motreni sa strane popularnih kulturnih industrija.“ (English, 2013:93)

2.1.1 Identitet i fluidnost

„Što je to identitet? Potrebu za suvremenim označavanjem smisla pripadnosti nekome ili nečemu možemo razaznati u svim područjima života. Ključna riječ našeg vremena, kojom se razlikujemo od prethodnih razdoblja u modernoj povijesti, poprimila je obilježja riječi/pojma koja pokriva sve i ništa.“

(Paić, 2007: 167-168)

Identitet je pretežito filozofski skovani pojam koji dolazi od latinske riječi *identitas*, što u prijevodu na hrvatski jezik znači istovjetnost. Usko se veže uz osobnost, budući da fragmenti čovjekovog identiteta podrazumijevaju osjećaj kontinuiteta, svjesnost/osjećaj jedinstvenosti spram drugih i osjećaj pripadnosti. Identitet ili karakter je riječ koju koristimo kada opisujemo srž ljudske osobnosti, individue. Ovo uključuje skup kognitivnih, emocionalnih, moralnih, socijalnih procesa koja motiviraju osobu na djelovanje.

„U krhkosti i neautentičnosti naših identiteta, Bowie nam je pružio (i još uvijek nam pruža) mogućnost da povjerujemo kako možemo iznova osmisliti sebe. Zapravo, možemo se osmisliti zbog toga što su naši identiteti tako krhki i neautentični.“

(Critchley, 2015:55)

Critchley uočava Bowiejev utjecaj u gradnji identiteta. U odnosu na moderno razdoblje i njegove temeljne ideje racionaliziranja, vladavine sustava nad pojedincem, etiku kapitalističke askeze i progresizma u svim sferama društva, ovdje je na djelu konstrukcija identiteta kao stvaranja novoga iz razbijenoga ogledala.

„Što može biti više identično nego identitet? 'Identitet', riječ, sugerira nepromjenljivost, postojanost, dok u stvari čini ono što čine i druge riječi, ona mijenja svoje značenje - u današnje vrijeme i doba, toliko brzo da ju je teško pratiti. (...) Individualni identiteti su kompleksne strukture koje kombiniraju naslijeđena naslijeđena obilježja poput pripadnostu različitim članovima grupe, odanošću, vrijednostima, sustavima vjerovanja i modama. Ove strukture se

prilagođavaju promjenjivim okolnostima, poput koncepta identiteta samog. Elementi mogu biti odbačeni ili remiksani, a novi se dodaju po potrebi. Stoga definitivna definicija nije dostupna.“

(Coulmas, 2019:45)

Što se tiče identiteta koji se podudara ili nadopunjuje s ideologijom određene supkulture, Hebdige je smatrao da tu godište i društveni status igra veliku ulogu. Pojedinaac traži pripadnost u supkulturi i bijeg od dominantne i masovne kulture. Dakle, antimoda koja se uvijek smatrala rubnom i alternativnom je uspjela istisnuti masovnu 'modernu' modu iz prvoga plana. Polhemus nas je u *Supermarketu stila* podučio tome da danas zbilja nema nikakvih ograničenja u konstruiranju našeg imidža, potpuno je neovisno od čimbenika poput društvenog i kulturalnog statusa. Naglasak je na kreativnosti i samoekspresiji individue, s kojom on predstavlja sebe svijetu i drugima, što je u skladu sa Bowiejevim postmodernim duhom. Svjetski modni dizajneri, trgovci i marketinški stručnjaci uočavaju ovaj obrat, te počinju inkorporirati subverzivne elemente antimoda raznih supkultura u svoje proizvode.

Martin Roth, direktor Victoria and Albert Muzeja je dao svoj iskaz o Bowieju kao stilskoj ikoni koja potiče pojedinca u afirmanju vlastitog vizualnog identiteta.

„David Bowie je stilska ikona, te jedan od najprepoznatljivih muškaraca na planeti. Jedan od njegovih najvećih utjecaja na naš kulturalni život jest to što je bio pobornik individualizma – da bismo mi trebali biti ono što želimo biti, da izgledamo kako želimo izgledati, te da vodimo, a ne da slijedimo, bez da uvijek ovisimo o gledištu drugih.“

(Roth, 2013:pogovor)

„Identitet se, dakle, ne nasljeđuje, već stvara vlastitim vođenjem životnoga stila. Iako je neporecivo da je od 1960–1980–ih posrijedi 'maskerada' i 'karnevalizacija' mode koja prelazi u kulturno kodirane mreže metamorfnog tijela, kao što se to ponajbolje može razabrati u preobrazbama stilova pop–zvijezde i multimedijalnog umjetnika Davida Bowieja, postoji ipak nešto 'postojano' u ovoj mahnitoj igri transformacija svih identitetskih oznaka (rod/spol, rasa/klasa, muško/žensko, travestija/transgresija). Lacan je u svojim analizama slike iz horizonta psihoanalize došao do postavke da je posrijedi ekran i površina onoga što ima karakter spektakla. Riječ je o fenomenu pogleda ili promatranja. Ali ne više u smislu pasivnoga subjekta koji gleda–

u—svijet, nego u smislu aktivnog sudionika događaja kojim se mijenja naša spoznaja o karakteru i biti ljudskoga tijela. Pogled se uvijek odnosi na promjenu u biti subjekta.“

(Paić, 2018:27)

No otkuda proilazi potreba za stvaranjem identiteta? Tojja Cinque smatra da je kritična potreba za oblikovanjem identiteta naglašena teorijom da "jezik" i kultura daju reprezentacije koje proizvode značenja, a ta značenja reguliraju društvene prakse. Unutar kruga kulturalne produkcije, kritička je potreba razmatranja formiranja identiteta i razumijevanje različitih procesa koji su uključeni. McQuail transparentno artikulira ulogu medija u društvu, te ishodište Bowiejevog utjecaja se može promatrati na način na koji njegov rad efektivno regulira iskustvo, emocije i ponašanje pojedinca kroz : (1) diverziju pri kojoj dolazi do emocionalnog oslobađanja (radošću, seksualnim ispunjenjem itd.); (2) osobni odnos u kojem Bowiejevo djelo, od filma, kazališta, televizije, glazbenih videozapisa, nastupa uživo ili glazbe, odnosno u kombinaciji, oboje pružaju "društvo" pojedincu kada je sam; (3) osobni identitet kojeg pojedinac gradi na temelju svojeg interaktivnog doživljaju Bowieja. Stuart Hall je, pak, ustvrdio da Bowiejev 'jezik' (vizualni jezik preko televizije, filma, glazbe, umjetnosti i performansa) i kultura nude reprezentacije koje proizvode značenja. Cinque je u svome članku *The subversion of an exquisite corpus: against the grain with David Bowie* interpretirala značajnost Bowieja u medijskom svijetu današnjice, a cilj je shvatiti Davida Bowieja s posebnim naglaskom na istraživanje ontoloških pitanja koja se odnose na kulturnu politiku ključnih oblika propisa koji su objavljeni u okruženju dinamičnih i često osporavanih mu djela. Nadalje, ona naglašava kako je Bowie reprezentirao svoj umjetnički i zvjezdani status, te koji su se društveni identiteti asociirali s njim, kao i pitanje mehanizama vezanih uz proizvodnju i konzumaciju samoga sebe. Bowie je uvelike prisvajao i utjelovljavao identitetske slike koji su se smatrali stranim, alternativnim i transgresivnim. Na taj su način metaforom i alter-egom stvarali jednu posve egzotičnu i tajanstvenu auru.

Peri Bradley i James Pages su u članku *David Bowie – the trans who fell to earth: cultural regulation, Bowie and gender fluidity* pristupili kompleksnoj igri Bowijevih rodnih igri/identiteta koji nije podijegao konvencionalnim društvenim normama. Smještanjem Bowiejevih raznih identiteta unutar njihovih kulturalnih i društveno-političkih okvira moguće je shvatiti kulturalne snage koje grade njegov subverzivni identitet, te osobnost kao središnju figuru koja je utjecala na pojam roda kao fluidnog, a ne fiksnog.

„Ono što Bowie možda nije prevideo jest uloga njegovih vlastitih emocija koje su odigrale u cijelom kreativnom procesu i invenciji persone. Koliko god se Bowie pokušavao odcijepiti iz paralelnoga svemira kojega je stvarao, njegova ga je osobnost redovito preuzimala izvan pozornice.“ (Leorne, 2015:122)

Leorne je pristupila problematici Bowiejevih fluidnih identiteta iz psihoanalitičke perspektive, te tumači kako je Bowie proveo silne godine života u realnosti koju je sam stvorio za sebe, ulazeći u nju kroz svoje razne identitete. Dakle, njegovi fluidni identiteti su postali njegova realnost, dok je on kao David Bowie odašiljao poruke i značenja u skladu s onime što Baudrillard naziva simulacijom događaja u svijetu kao medijskoj konstrukciji života.

2.1.1.1. Rodno spolna transgresija

Prema tradicionalnim feminističkim teorijama, koja se bavi kulturno/povijesnim kontekstom i biološkim premisama spola, koncept spola se odnosi na urođene biološke i reproduktivne razlike između muškaraca i žena. Koncept roda se, pak, odnosi na nametnutu društvenu/povijesnu konstrukciju koja ustvrđuje razlike unutar i između ženstvenosti i maskuliniteta. Prije nego li se dotaknemo pojma rodno-spolne transgresije, moramo jasno definirati spol i rod, te njihove biološke razlike koji diktiraju unutarnji i vanjski reproduktivni organi i kromosomi.

„Osnovni problem spola je taj što se temelji na binarnom, obveznom sustavu koji pripisuje društvene karakteristike spolnoj anatomiji (Hausman 2001). Mnogo ljudi pretpostavlja da je binarna osnova roda, u biti, enkodirana u osnovnim biološkim procesima. Često se pretpostavlja da je "biološki" sinonim za "nepromjenjiv" i „prirodno“ kao da je primarno podrijetlo rodnog identiteta (Preves 2001).“

(Nagoshi J., 2014:3)

Spol se odnosi na društveno stvorene uloge, osjećaje i ponašanje koje društvo smatra prikladnim za muškarce i žene. Ponašanja koja su u skladu s društvenim očekivanjima smatraju se rodno normativnim, dok se ponašanje koje se smatra nekompatibilnim naziva spolna neusklađenost. Rodni identitet je osobni osjećaj i definicija roda osobe.

„Rodni identitet opisan je kao unutarnji osjećaj pojedinca i identificiranjem s muškim, ženskim ili identitetom koji je između ili izvan ovih dvaju kategorija (Wilchins 2002). Spol je sustav klasifikacija koje opisuju karakteristike i ponašanja koje pripisujemo tijelima. Zatim mi te karakteristike i ponašanja pripisujemo muževnim ili ženstvenim. (Green 2004).

Pretpostavlja se da je rodni identitet u skladu s nečijim biološkim spolom. Muškarac bi trebao imati muževne atribute, dok bi žena trebala imati ženstvene atribute.“

(Nagoshi J., 2014:5)

U ovome dijelu ću se poglavito nadovezivati na američku teoretičarku Judith Butler i njezine teze o spolu, rodu i seksualnosti sa stajališta poststrukturalizma, feminizma i psihoanalize u knjizi *Gender Trouble : Feminisim and the Subversion of Identity*. Butler razotkriva tradicionalno zadane muško/ženske uloge diktiranih sa strane društvenih konvencija, te proučava transgresivnosti u fluidnim iskazima spola i roda.

„Kad se konstruirani status spola teoretizira kao radikalno neovisan o spolu, spol sam po sebi postaje umjetno plutajuća umjetnost, s posljedicom da *muškarac* i *maskulinitet* mogu jednako lako označavati žensko tijelo poput muškog, a *žena* i *ženstvenost* muško tijelo lako kao žensko.“

(Butler, 1999:45)

„U ovom trenutku već je jasno da jedan način na koji je unutarinja stabilnost i binarni okvir za spol učinkovito osiguran jest tako da se dualnost spola baci na prediskurzivnu domenu. Ova produkcija spola kao prediskusivna bi trebala biti shvaćena kao učinak aparata kulturalne konstrukcije određenih *rodom*. Kako, dakle, treba preformulirati rod tako da obuhvati odnose moći koji proizvode učinak prediskurzivnog spola i tako prikrivaju upravo to djelovanje diskurzivne proizvodnje?“

(Butler,1999:46)

„Nakon Lacanovog čitanja Freuda, Butler sugerira da podjela unutar jastva koja rađa melankoliju također rađa reprezentaciju i samim time performans, no sami performans je prognan melankolijom, budući da je osuđena na ponavljanje koje podsjeća na gubitak, ali ga nikad ne obnavlja , stoga nije dovoljno reći (kao što su to činile Butlerova pojednostavljenja) da se "rod izvodi", osim ako se izvedba ne razumije kao "djelovanje" u psihoanalitičkom smislu. Ovdje se gubitak melankolije i odbacuje i uključuje u izvedenu identifikaciju, paradoksalno, kako prisutnu tako i odsutnu. "Sam rod", predlaže Butler, "bi se dijelom moglo shvatiti kao" djelovanje "nerazriješene tuge."

(Carlson, 2004:55)

Nadalje, Butler preispituje pojam konstrukcije u odnosu na tijelo, te kontroverzu koju ona uzrokuje u konvencionalnoj filozofskoj polarnosti između slobodne volje i determinizma. Ona objašnjava kako se tijelo može tumačiti kao pasivan medij na kojemu su upisana kulturalna

značenja ili kao instrument kroz koji se određuje kulturalno značenje. Tijelo je konfigurirano kao puki instrument ili medij uz čiju se vanjštinu vežu određena kulturalna značenja, a David Bowie kao konceptualni i vizualni umjetnik je koristio svoje tijelo, između ostaloga, kao medij.

Alex Sharpe je u članku *Scary monsters: the hopeful undecidability of David Bowie (1947-2016)* paralelno teoretizira figuru čudovišta sa Bowiem kroz prizmu rada filozofa Michela Foucalta i Georges-a Canguilhema radi analitičke preciznosti. Čudovište u ovome smislu predstavlja teoretski okvir za razumijevanje rušenja ustaljenih društvenih normi o rodu, spolu i seksualnosti.

„Iz svih ličnosti unutar popularne kulture, malo tko utjelovljuje čudovište poput Davida Bowieja. (...) Kroz Bowieja, putovati ćemo unutar teritorija seksa, roda i seksualnosti, ljudske/životinjske hibridnosti, svetoga i profanoga“

(Sharpe, 2017:228)

Canguilhem pristupa konceptu čudovišta prema rimskom zakonu, s naglaskom i fiksacijom na samo tijelo, dok Foucault istražuje još dublje unutar ljudske psihe. Čudovište podrazumijeva ljudsku crtu, s određenom elementom hibridnosti. Nadalje Sharpe objašnjava kako se čudovište treba razumjeti kao učinak određenog zakona / naravi prirode. Za Canguilhema je čudovište učinak narušavanja prirode (shvaćen kao morfološka nepravilnost) i kršenje zakona (shvaćeno kao kriza klasifikacije). Međutim, Foucault prepravljajući ideju kršenja prirode da bi se to uzelo u obzir povijesnog pomaka u regulatornim preokupacijama stanja od tijela 'duše' ili psihe. Ovo preispitivanje je važno jer to omogućuje da se ideja čudovišta proširi izvan fizičkog tijela, te da uključi uistinu modernu figuru, čudovišta u sebi. Ova ideja čudovišta kao ljudsko/neljudsko hibrid je koji postoji u prirodi. Objasnjavajući koncept čudovišta, Sharpe odabire Bowieja kao savršeni primjer, te ga opisuje kao kontrakulturalnu ikonu, autodidakta, uzvišenog anti-heroja i provokatora.

„U kontrastu s utvrđenim zakonima, on nudi neodredivost, dvosmislenost, hibridnost, nečistoću, metamorfozu. U odnosu na prirodu, on predstavlja i slavi morfološku i psihičku nepravilnost. On je stvorenje obojeg i za naše postmoderno doba, prihvaćajući 'destrukciju i reartikulaciju ljudskog u ime [nečeg] višeg kapaciteta ".

(Sharpe, 2017:243)

„Za razliku od većine umjetnika, a posebice *rock* zvijezda, koje imaju tendenciju da nas podvrgnu beskrajnoj ponavljanju istog, Bowie, je sama fikcija koja je predodređena postati stvarniji od svog tvorca, koji je izumio i nastanjivao niz persona, svaki sa svojom estetskom i glazbenom posebnosti. Štoviše, uvijek je inzistirao je, obično u trenutku glazbeno-umjetničkog trijumfa, daljnje ubijanje objekata svojih obožavatelja. Dok su *rock* zvijezde, poput *The Who's* Pete Townshend, ograničena autodestruktivnom umjetnošću poput razbijanja gitara na pozornici, Bowie ga je uvijek ga je okretao na sebi. Odnosno, počinio je serijska ritualna samoubojstva. Poput *acid* slike Gustava Metzgera, Bowie se otopio pred našim očima, samo da se drugdje obnovi.“

(Sharpe, 2017:235)

„Drugim riječima, Bowie je shvatio što je u umjetnosti istina kao što je i u životu: zastoj je jednak smrti. U odbijanju tiranije fiksnog identiteta, kao i čistoće žanra, Bowie, poput čudovišta koje je tako elokventno simbolizirao i utjelovio, omogućio je, ulazak novoga. Međutim, Bowiejev cilj nije bio samo puka promjena. On nije bio jednostavno kameleon.“

(Sharpe, 2017:237)

Sharpe utvrđuje da kao što to čine i čudovišta i umjetnici, Bowie kao savršeni primjer nam ukazuje na neke od naših najdubljih anksioznosti koje se tiču spola, spola i seksualnosti; hibridnost ljudi / životinja; i odnos između ljudskog i božanskog ili, barem, između svetog i profanog. Nadalje Sharpe objašnjava kako je Bowie to činio, bez demantiranja ili satirizacijom društvenih normi, već kroz razne oblike parodija, kroz svoje likove i tekstove, koji mu služe kao "apsurdna ogledala" tako da se njima suspendira svijet, barem privremeno.

2.1.1.2. Travestija i performans

Žarko Paić smatra da je kod Bowieja sve bilo estetizirano i dovedeno do ruba *commedie dell'arte* i kabareta, cirkusa i karnevala, travestije i nastojanja prevladavanja jednolične dosade, a s druge strane zaključuje kako je njegov način mišljenja podudaran s mnogim neoavangardnim postupcima i još više s onime što pripada vodećoj filozofijskoj situaciji našega vremena.

(Paić, 2016, <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/zasto-je-david-bowie-bio-tako-mocan-i-vazan-umjetnik-20160112>)

Riječ travestija potječe iz talijanskog jezika (*travestire*, tal.), te označava pojama prerušavanja i presvlačenja. Travestija se može odnositi i na vrstu književnog djela koja je vrlo slična parodiji, no može se pojavljivati i u ostalim žanrovima. Osnovni cilj travestije je, zapravo, karikiranje sadržaja (naizgled šaljive riječi koje se odnose na ozbiljne društvene probleme). Travestija daje djelu određenu notu satirično – humorističkog stila. Glavni komični efekti se postižu raskorakom između samog sadržaja djela i forme, tako da se šaljive riječi pretvaraju u ozbiljan sadržajni okvir djela koji je pod parodijom. Česti slučaj je da se travestija ne može uvijek jasno razgraničiti između karikature i parodije, jer i sama travestija spada pod književno-scensku vrstu burleske (vrste književnog djela sličan travestiji i parodiji). Britanski plesač i poznati *mime* umjetnik Lindsey Kemp podučio je Bowieja izražavanju kroz ples i šminku, te je uvidio kako Bowie nije prirodno daroviti plesač, ali da je imao ono najbitnije u sebi – želju za pokretom i ogoljevanjem duše. Kemp je imao golemi utjecaj na daljnji Bowiejev umjetnički rad, naučivši ga korisiti svoje tijelo kao medij s kojim je komunicirao sa publikom.

„Bila je to zaista ljubav na prvi pogled. Došao je iza kulisa poslije predstave, te je bio očaran, mojim svijetom, Pierrot Harlequinom, te dramskom pričom na kojoj se temeljila predstava. Bio je to *comedia dell'arte* mjuzikl, cirkus sa pjesmama iza kulisa. Predstava je bila inspirirana Piccasovim ranim slikama iz plavog i ružičastog razdoblja, gladnih harlequina i Pierrota, te njihovih obitelji i tako dalje.“

(Jones, 2017:19)

„Kemp je bio živući Pierrot,' rekao je Bowie naknadno. 'Živio je i govorio poput Pierrota. Bio je tragičan i sve je u njegovom životu bilo teatralno. Stoga je pozornica za njega bila samo ekstenzija njega samoga.' (...) 'Živio je na svojim emocijama, bio je predivan utjecaj. Njegov svakodnevni život je bio najteatralnija stvar koju sam vidio, ikada. Sve za što sam smatrao da je Bohemija zapravo bila, on je bio živio.“

(Broackes i Marsh, 2013:38)

Performans se prvi puta pojavljuje 1979. godine kao zasebni umjetnički medij. Pripada u sklop konceptualne umjetnosti. Performans je postao sveprisutan krajem 20. stoljeća – od glavnih međunarodnih umjetničkih centara, festivala do umjetničkih galerija. Ovaj umjetnički oblik je odigrao važnu ulogu u povijesti umjetnosti, jer se zasnivao na živoj izvedbi, premda je bio uporno izostavljan u procesu procjenjivanja umjetničkog razvoja, posebno u razdoblju moderne, i to više zbog poteškoća u njegovu smještanju u povijest.

„Naime, umjetnici se njime nisu koristili samo kako bi privukli pozornost, već su ga smatrali načinom oživljavanja mnogo formalnih i konceptualnih ideja na kojima se temeljilo umjetničko stvaralaštvo. Živi pokret bio je uvijek korišten kao oružje protiv konvencija institucionalizirane umjetnosti.“

(Goldberg, 2003: 5)

RoseLee Goldberg nam tumači da su manifesti performansa, od futurista do danas, bili izraz disidenata koji su pokušali pronaći drugi način evaluacije umjetničkog iskustva u svakodnevnom životu. Performans je bio način izravnog prilaženja širokoj javnosti, kao i šokiranja publike s ciljem preispitivanja njihovih pretpostavki o umjetnosti i odnosu umjetnosti i kulture. Nasuprot tome, interes javnosti za taj medij, posebno u osamdesetim godinama 20. stoljeća, potječe od želje publike da dobije pristup u svijet umjetnosti, da bude promatrač njezinih rituala i posebne zajednice te da bude iznenađena neočekivanim, uvijek neortodoksnim prezentacijama koje umjetnici smišljaju. Rad može predstaviti pojedinac ili grupa, uz pomoć svjetla, glazbe ili vizualnih elemenata koje je načinio sam umjetnik, ili u suradnji s drugima. Isto tako može biti izveden na različitim mjestima od umjetničke galerije i muzeja do kazališta ili običnog uličnog ugla. Za razliku od kazališta, izvođač jest umjetnik i rijetko predstavlja određeni lik poput glumca, a sadržaj rijetko slijedi tradicionalnu fabulu ili priču.

Performans može predstavljati niz privatnih gesta ili vizualno kazalište velikog opsega; može trajati od nekoliko minuta do mnogo sati; mogao bi biti izveden samo jednom ili ponovljen nekoliko puta, sa ili bez pripremljenog nacrt, spontano improviziran ili uvježban tijekom nekoliko mjeseci. Povijest performansa u 20.stoljeću jest povijest liberalnog, otvorenog medija s beskrajnim varijacijama, čiji su tvorci bili nestrpljivi kad su u pitanju ograničenja već utvrđenih formi i odlučni da svoju umjetnost iznesu izravno u javnost. Zbog toga se performans oduvijek temeljio na anarhiji i po svojoj prirodi onemogućuje precizniju ili točniju definiciju od jednostavne izjave kako je to živa umjetnost koju izvode umjetnici.

„Bilo kakva stroža definicija automatski bi negirala mogućnosti samog performansa koji se slobodno služi svim disciplinama i medijima za prikupljanje materijala. Književnost, poeziju, kazalište, glazbu, arhitekturu i slikarstvo, kao i video, film, slajdove i priču performans upotrebljava u svim kombinacijama. Nijedan drugi umjetnički oblik izražavanja nema takav bezgranični manifest, jer svaki performer izvodi svoju definiciju u tijeku i načinom izvedbe.“ (Goldberg, 2003:7)

Lisa Perrott je iznijela kritički osvrt na Waldrepov *Future Nostalgia: Performing David Bowie*, te smatra da je 2015. godina bila ključna za niz aktivnosti koje su bile posvećene proučavanju i slavljenju Bowieja kao kulturalnog fenomena. Waldrepov *Future Nostalgia* doprinosi ekspanzivnom interdisciplinarnom ispitivanju kulturnog i estetskog utjecaja Bowieja dok je sudjelovao u raznim performativnim praksama. Perrott ustanovljuje kako tijekom ispitivanja nekoliko različitih pristupa proučavanju performansa, Waldrep želi ostati blizu svoje originalne teze – 'da nam Bowie daje način kako razumijeti promjenljivosti performansa, estetizirajući poveznicu rock glazbe i svakodnevnog života privlačići pozornost na izvještačenost obojega.'

„Future Nostalgia najvažniji je doprinos Waldrepovog dubinskog proučavanja Bowieja kao izvođača - onog čija performativnost kroz glazbu, pozornice, vizualnih medija, i svakodnevnog života potiče daljnju performativnost. Umjesto da se oslanja na konvencionalno ili pojedinačno razumijevanje performansa, Waldrep kritički istražuje nekolicinu različitih pristupa, a svi su oni važni za razumijevanje čiste složenosti Bowieja kao izvođača, njegov utjecaj na masovnu kulturu i supkulture, i njegove uloge u oslobađanju identiteta.“

(Perrott, 2018:185)

Judith Butler se nadovezala na Austinovo tumačenje performativnosti, te u svome eseju objavljenim 1988. godine ga inkorporira u kulturalnu filozofiju. Rodni identitet nije utemeljen niti određen biološkim distinkcijama, nego prema kontinuiranom izvođenju tjelesnih čini. Fischer-Lichte o tome kaže:

„Performativni činovi (kao tjelesni činovi) su "nereferencijalni", jer se ne referiraju na već stvorene uvjete, poput unutarnje esencije, supstance (...); ne postoji fiksni, stabilni identitet koji bi se mogao izraziti. Ekspresivnost je, dakle, suprotstavljena u odnosu nasprem performativnosti. Tjelesni, performativni činovi ne izražavaju već postojeći identitet, već izazivaju identitet kroz same te čini.“

(Fischer-Lichte, 2008:27)

Nadalje, u svojem kritičkom osvrtu, Perrott zamijećuje da su Butlerove teorije roda i spola nezaobilazne u tumačenju performativnosti, te smatra kako bi se moglo više prostora posvetiti diskutiranju upravo o Butlerovoj teoriji performativnosti, te da bi se mogla korisno primijeniti u tumačenju Bowiejevih performansi.

„Waldrep napominje da za Butler, "rod nema skriptu, nema priču o porijeklu, i zato ga treba neprestano izvoditi kako bi se održala iluzija da jest prirodan ", ali on izostavlja Butlerovu teoretizaciju o tome kako se spolni kodovi mogu poništiti putem ponovljenih tjelesnih performansi koje defamiliraju normalizirane rodne kodove. Bowie je pružio nekoliko izvrsnih primjera njegove uloge u ovom ciklusu performativnosti, reproducirano putem gesturalne ponavljanja na naslovnica albuma i u glazbenim spotovima poput „*Boys Keep Swinging*“ i "*The Stars (Are Out Tonight)*." "

(Perrott, 2018:185)

Erika Fischer- Lichte tumači kako je britanski filozof John L. Austin bio prvi koji je skovao termin performativnosti, održavši niz predavanja jezične filozofije na Harvard University 1955.-te godine, pod nazivom „*How to do things with words*“.



Sl.2.) 1980., David Bowie kao Pierrot /“Plavi Klaun“, kostim dizajnirala Natasha Korniloff za "Ashes to Ashes" video i Scary Monsters (and Super Creeps) studijski album

Fischer-Lichte opisuje performans kao izvorni čin stvaranja, te objašnjava kako sami proces performiranja uključuje sve sudionike i tako nastaje upravo performans u svojoj specifičnoj materijalnosti. Performans postaje događaj u kojemu publika participira.

„U pjesmi *Fashion* s albuma *Scary Monsters (And Super Creeps)* iz 1980. godine Davida Bowieja i njezinome vizualnome događaju sve je to odveć jasno i nedvosmisleno, sav taj androgini i transseksualni, transrodni spektakl želje da se bude netko Drugi na pozornici narcističke kulture praznine. Time se i veličajni pojam fiksnoga identiteta srušio poput kule od karata. Sva traganja suvremenih kulturalnih antropologa, sociologa i etnologa za novim shvaćanjem identiteta ne mogu zaobići faktično stanje stvari. Posrijedi je nestanak 'krutih' označitelja i njihova zamjena 'tekućim' metamorfnim, bez ikakvog uzora u povijesnom svijetu tradicije, bila ona stvarnom ili zamišljenom. Međutim, u svjetlu izloženosti tijela promjenama koje danas izučavaju znanstvene paradigme posthumanizma/transhumanizma, a to znači analizom onoga neljudskog u sintetičkoj prirodi 'umjetnoga života', vidimo kako se moda više ne odnosi samo na 'odjeću' i na odijevanje tijela. Njezin se prostor djelovanja uspostavlja kao dizajniranje sustava i okoline estetskih objekata među koje pripada i ljudsko tijelo. Tako se događa očit paradoks da se suvremena moda u svojem oslobađanju od torture i represije 'društva' i 'kulture' iznova traumatski ubacuje u čitav niz praksi žrtvovanja tijela s krajnjim ciljem radikalne ekscentričnosti i ekstravagancije. U odnosu na 'normalni život' u suvremenom društvu svakodnevnih potreba, moda je definitivno postala 'queer'. Njezina je sudbina u slobodnome robovanju čudovišnome stroju želja suvremenoga čovjeka. Na tako plastičan način prikazuju ga performativni događaji vizualne kulture s kojom slika tijela postaje više od simbola ove istodobno svijetle i mračne stvarnosti kojoj smo izloženi na milost i nemilost iščeznuća.“

(Paić, 2018:31)

Redateljica Floria Sigismondi je u suradnji s Bowiejem režirala video spot za pjesmu „*The Stars (Are Out Tonight)*“, te uključila elemente rodno-spolne transgresije po uzoru na Judith Butler i elemente performativnosti pomoću četiri androgina glumaca. Manekenka Iselin Vollen Steiro izvodi travestijski performans tako što emulira identitet Thin White Dukea, sa svojim profinjnim držanjem i gestikulacijama, te prepoznatljivom monokromatskom odjećom. Slavni *celebrity* par glume Saskia de Brauw i australska transrodna manekenka Andreja Pejić.

Glumica i performativna umjetnica Tilda Swinton glumi Bowiejevu ženu u video spotu za pjesmu *The Stars (Are Out Tonight)* koja se manifestira kao retro-pastiš, te te tijekom vremenskih okvira par susreće sa polimorfnim verzijama jedan drugoga iz prošlosti. Jackie Stacey tvrdi da je teško Swinton klasificirati među klasične performere radi svoje flukse i mutabilnosti koji su joj postali zaštitinim znakovima.

„Međutim, jedan ustrajni element u njezinom repertoaru, može biti dovedeno kroz fokus koncepta „ravnog utjecaja“ Lauren Berlant. Tipično opisana kao tajanstvena, vanzemaljska ili eterična, Swinton često donosi (..) kvalitetu ili atmosferu koja kontradiktira konvencionalna očekivanja ženstvene emocionalne ekspresivnosti i čitljivosti u popularnome filmu.“

(Stacey, 2015)

Uz nju se najčešće vežu feministička i queer terminologija poput *butch*, *tomboy* i *genderqueer*. Stacey dalje tumači kako se „ravni utjecaj“ u odnosu na Tildu Swinton ne može opisati kao obična muževna maskerada, nego više kao paradoksalna „ženstvena muževnost.“ Možemo podvući paralelu između Bowieja i Swinton, koja je opisana kao žena koja ekspertno prelazi konvencionalizirane žanrove roda, ali ne s nakanom da bude doživljena kao muškarac, već kao žena s manirima i gestikulacijom koja podsjeća na muškarca.

„Ova identifikacija s Bowiejevim androginih tijelom kao vanzemaljska prisutnost jedna je od njihovih zajedničkih poništavanja čvrstih rodnih i seksualnih konvencionalnosti u carstvu onostranoga.“

(Stacey, 2015:263)

Swinton je predstavljena kao Bowiejeva supruga, čija je obiteljska idila uznemirena prijetnjom prijašnjih identiteta njezinog supruga. Prolazeći kroz vidljiv psihološki obrat, Swinton počinje

izvoditi histerične gestikulacije, kao da kanalizira otuđeni tjelesni pokret nadrealističnog filma iz 1920-ih godina.

Zatim, pretvarajući se u još jednu dvosmislenu verziju mlađeg Bowieja, ona ga izražava ostavljajući crvene mrlje od poljubaca na Bowiejevom licu koji sugeriraju ujedinjenje ženstvenosti i muževnosti unutar pojedinca. Ova gesta razmazivanja ruža je odavno poznata u performansima, no značenja su različita. Mogao bi se povezati s Kempovim *mime* kazalištem i kabuki teatrom - umjetničkim oblicima koje je Bowie integrirao u svoje predstave i kostimografiju. Slično izražavanje rodno spolne transgresije je vidljivo u glazbenom spotu pjesme '*Boys Keep Swinging*' gdje je Bowie naglo povukao svoju periku i bacio je s pozornice, te sa stražnjim dijelom ruke prkosno razmazao ruž na usnama u znaku pobune protiv ustaljenih normi ljepote.

2.1.2. Queer kultura i maskulinitet

Riječ queer se prvi puta pojavljuje u 16. stoljeću kao sinonim za čudnovatost, neobičajenost i ekscentričnost. Krajem 19. stoljeća, dominantna heteronormativna kultura mu dodjeljuje negativne konotacije seksualne izopačenosti. Tony Zanetta, nekadašnji menadžer Bowijevih turneja u 1970-tim godinama, je uvelike predstavljao Bowieja javnosti kao biseksualnoga muškarca, no Bowiejev interes i sudjeovanje u queer i gay zajednici se odnosio na primarno kulturni i umjetnički aspekt, a ne seksualni.

David Bowie je imao neosporivi golemi utjecaj na razvoj queer kulture, te njeno uzdizanje iz sjena. Patrick Glen je u članku *'Oh You Pretty Thing!': How David Bowie 'Unlocked Everybody's Inner Queen' in spite of the music press*, izveo case study da bismo saznali kako je David Bowie postao prva utjecajna pop zvijezda koja se javno deklarirala kao biseksualna osoba 1972. godine dajući izjavu za *Melody Maker*. Bowie je bio među prvima koji je izazivao masovnu kulturu svojim androgenim izgledom, te prisilio medije da pišu o ne-heteroseksualnim seksualnostima. Također, u članku spominje kako je medijski teoretičar i sociolog Dick Hebdige tvrdio kako je Bowie odgovoran za otvaranje i propitkivanje aspekata seksualnih identiteta koja su prethodno bila potisnuta, ugnjetavana ili samo lagano natuknuta u *rock* i mladenačkoj kulturi. Ovo je evidentno u Bowiejevu iskazu o vlastitom ne-heteroseksualnome identitetu, jer glazbeni tisak uopće nije do tada dopuštao objavljivanje slične tematike.

Mediji su prikazivali queer kulturu u izrazito negativnom svjetlu, te su ju smjestili u suprotnosti s heteroseksualnom kulturom navodeći binarne razlike između respektabilnosti i skandala, zakonitosti i kriminala itd. Glen je ustvrdio kako je bilo u interesu javnosti što više demonizirati queer kulturu, sa značenjem vezanim uz poglavito kriminal i skandal. Krajem 1950-ih godina određena dekriminalizacija homoseksualnih radnji je bila moguća, ali su mediji kultivirali jednu stanovitu „kulturu gađenja“ prema tom fenomenu. Nadalje, Glen tvrdi kako je kroz Nottinghamovske supkulture, glazbu grupe Velvet Undergrounda, mimu Lindsaya Kempa, istraživao supkulturalni stil, slažući za sebe mozaik queer elemenata iz podzemlja.

„Bowiejeve izjave i performansi imali su određene paralele s Velvet Undergroundovim istraživanjem queer subjekata, vremena i prostora.

Bowiejev performans je iskoristio subverzni učinak *drag* kulture, kao što je, recimo, Butler tvrdila da umanjuje "nekritične apropijacije stereotipiziranja o rodnim ulogama unutar prakse heteroseksualnosti “.

(Glen, 2006:408)

Glen opisuje medije kao svojevrsne 'stražare kulture', nadovezujući se na Gillesa Deleueza koji je smatrao da je ova korporativna moć integralna u društvima kontrole koja su proizašla iz disciplinarnih društava.

Bowie je u raznim intervjuima izrazio svoj veliki interes za psihologijom uma i tijela oko gnostičnih, alkemijskih i hermetičnih koncepata s kojima se upravo bavio švicarski psihijatar Carl Jung, učenik Sigmunda Freuda. Tanja Stark istražuje poveznicu između njih dvojice. Jung se smatra središnjim utjecajem u Bowiejevem konceptualnom i poetičkom radu, istražujući opasne i tajanstvene dubine ljudske psihe. Najpoznatije teorije su koncepti kolektivne nesvjesnosti, arhetipova, anime/animusa, sinkroniciteta, jastva i sjene. U srži Jungovskih teorija je razumijevanje i tumačenje života kao neprekidnog procesa individuacije, psihološkog putovanja emergencije, transformacije i centrirane integracije psihe u holističko jastvo kroz svjesnu osvještenost, angažman i ravnotežu s energije osobnog i kolektivnog nesvjesnog.

„Doista, Jungovski koncepti su toliko neraskidivo utkani kroz Bowiejev višestruku razinu stvaralaštva da je Bowiejeva sinteza mitopoetičkih tema nesvjesnosti s *zeitgeistom* pop kulture, zajedno s njegovom opipljivom borbom za značenjem, katarzom i znanjem, Bowie postao snažan suvremeni prikaz Jungovskog 'vizionarskog umjetnika' potencijalno osvjetljavajući njegov duboki odjek u popularnoj kulturnoj svijesti.“

(Stark, 2013:83)



Sl.2) 1970, David Bowie nosi svilenu haljinu koju potpisuje Mr Fish na naslovnici albuma The Man Who Sold the World, Fotografirao i dizajnirao © Keith „Keef“ MacMillan

Tanja Stark tumači album *The Man Who Sold the World* kao duboku i dvosmislenу ekspresiju „intelektualno libidinoznog hodočasnika“, te kao intenzivan skok unutar egzistencijalističkih i iluzionarnih stvarnosti, duhovnih i osjetilnih istraživanja. Enigmatski naslov albuma i istoimene pjesme sablasno utjelovljuje tajanstvenu ranu potragu za autentičnošću. Nadalje, Stark se služi jungovskom psihologijom gdje se glavni arhetip jastva shvaća kao cjelovitost, dakle integrirani ishod individuacije i centrirane cjelovitosti objedinjavanjem svjesnih i nesvjesnih aspekata psihe.

„Diferencijacija ega je generalno zadatak koji se javlja u prvoj polovici života, dok se povratak ka ujedinjavajućem jastvu poglavito javlja u drugoj polovici. Ovo je teško životno djelo, te se putovanje oko jastva može vidjeti u pitanjima koje prožimaju Bowijevu umjetnost: kako pomiriti život sa smrću, upravljati sjenom, njegovati unutarnji duhovni život pred blagoglagoljivim institucijama i pronaći dašak nade u distopijskim stvarnostima.“

(Stark, 2013:95)

Stark u svojoj Jungovskoj interpretaciji pjesme vidi protagonista na putovanju individuacije kada se susreće sa moćnom silom onoga nesvjesnoga, te tijekom par godina istraživanja (diferencijacija ega iz prve polovice života) važnost enigme se otkriva, te se osobno spaja sa kolektivnom nesvjesnošću.

Naslovnica albuma *The Man Who Sold the World* je izazvao brojne polemike, prikazujući Bowieja odjevenog u svilenu haljinu koju potpisuje dizajner Mr Fish, koji naslonjen na kauč prekrivenim raskošnim plavim baršunom. Plave lokne evociraju asocijacije na predrafaelitska sliku Dantea Gabriela Rossettija. Dizajner Michael Fish i njegov modni *label* Mr Fish su bili poznati 1970-tih godina po svojim dekadentnim dizajnima izravno inspiriranim *dandyevskim* pokretom koji je nestao krajem 19. stoljeća. Njegova trgovina je bila dio novog vala odjeće koji je upao u pokret kontrakulture. Tinejdžeri rođeni u poslijeratnom baby boomu imali su rekordnu razinu raspoloživog dohotka i sami su se definirali radeći ono što njihovi roditelji nisu činili, uključujući kupovinu ekscentrične odjeće. Odjevni predmet po kojem je Mr Fish možda najpoznatiji je "*man skirt*", koja je Bowieju pružila jedan od njegovih najljepših (i proračunatih) rodno spolnih transgresija. "Muška haljina koju je Bowie nosio na naslovnici [albuma] *The Man Who Sold the World* bio je dio plana. Htio je šokirati ljude ", kaže Paul Trynka, u biografiji Starman. "Izričito

je uništio Bowiea *Space Odditya*, pjevača s kovrčavom frizuricom Bob Dylan. To mu je prvo ponovno pokretanje. "

„Bowie je predstavio queer simbolizam nekima koji nisu imali pristup queer scene zbog njihovog položaja, klase ili starosti.“

Bowiejeva preraphaelitska haljina utjelovljuje jednu individualnost u odijevanja koja se kosila sa viktorijanskim načelima estetike i odijevanja.

„Navedeno je odijevanje izražavalo ne samo konotaciju individualnosti, već i pripadnosti zajedništvu određene skupine pojedinaca obilježene vlastitim vrijednostima i normama. Stoga je moguće zaključiti da preraphaelitska odjeća, distancirajući se od vodeće mode i društva na ranije opisan način, tvori marginalan diskurs koji učvršćujući grupni identitet specifičnim ženskim odijevanjem svojim znakovima i kodovima u semiološkom smislu ulazi u okvire onoga što Ted Polhemus i Lynn Procter nazivaju antimodnim stilom.“

(Mihalić, 2018:282-283)

Toija Cinque je potvrdila da se David Bowie razvio kao umjetnik tijekom burnoga razdoblja velikih promjena i kontradikcija u 1960-tih godina, te se kao rezultat počelo nazirati početak jednog novog društva. Bowiejeva uloga u ovom novom stvorenom društvu je bilo njegovo propitkivanje i izazivanje zadanih društveno-ekonomskih uloga, političkih barijera i rodni identiteta. Poigravajući se heteronormativnim i konzervativnim društvenima normama, Bowie je bio ključna figura u stvaranju *counter-culture* fenomena. Pojedinci su izražavali svoju individualnost kroz način odijevanja, lifestyle odlukama..

„Kasnije su aktivisti za prava homoseksualaca Bowijevo priznanje kritizirali, rekavši da je time samo „popularizirao androginiju“. Njihov je cinizam vjerojatno opravdan s obzirom na to da se nekoliko godina nakon priznanja David odrekao homoseksualnosti žaleći se na da je taj imidž u komercijalnom smislu naštetio njegovoj karijeri u SAD-u. Rijetko kad se dogodi da nakon takva spontanog i hrabrog poteza uslijedi ovakav proračunat kukavičluk. Ipak, Davidovo naknadno povlačenje nije bitno: oslobodio je duha iz svjetiljke koji se u nju više nikada neće vratiti. Bio je to generacijski pomak“

(Trynka, Starman, 2011:161)

Kath Woodward ustanovljuje kako se Bowie nalazi unutar određenog vremenskog okvira, te da izaziva heteroseksualne norme nosi sa sobom važne političe konotacije.

„Dvosmislenim načinima predstavljanjem sebstva, posebice putem transgresije strogo određenih rodnih odjevenih kodova u vremenu u kojem su se takve prakse mogle činiti osobito subverzivnim u mainstream kulturi, indicira neke moći reprezentacije i njenog važnog mjesta u procesu kulturalne produkcije i reprodukcije, te u odnosu proizvodnje i potrošnje. Bowie je uspio usaditi novo ideje o spolu i rodu u diskurs kroz reprezentativne prakse i procese.“

(Woodward, 2017:502)

2.2. Space Oddity

Krajem 1960-tih godina kreće utrka za sletanjem na mjesec, te Neil Armstrong zauzima prvo mjesto u takozvanoj 'svemirskoj utrci' kao prvi čovjek koji je kročio na mjesec u lipnju 1969. godine. *Space Oddity* je Bowijev drugi studijski album i istoimeni prva komercijalna hit pjesma. Koja prigodno izlazi upravo 1969. godine. Naslovnica albuma prikazuje Bowijev portret na točkastoj zelenoj i plavoj pozadini koju je kreirao Victor Varasely, mađarsko-francuski pionir *Op Art* slikarskog pokreta. Bowie sjedi u limenci daleko iznad svijeta, te despondirano tvrdi kako je planeta Zemlja plava i da nema ničega što on može učiniti.

„U par riječi Bowie odbacuje trijumf tehnologije, bilo da je zapadnjačka ili komunistička, te umjesto toga govori o novom izazovu za čovječanstvo. Ako individualac zahtijeva izbor da odredi svoju vlastitu budućnost, što je onda odnos između tog individualca i društva? Bowiejeva pozornica je sada bila njegov unutarnji prostor te je, tijekom idućih pet godina, duboko je uronio u svijetove straha, zavisti, ludila, preziranja samoga sebe i izolacije. Često je predloženo kako je Bowiejev interes u otuđenju i distopiji potječe iz depresivne političke i ekonomskog stanja Britanije u ranim 1970-im godinama. *Space Oddity*, je napisan kada su se plahoviti dani 1968. tek počinjali blijediti.“

(Broackes i Marsh, 2013:42)

„Rad Davida Bowieja naizgled je izašao iz razdoblja konzervativnosti nakon Drugog svjetskog rata (1939-1945). Bowie se razvio kao britanski umjetnik u vrijeme intenzivnog ideološkog osporavanja koje je bio svjedok rađanja „novog društva“ promjena i kontradikcija u 1960-ih godinama. Bowie je reflektirao, ali je i izazivao je postojeća stanje pristupom koji je često presijecao utvrđene istine i naređivao vršenje pritiska na određene društveno-ekonomske, političke prepreke i rodne identitete položaja. Njegova neoporiva kvaliteta destabilizirala je granicu između javno prihvaćenih sankcija, a zatim neprovjerenih društvenih vrijednosti.“

(Cinque, 2017:600)

Stark je ustvrdila da su Bowiejeve ikonične i ponavljajuće svemirske slike mogu shvatiti kao nove duhovne metafore aludirajući na vječite teme otuđenosti i prosvijetljenja, magijskih izreka kako gore, tako dolje; vanjski prostor kao unutarnji prostor; njegova kozmologija zvijezda i Sunca, te da su prožete bogatom simbolikom raznih drevnih mitologija.

Irfan Hošić ustanovljuje da upravo od objavljivanja *Space Oddity* Bowie počinje sa svojom eksperimentacijom s androgim izgledom koja vodi u daljnje konstantne reinvenije samoga sebe.

„Taj proces stalne autoinvenije kroz inovativne kostime i odjeću implicirani su u stihovima pjesme *Changes* iz 1971. godine: „Strange fascination, fascinating me/Changes are taking the pace I’am going through“ (Čudne fascinacije me fasciniraju/Dolazi do promjena kroz koje i ja prolazim). Bowie je uspio ono što prije njega nije nitko, a to je kreiranje fiktivnih karaktera i njihove taktilne trodimenzionalnosti kroz stih, aranžman i kostim.“

(Hošić, 2018:135)

P. David Marshall je u svom članku *Productive consumption: agency, appropriation and value in the creative consuming of David Bowie* koristi termin produktivne konzumacije, koji je prisutan u ekonomskoj literaturi, a označuje opisivanje kretanja vrijednosti prema aktivnosti koja se odvija nakon onoga što smatramo konzumacijom. Marshall smatra da je produktivna konzumacija koristan način opisivanja kretanja kulturalnih dobara i njihovu proliferaciju vrijednosti izvan konzumacije, s obzirom da je svaka kulturalna forma ovisna o zajedničkom stvaranju umjetnika i njegove publike, te istražuje koncept produktivne konzumacije u smislu Bowieja i njegove generalne svijesti o toj zajedničkoj stvorenoj vrijednosti. Istražujući kompleksnost čitavog procesa konzumacije kulturalnih dobara, Bowie je predstavljen kao izvor rekonstrukcije vrijednosti koji se faze konzumacije ponovno vraća u fazu potrošnje.

„Jedan od načina da se prati ekonomska vrijednost kulturnog dobra nakon njegove proizvodnje je bilo kroz honorar. U nepreciznoj znanosti koja ipak kalibrira vrijednost iskustva, popularnu glazbu je pokretala to kontinuirano gomilanje prihoda za izvođača kao pisca i izdavačke kuće. Pjesma je u srži ove vrijednosti; ali izvođač i izvedba predstavljaju načine na koje se pjesmi može pripisati veća težina i značaj. Na primjer, David Bowie ne samo da je napisao i producirao pjesmu "Space Oddity" (1969.), već je i proizveo osobu, Major Tom.“

(Marshall, 2017:566)

Nadalje, Marshall objašnjava kako vrlo raznolika publika sudjeluje u konzumaciji Bowieja kroz njegove pjesme; mogli su ih čuti na radiju, glazbenom programu na TV-u itd., ali istovremeno sudjeluju u produkciji Bowieja dodijeljući im svoj vlastiti osjećaj vrijednosti.

„Glazbeni tijek upotrebe Bowiejevog „Space Oddity“ ili možda „Changes“ tijekom 1969. i 1972. razvio je valutu koja je omogućila stvaranje Bowiejevog performativnog identiteta koji je nadilazio pjesme i pomogao stvoriti nešto jasno prepoznatljivo barem u većini govornih područja engleskog jezika, te u većem dijelu Europe i dijelovima Azije (BBC 2016). Ova produktivna potrošnja dovela je do mnogih priče (i fabula) o Bowieju koje su bile valuta vrijednosti za novine, glazbeni tisak i radijske glazbene komentatore. Složenost glazbene konzumacije sa svim elementima izvođenja identiteta uklopljenim u ambijentalnom značenje glazbe zajedno sa svim vrlo raznolikim načinima koji ljudi "koriste" glazbu u vlastitim postavkama u svoje svrhe i čini ih vrlo teškim identificirati gdje završava proizvodni element konzumacije.“

(Marshall, 2017:567)

Bowie će poslije stvaranja astronauta Majora Toma nastaviti sa stvaranjem novih identiteta, te Marshall zaključuje kako je to novi obrazac u industriji i kulturi zabave koja ima svoju kulturalnu i robnu vrijednost.

„On je reprezentirao, kao i utjelovljavao skup značenja, vrijednosti i osjećaja, koji su činili internacionalni konzumirani kulturalni proizvod i izvor snažnih identifikacija (...)“

(Woodward, 2017:503)

2.2.1. Ziggy Stardust

Ziggy Stardust je Bowiejeva najpoznatija osobnost, te je nastao kao imitacija i miješavina određenih karizmatičnih *rock* zvijezda koji su inspirirali Bowieja, primarno Iggy Popa, Lou Reeda i Vincea Taylora. Lik Ziggya, samoprozvanoga vanzemaljskog mesije, nastao je iz uskrsnuća Majora Toma iz svog povratka u svemir, obdaren sa čarobnom moći *rock'n'rolla*, te se vraća na Zemlju kako bi otkupio i oslobodio ljudski rod. Njegova *glam rock* estetika uključuje kričavo crvenu sasjeckanu frizuru koju potpisuje frizerka Suzi Fussey, šarene i avangardne kombinezone, kimona, PVC platforme, a blijeda koža je bila u kontrastu sa teatralnom šminkom, vibrantnim bojama na kapcima, obrijanim obrvama i lakom za nokte. Ziggy je nastao kao posljedica nadahnuća osjećajem otuđenosti i fascinacijom za drugim oblicima životima na drugim planetama, te je bio osvježanje na glazenoj sceni 1972.godine. Lik vanzemaljskog Ziggya je omogućio gledateljima bijeg u neku drugu dimenziju, daleko iz tmurne distopijske svakidašnjice koja je proizašla iz tadašnjih političkih okolnosti, koje su uključivale posljedice poslije 2.svjetskog rata, hladnim ratom i recesijom.

„Ziggy Stardust, Bowiejev najpoznatiji izumljeni lik nije se pojavio na naslovnici albuma koji nosi njegovo ime, već je teatralno razvijen na neobično dugoj svjetskoj turneji (od siječnja 1972. do srpnja 1973.). Ziggy je postao toliko moćni entitet da je gotovo uništio svog tvorca i preokrenuo Bowieja, po vlastitom priznanju, u krhko psihološko stanje, pogoršano kokainom, što je bilo blizu 'shizofrenije'. Ziggyeva blistava šminka, kokotovski šiljasta, ošto razrezana crvena kosa i futuristički kostimi koje je dizajnirao Kansai Yamamoto pretvorili su ga u vanzemaljskog rock 'Mesiju' (Bowiejev pojam), vođa banda svemirskih osvajača koji su trebali izbaviti lutajuće zemljake. (...) Bowie je gurnuo Ziggyjev rod u drugu dimenziju prostora-vremena, u kojoj su se spojile i stapale seksualne persone istoka i zapada. Tada vrlo zaintrigiran azijskom kulturom, napravio je Ziggyja čudnim amalgamom samurajskog ratnika i kabuki onnagata - muškim glumcem koji je igrao ženske uloge u tradicionalnom japanskom kazalištu.“

(Broackes i Marsh, 2013:72)

„U ulozi Ziggya, Bowie je rekalibrirao seksualnost na način koji je bio razvratan, ali elegantan; očito lascivan, ali i otmjen. Bila je to neka vrsta izopačenog asketizma.“

(Critchley, 2015:59)

Waldrep je ustanovio kako je Bowiejeva seksualnost tijekom svoje Ziggy faze najbliže *pasticheu* roda u kojem Bowie polaže kodove muževnosti i ženstvenosti jedan kraj drugoga, sugerirajući pritom Ziggyjev identitet kako jedan koji je izvan svih rodnih identifikacija. Isto tako, teze Judith Butler o performiranju roda savršeno nadopunjavaju Ziggyevu personu, s obzirom da je on svojim scenskim nastupom, šminkom, androgenim kombinezonima zapravo izvodio svoj rod izražavajući se nekim rodnim ulogama koje su tradicionalno pripadale ženama.

Kansai Yamamoto je japanski dizajner suvremene mode koji većinski potpisuje Ziggyeve šarene i avangardne kombinezone, koji su originalno bile zamišljene kao ženski odjevni predmeti. Yamamoto je bio ganut Bowiejevim intresom za nadilaženjem rodnih granica, te je smatrao to „šokantno predivnim“. Bio je prvi japanski dizajner koji je izlagao na Londonskom tjednu mode 1971. godine, te su mu glavna dizajnerska nadahnuća dekonstruirane siluete tijela, šarena umjetnost koja potječe iz Momoyama razdoblja i tradicionalni Kabuki teatar.

Kabuki tradicija *onnagati* - muških glumaca specijaliziranih za igranje ženskih uloga - i *hikinuki* - brza promjena kostima kad glumac skida svoju krinku kako bi otkrio svoj pravi identitet - zaintrigirao je Bowieja, te su Yamamotove kreacije bili idealni modni izričaj za androgino Ziggya.

Dvije godine poslije, trećeg srpnja 1973. godine, David Bowie je ubio Ziggy Stardusta na pozornici dvorane Hammersmith Odeon, točno tri dana prije prve obljetnice njegova pojavljivanja u emisiji *Top of the Pops*.

„Bowiejev je odvažan čin kreativno / destruktivne genijalnosti bio vrlo jednostavan: nakon što je milijune klinaca poput mene naveo da povjeruju u iluziju kako je Ziggy nekakva nietzscheanska Übermensch figura, uništio ga je. (..) Ziggy jedva da je trajao godinu dana. Stvorivši iluziju natčovjeka, Bowie ga je probušio kao kakav balon.“

(Critchley, 2015:61)

Ana Leorne Bowiejevu proračunatu odluku o destrukciji Ziggya tumači kao rezultat svojevrsnog *Dorian Gray sindroma* koja nosi sa sobom elemente narcizma, neurotične opsesije oko fizičkog izgleda i otpora prema starenju, jer je to predstavio na način kao da je umro u potpunosti, a ne samo njegov fluidni identitet na pozornici.

David Bowie je sa multimedijalnim pristupom udahnuo život u Ziggya, spojivši glazbu, glumu i elemente Kabuki teatra kako bi dočarao priču vanzemaljskog *glam rock* mesije svojim gledateljima. Ziggy je ostavio duboki utisak i trag na čitavi niz generacija, te je mnogima bio prozor u jedan sasvim novi svijet. Bowie je u liku Ziggya to činio na pomalo lascivan način s obzirom da je njegova fluidna seksualnost bila razgllašena na nacionalnoj razini; kada je 1972.godine na emisiji *Top of the Pops* pogledao i namignuo izravno u kameru poslije izgovorene rečenice/stiha „*I had to phone someone, so I picked on you*“, koja rezultira takozvanom iluzijom povezanosti gledatelja sa njegovim fluidnim identitetom.

Unutar ove etape Bowiejevog stvaralaštva, Ziggy Stardust i Aladdin Sane nisu bili likovi dugog vijeka, ali su ostali zapamćeni po tome što su postigli revolucionarne rušenja i propitkivanje starih moralnih kodeksa, osvještavanje fluidne seksualnosti, te radikalizirali koncepte spola i roda, te pozivali na samoekspresiju i poslali poruku kako doista možemo biti ono što želimo biti.

Kasnih 70-ih godina, Bowie je u brojnim intervjuima izjavljivao kako uopće više ne može razaznati razliku između sebe kao Davida i sebe kao Ziggya. Ziggy Stardust nije više bio samo njegov ornamentani androgeni alter-ego na pozornici, već su se sljubili u jedno te istu osobu. Ziggy je bio David; David je bio Ziggy. Vanzemaljski mesija je poslužio svojoj svrsi, te je bilo vrijeme za još jednu Bowiejevu reinenciju – The Thin White Duke.



Sl.2) 1973, Bowiejev crno-bijeli prugasti „Tokyo Pop“ PVC kombinezon za Aladdin Sane turneju. Dizajnirao Kansai Yamamoto / Fotografirao © Masayoshi Sukita, The David Bowie Archive



Sl.1.) 1974, Delmonico Hotel, New York - David Bowie nastupa kao Ziggy Stardust na Tv-u, Fotografirao © Henry Diltz/Corbis

2.2.2. Thin White Duke

Tijekom promocije albuma *'Young Americans'* 1975. godine nastaje novi a ujedno i posljednji Bowiejev fluidni identitet u obliku sumornog vojvode u bijeloj košulji i crnome prsluku – Thin White Duke. Ziggyev lik je zamijenjen potpunom suprotnošću, nestaju šareni avangardni kostimi i futuristički *glam-rock*; njihovo mjesto zauzima jedna mračna elegancija, strogo zalizana frizura i monokromatsko odijelo.

„U svojoj knjizi *The Man who sold the World : David Bowie and the 1970's*, Peter Doggett tvrdi kako je Bowie bio anakronizam u vedrom, libertarijanskom svijetu 1960-ih, ali da je do 1970-ih njegova publika uhvatila korak s njim i njegovom slikom svijeta određenog fragmentacijom, raspadom i razočaranjem. Nakon što je ubio Ziggya, Bowie je bespoštedno prelazio s jedne iluzije na drugu, sljedeći umjetnički obrazac nastavanja, oponašanja, usavršavanja i uništenja. To je pomalo nalik zamisli Gustava Metzgera o umjetnosti koja samu sebe uništava, za što je Bowie možda uvjerljivi primjer .. (..).“

(Critchley, 2015:115)

Ana Leorne objašnjava koliko je Thin White Duke potpuna suprotnost Ziggy Stardustu.

„Na drugu stranu, Bowiejev nagli preokret ovome Nietzscheanskome liku (baš poput Nietzscheovog Supermana, Bowiejev Thin White Duke je bio baziran na prototipu superiornog ljudskog bića, koncept kojega su desničarski u nacističkoj Njemačkoj kako bi opisali arijevske rasu) također se može isčitati kao imanentni povratak ka Europi.“

(Leorne, 2015:120)



Sl.2.) 1976, Royal Tennis Hall, Stockholm - David Bowie nastupa kao Thin White Duke tijekom Isolar turneje - fotografirao © Stefan Almers



Sl.3) 1976, Royal Tennis Hall, Stockholm – Fotograf ističe kako je bilo nevjerojatno biti toliko fizički blizu Bowieja, dok je on pjevao s toliko mnogo sirovih emocija – fotografirao © Stefan Almers

Thin White Duke je najmračnija osobnost na koju se Bowie u svojim intervjujima referirao kao „svirepo čudovište“, budući da je zamišljen poput nekakvog anti-kupida sa svojim hladnim i ciničnim stavom prema ljubavi, pritom ismijavajući tople geste i emocije koje se uz nju vežu.

Thin White Duke, kao i Ziggy Stardust, pjeva o ljubavi i gubitku sa puno strasti i velikim intenzitetom, no to je sve paradoks s obzirom da ne osjeća apsolutno ništa dok pjeva. Ziggy je samoprozvani vanzemaljski mesija koji nosi sa sobom poruku otuđenosti, no Thin White Duke je poruka sam po sebi, utjelovljujući neku vrstu humanoida koji nije kadar osjećati niti voljeti, paradoksalno u esenciji stvari o kojima pjeva. Leorne opisuje identitet Thin White Dukea kao gracioznost, snagu, krhkost koja skupa čini primamljivu osobu, sa mračnijom, no i ne manje intrigantnom.

„Bowie pjeva o ljubavi. Ali tu je često znak pitanje, crv sumnje ili sjenka žaljenja“ ..(..). *Heroes* je balada o prolaznosti ljubavi, o tome kako ukrasti vrijeme, bar na jedan dan. I to na podlozi bola i ovisnosti („A ja, ja ću stalno piti“). To je pjesma očajne čežnje pri punoj svijesti da je radost kratkotrajna i da nismo ništa, da nam ništa neće pomoći.“

(Critchley, 2015:133)

Thin White Duke je posljednji Bowiejev fluidni identitet, koji bi se po freudovskoj terminologiji mogao objasniti kao uzočno posljedična veza koncepta samoobrambenog mehanizma; Bowie je svoju kreativnost izražavao vječitim konstruiranjem nekog drugog, te samim time ostao stranac u samome sebi. Ovoga puta u fazi reinvenije nije bilo dovoljno stvoriti još jednog novog fluidnog identiteta, budući da je krahom mračnog Thin White Dukea doživio svojevrsnu katarzu. David Bowie je odlučio krenuti u jednom drugom smjeru, vraćajući se kao David Jones u novom projektu nazvanim – Tin Machine.

„Performativnost je u tom momentu smijenjena u antitezu onoga što je projekt života neodvojiv od svojih momenata, ali odvojiv od svijeta koji ga uzdržava, sa njime u razlici. Bowie kao 'the act' izumire sa svojom posljednjom velikom fikcijom, Thin White Dukeom na stratištu Berlina. U nastupu praznine koju uvodi ne postojanjem iz rijeka nove fikcije on se transformira u površinu projekcije, ono što će dosljedno istraživati kroz devedesete godine sa predstavom vizualnoga spektakla simulacije prisutnosti; od samog Bowiea do video projekcija zarobljenih na praznim oblicima, lica na loptama i sl.“

(Vuger, 2016:260)

Thin White Duke je nedvojbeno najmračniji Bowiejev stvoreni identitet, koji se u potpunosti kosi sa najpoznatijem identitetom – Ziggy Stardustom. Ziggyeva kratko sasjeckana kosa plamene boje je zamijenjena sa zalizanom i ozbiljnom frizurom koja je sad blijedo crvenkaste boje, ekscentrični i glamurozni kostimi su zamijenjeni monokromatskom odijelom kojeg odlikuje bezvremenska elegancija, te je Ziggyeva vrlo glasna seksualnost i androgena priroda zamijenjena sa tradicionalnim maskulinitetom. Ziggyeva uloga je da kao vanzemaljski mesija dolazi na Zemlju spasiti i osloboditi ljudski rod, a Thin White Duke je poetska duša u suštini koji je očajnički u potrazi za značenjem u svojoj ulozi na ovome svijetu. Jedinu poveznicu sa Ziggyem i Thin White Dukeom je vanzemaljski element; posebice Bowiejeva uloga Thomas Jerome Newtona koji se pojavljuje u filmu 'The Man who fell to Earth' 1976. sci-fi tematike, U tekstu pjesme 'Station to Station' sa istoimenog albuma, zaključuje kako samo besciljno luta od stanice od stanice, pokušavajući shvatiti što je ljubav, te na kraj shvaća kako je ipak prekasno za njega.

Vrlo je zanimljiva i simbolika kruga u kojoj Thin White Duke spominje da je zatočen, koja nosi sa sobom čitavi niz okultnih i religijskih značenja koje ću detaljnije razraditi pozivajući se na takozvani budistički ensō krug u zaključku.

Evidantan je utjecaj Aleistera Crowleya, poznatog britanskog okultista sa izravnom referencom na njegovo poetsko djelo 'White Stains' objavljenim kasnih 1800-tih godina, te židovskog misticizma, poznatog kao kabale na koju se referira svojim stihovima gdje spominje se „kether“ i „malkuth“, židovski sefiroti prisutni na na Drvetu Života. „Kether“ je ucrtan na samome vrhu Drveta Života s obzirom da predstavlja krunu, a „malkuth“ kraljevstvo koje se nalazi na dnu. Također, može se vizualno povući paralela sa poznatom magijskom izrekom koju je i Crowley poslije često citirao „*As above so below*“ uzimajući u obzir položaj tih dvaju sefirota. No, ova izreka potječe izvorno od Hermesa Trismegistusa, mudrog proroka i osnivačelja filozofijskog i religijskog hermeticizma.

Također, u odnosu na razlike između Ziggya i Thin White Dukea, izostaje dramatična smrt na pozornici. Obožavatelji su ubili Ziggya na pozornici Hammer Odeon, a Thin White Duke je jednostavno nastavio sve više blijediti, dok naposljetku nije isčeznuo u potpunosti i tako oputovao do svoje posljednje stanice.

2.2.2.1. Tin Machine : Simulacija i Zbilja

Baudrillard tumači simulakrum kao sliku koja gubi povezanost sa stvarnošću i služi kao zamjena za autentični doživljaj. Simulakrum dolazi od latinske riječi simulacrum što znači "kopija koja nema izvornik ili nije utemeljena u stvarnome svijetu". Simulakrumi, dakle, nisu fizički objekti nego izvedeni entiteti u odnosu na original, suvremenim rječnikom rečeno – oni su virtualna stvarnost. Obuhvaćaju različite pojave, od naizgled bezazlenih zabavnih parkova sve do umjetnog života. Treći poredak simulakruma je povezan s postmodernom kasnog kapitalizma, gdje simulakrum prethodi izvorniku, a razlika između stvarnosti i zastupljenosti nestaje. Postoji samo simulacija, a originalnost postaje potpuno besmislen pojam. Nestaje razlika između istine i lažnog, sve nadomješta hiperrealno – ono je ljudskije od ljudskog, realnije od realnog. Treći poredak simulakruma u kojem prevladava simulacija je značajno za 20. stoljeće i nadalje. Značajan napredak ostvaren je u znanosti i u informatičkoj tehnologiji te možemo reći, da su genetika, digitalizacija i kibernetika ključne za simulaciju. Ako sada detaljnije definiramo simulaciju – već smo rekli, da ju je moguće definirati kao „raditi kako bi nešto izgledalo stvarno“ ali ako smo precizniji; kad govorimo o simulaciji onda je posrijedi kraj stvarnoga u korist imaginarnog. Simulacija nije ekvivalent za stvarnost, jer je ne reproducira. Ona je hiperrealno – realnije od realnoga.

„Sve što možemo učiniti je da jednu iluziju suprotstavimo drugoj iluziji, da njihovu fikciju zamijenimo svojom fikcijom, i da se očajnički ne držimo ničega, kako je Bowie pjevao u „Naposljetku“.

(Critchley, 2015:154/155)

Ako želimo preciznije definirati hiperrealno možemo reći da je to 'realno' bez izvora, bez realnosti ili realnije od realnog (hiper-vlastiti suvišak). Hiperrealnost je realnija od same realnosti time što počiva na logici simulacije i simulakruma koji nemaju izvora ni u kakvoj stvarnosti osim u sebi samima.

„Ustvari, hiperrealizam treba shvatiti suprotno: danas je sama stvarnost hiperrealistična. Već je tajna nadrealizma bila u tome da i najprizemnija stvarnost može postati nadnaravna, ali samo u

povlaštenim trenucima, koji su još bili u vezi s umjetnošću i s imaginacijom. Danas je cijelu stvarnost, svakodnevnu, političku, socijalnu, povijesnu, ekonomsku itd., prožela simulirajuća dimenzija hiperrealizma: već svugdje živimo u „estetskoj“ halucinaciji stvarnosti.“

(Baudrillard, 2001:105)

„Ono što Bowieja čini tako fascinantnim umjetnikom jest to što njegova karijera predstavlja implicitni izazov konvencionalnim idejama kreativnog kontinuiteta.“

(Pegg, 2011:5)

Pegg se ovdje nadovezuje na Bowiejeve intervjue od 1997. do 2003. godine, u kojima se raspravljalo o njegovim konstantnim i tzv. „kameolonskim“ promjenama unutar raznih razdoblja njegove glazbene karijere, te njima pripadajućih scenskih identiteta. Učestalu usporedbu sa kameleonom Bowie smatra clichéom koja je rezultat ničega drugoga osim lijenog novinarstva, s obzirom da je jedna od glavnih kameleonovih sposobnosti da se prilagodi svojoj okolini; što je u izravnoj kontradikciji cijelome njegovom radu. Također, Bowie objašnjava da misli da postoji kontinuitet u onome što radi, a to je da izražava samoga sebe na suvremen način.

Simon Critchley u knjizi *Bowie* pristupa fenomenu Davida Bowieja na heideggerijanski način, te postavlja vezu između glasa (*die Stimme*) i raspoloženja (*die Stimmung*) koja služi kao temeljna djelatnost kojom otkrivamo svijet, ponajviše u emocionalnome smislu.

„Bowie je, dakle, genij interpretacije u smislu *Auslegung*, polaganja (*legen*) čega izvan (*aus*), ili izlaganja, tako da nam to nešto bude prikladno ili da zvučno odjekuje na način koji nas može pogoditi grubo ili nježno.“

(Critchley, 2015:38)

Valja naglasiti kako Bowiejeva glazba nipošto nije portal kroz kojega ćemo uploviti u nekakav harmoničan i savršeni svijet, te Critchley objašnjava kako bi to doslovno bilo *mundane* (banalno i svjetovno) i kako zapravo njegova glazba omogućuje neku vrstu raz-svjetovljenja (*deworlding*) svijeta.

Bethany Usher i Stephanie Fremaux su sa svojim post-strukturalističkim pristupom u *Critical Perspectives of David Bowie* ukazale na jednu fazu unutar Bowiejevog stvaralaštva koja je

odigrala veoma bitnu ulogu, no ostali kritičari su je predvidjeli ponajviše radi dominantne Ziggy Stardust ere – Tin Machine. Krajem 1990-ih godina, Tin Machine je nastao kao produkt Bowijevog samo-istraživanja kao autonomnog performera, gdje se u potpunosti oslobodio od vanzemaljske Ziggy Stardust persone i mračno elegantne Thin White Duke persone. Usher i Fremaux se bave problematikom autentičnosti i hiperrealnosti, pozivajući se pritom na Jean Baudrillarda i njegove teorije o simulakrumima, simulacijama i hiperrealnosti, te na koji način se Bowie oslobodio okova svih očekivanja koje je podrazumijevala njegova persona iz 1970-tih, te komercijalnih očekivanja iz 1980-tih. Bend Tin Machine mu je služio kao simulakrum kroz koji je izvodio drugu hiperrealnu verziju sebe. Usher i Fremaux ustvrđuju kako Marshall (1997) identificira određene kodove koje koriste celebrityi koji su svojstveni medijima filma, televizije ili koncertne pozornice, te koristeći se pritom Baudrillardovim pojmovima simulakruma i „ekstazom komunikacije“ Bowijeveim posudbama kulturalnih referenci prilikom konstruiranja vlastitog imidža, no isto tako prilikom odbacivanja ili obnove pojedinih elemenata iz prošlog identiteta prilikom stvaranja autentičnosti u 1990-tim godinama. Prethodni identiteti su bili fiktivni likovi koje je David izvodio poput performansa, poput glumca a ne pop zvijezde. Usher i Fremaux uočavaju kako tijekom 1990-tih godina Bowie uzima elemente svoje vlastite osobnosti i interesa, te ih preuveličava i manipulira kako bi stvorio nove verzije sebe kroz rad u kolektivu koji mu dozvoljava, osim mogućnosti eksperimentacije sa novim idejama, ljuštenje slojeva neautentičnosti koje su mu prethodna identiteti iziskivali.

2.2.2.2. Multimedijalnost i *cut-up* tehnika

Medij je sredstvo komuniciranja koji se koristi za pohranu ili isporuku podataka, no kako je kanadski komunikolog Marshall McLuhan najbolje i najjednostavnije postavio dijagnozu – medij je poruka. Kao dokaz da je medij doista poruka, daje primjer svjetlosti. Dakle električna svjetlost (lampa npr.) je čista informacija, medij koji je poruka sam po sebi.

„Primjer električne svjetlosti može nam u vezi s time mnogo toga rasvijetliti. Električna svjetlost je čista informacija. Ona je medij bez poruke, takoreći, osim ako se ne rabi za ispisivanje nekog oglasa ili imena. Ta činjenica, svojstvena svim medijima, znači da je „sadržaj“ svakog medija uvijek neki drugi sadržaj.“

(McLuhan, 2008:13)

Elizabeth McCarthy je u svome članku *Telling Lies: the interviews of David Bowie* istražila *celebrity* intervju kao medij, te analizirala kontradiktivne izjave i polu-istine koje su zastupljene u Bowiejevim intervjujima iz 1960-tih pa nadalje, te predstavila svoju kritičnu interpretaciju u odnosu na njegov rad. Dotični intervjuji za McCarthy otkrivaju zanimljivu perspektivu na Bowiejev život i njegovu umjetnost, te koristi Paul Ricoeurov koncept 'narativnog identiteta' koji podrazumijeva istodobnu egzistenciju određenog sebstva i potpuno odbacivanje tog istog sebstva. Ovo sebstvo istovremeno nosi funkciju intepretatora i interpretiranog. McCarthy nadalje tvrdi kako 'Bowie' postaje kolaborativni projekt bez stvarnog početka i bez stvarnog kraja; čak niti u svojoj smrti. Kath Woodward je u članku *Lived actualities of cultural experience and social worlds: representing David Bowie* razradila Bowieja kao kulturalnog fenomena na temelju značaja slike, vidljivosti i vizualizacije, koje su središnje u reprezentaciji. Kako je vizualizacija transformativna, Bowie je samoga sebe re-inventirao i reprezentirao putem svoje glazbe i svojih fluidnih identiteta. Nadalje, ona tumači kako se Bowiejeva uloga kao kulturalni fenomen i figura može shvatiti na sjecištima raznih trenutaka unutar kulture, s naglaskom na reprezentaciju i vizualizaciju. Kritična analiza Bowieja pruža zanimljivi uvod unutar odnosa između onoga virtualnoga i stvarnoga, kao između proizvodnje, potrošnje, identiteta i regulacije, te uključuje ključna pitanja o odnosu između reprezentacije i zbilje. Kod razumijevanja Bowieja i njegovog

utjecaja i važnosti, ključ je upravo reprezentacija koja se prema Woodward odnosi na slike; ono što je vizualno, vidljivo i što se može vizualizirati.

Vodeći se analizom Žarka Paića o Davidu Bowieju i njegovom značaju, dolazimo do zaključka kako je Bowie doista jedini istinski performer 20.stoljeća. Možemo povući paralelu između velikog francuskog pjesnika modernizma Arthur Rimbauda koji je tvrdio da treba biti apsolutno moderan i Bowieja, koji je osim glazbe koristio čitav niz drugih umjetničkih praksi poput filma, teatra, mode, plesa u svojim preobrazbama. Paić dalje tumači kako je Bowie u svim svojim preobrazbama bio svoj, no u isto vrijeme i uvijek netko Drugi, jer "Ja" je fikcija i iluzija vječnosti. Engleski glazbenik i producent Martyn Ware je tvrdio da je Bowie konceptualni umjetnik koji je koristio čitavi niz medija kako bi kroz svoj umjetnički izraz prenio željene poruke i pripadajuće filozofske teze.

„U konačnici, Bowie je bio konceptualni umjetnik. Jednostavno se dogodilo da su mediji koje je koristio bili rock 'n' roll, identitet, način na koji se odijevao - čak je koristio kazalište i film, naravno. Način na koji je pristupio svom radu bio je kao da koristi album poput medij da na njemu slika (...) Kao da je svaki novi album bio nova izložba njegove temeljne filozofije, umjetničke filozofije kao manifest u okviru rocka.“

(Hiatt, 2016:126)

Američki vizualni umjetnik i postmoderni pisac William Burroughs se smatra pionikom *cut-up* tehnike, koja se najjednostavnije tumači kao proces sasijecanja cjelovitog napisanog djela na papiru sa škarama, u cilju premještanja i dobivanja novih uzrečica i značenja. To se posebno odnosilo na njegovu uporabu tehnike sječenja. Burroughs je bio naklonjen tome da *cut-up* tehnika ima čarobnu funkciju, rekavši da "izrezi nisu u umjetničke svrhe". Burroughs je svoje posjekotine koristio u razine umjetničke i neumjetničke svrhe - suštinska zamisao bila je da rezovi omogućuju korisniku "rušenje prepreka koje okružuju svijest". Početkom svojih prvih komercijalnih uspjeha 1970-ih godina, Bowie je u svoj umjetnički arsenal uključio *cut-up* tehniku.

Elizabeth McCarthy ustanovljuje kako Bowie koristi *cut-up* tehniku u tekstovima svojih pjesama, Bowie preporučuje svoje fragmentirane misli kako bi stvorio nove obrasce značenja; te je David Bowie kao javna osoba i celebrity sam rezultat *cut-up* tehnike.

„Bowie sintetizira razne, te naizgled nasumične komponente skupa (od raznih izvora, uključujući svoje obožavatelje) ne samo da bi se stvorio Ziggya, već i javnu personu Davida Bowieja. Kako je proglasio u časopisu *People* 1976. godine, David Bowie 'je medij za konglomerat izjava i iluzija'“(Hauptfuhrer 1976). Takvi koncepti uzrokuju propadanje granica između forme i sadržaja. Pritom Bowie 'nam daje medij, a ne poruku'. (Johnson 2015, p. 15)“

(McCarthy, 2019:98)

David Bowie je doista multimedijalan umjetnik, u punom smislu te riječi. Ukomponirao je razne medijske alate u svoj umjetnički opus, te pomoću njih na do tada neviđeni način – prenosio publici željene poruke i oblikovao svoje razne fluidne identite koji su mu pritom služili. Veliki utjecaj na njega u tom multimedijalnom aspektu je bio Anthony Newley, poznati britanski pjevač i glumac, koji je bio inovativni *rock* pjevač sa elementima teatralnosti. Nadalje drugi veliki utjecaj je bio mimičar Lindsay Kemp koji ga je naučio izražavati se kroz plesne pokrete, mimike i Kabuki teatar. Savladavši razne tehnike šminkanja, plesanja, pjevanja i glume, Bowiejev specifičan proces stvaralaštva bi se odvijao na način da bi preuzeo na sebe elemente raznih drugih umjetnika, pokreta i filozofija koji su mu se dopadali, te uspio stvoriti jednu veliku fuziju koja bi samim time postala originalna, a ne puka kopija ili reciklaža već viđenih ideja. Primjerice, kao što je spajanjem elemenata *rock* zvijezdi poput Vincea Taylora, Lou Reeda i Iggy Popa spojio sa vanzemaljskim faktorom, te tako stvorio svoj najprepoznatljiviji fluidni identitet – Ziggy Stardust. Zaključila bih kako je David Bowie bio više poput jednog glumca na pozornici koji vjerodostojno igra svoju ulogu, nego kao klasična *rock n roll* zvijezda budući da mu se cijeli život može svesti na razinu jednog velikog umjetničkog djela. Burroghsovom cut-up tehnikom je sasjeckao u sitne komadiće sve elemente koje je odlučio inkorporirati u svojoj umjetnosti, te ih vječito preslagivao kako bi iz njih stvorio nešto novo, kao šareni mozaik nastalog od raznih komadića obojanog stakla. Što se više približavao kraju svoje karijere, a ujedno i smrti, Bowie nema više potrebe za stvaranjem novih fluidnih identiteta, već se u svome vlastitom liku suočava sa vječnim pitanjima ljudske egzistencije, svjesnošću o prolaznosti vremena, te simbolikom smrti.

2.2.3. Black Star i simbolika smrti

Black Star je Bowiejev dvadeset i peti album, te ujedno posljednji, koji je bio izdan točno dva dana prije njegove smrti desetog siječnja 2016. godine. Dizajner naslovnice albuma i Bowiejev dugogodišnji umjetnički suradnik, Jonathan Barnbrook je dao iskaz kako je čitavi Black Star album prožet Bowiejevom svjesnosti o vlastitoj smrtnosti i približavajućem kraju. U naizgled (pre)jednostavnom dizajnu albuma, nalazi se poruka mračnije prirode o smrti i reinkarnaciji. Velika crna zvijezda koja se pojavljuje na albumu u kontrastu sa monokromatskom bijelom pozadinom predstavlja Bowieja u njegovoj posljednoj fazi stvaralaštva, kao nihilističku umireću zvijezdu, u potpunosti svjesna svojeg neizbježnog kraja i prolaznosti vremena. Simbolika crne zvijezde se odnosi i na alkemijski koncept ponoćnog Sunca koje simbolizira duh u čovjeku koji sjaji kroz tamu njegovog ljudskog organizama. Pripadajući video spot za pjesmu *Black Star* koja se nalazi na istoimenom albumu, je duboko prožet sa okultnom mistikom u pokušaju predstavljanja konačne etape svog života kao cjeline. Možemo se nadovezati na njegov intervju iz svibnja 1983. godine za američki časopis popularne glazbe, *Musician*, gdje je Bowie izrazio svoju fascinaciju i zanimanje za okultne teme, primarno mistično-židovsku Khabalu.

"Imao sam to više-nego-prolazno zanimanje za egiptologiju, misticizam i khabalu. U to vrijeme činilo se transparentno jasnim koji je odgovor na pitanje života. Cijeli moj život bi se transformirao u taj bizarni nihilistički svijet fantazije nadolazeće propasti, mitoloških likova i neposrednog totalitarizma."

U prvome kadru video spota susrećemo se sa mrtvim Majorom Tomom, Bowiejevim prvim izumljenim likom u doba utrke za svemirom, astronauta koji je bio katapultiran u svemir, čiju ornamentiranu lubanju djevojka sa mačjim repom otkriva i uzima kako bi ga idolizirala.

Nakon što postaje idol, Bowie je prikazan u vremešnoj aristokratskoj odori sa platnenom krpom koja mu zaklanjaja oči, te je njegova nemogućnost vida prikazana i naglašena sa dva crna gumbića ušivena umjesto očiju. Ovaj lik simbolizira slijepog i neukog čovjeka, ali utjelovljuje i biblijski prikaz Lazarausa iz Betanije, koji se razboljeo, no čija bolest ga nije dovela u patnju i smrt, već u privremeni san i uskrsnuće kao znak Božje slave i pobjede. Bowiejeva vječita želja za stvaranjem novoga, reciklirajući staro i slažući aranžmane kako bi stvorio nešto novo, jasno se pretočila i u

Black Staru. Vrlo su jasne razlučive teme reinencije, umiranja i uskrsnuća koje obilježavaju Bowiejev čitavi umjetnički opus.

Referirajući se na Critchleyevu „prljavu lekciju“ umjetnosti koja se sastoji od neautentičnosti, serijom repeticija i uprizorenja: laži koje ukidaju iluziju realnosti u kojoj živimo, te nas na taj način suočavaju sa realnošću iluzija, Alex Sharpe je ustvrdio kako se Bowie libio prikazati drugačijim nego li kroz prikrivanje maske.

U posljednjem kadru spota, ponovno se susrećemo sa Majorom Tomom koji se simbolično susreće sa smrću, te postaje svjestan svog neizbježnog kraja i prolaznosti vremena. Smrt enigmatskog Majora Toma, Bowiejevog prvoga lika, se izjednačuje sa smrću Davida Bowieja kao cjeline. Na nebu ostaje svijetliti crna zvijezda, koja predstavlja Bowieja kao nihilističku i umireću zvijezdu na nebu, koja za sobom ostavlja svoju ornamentiranu lubanju, komadić i podsjetnik vlastite smrtnosti koja se idoliziranjem pretvara u besmrtnost na Zemlji.

„On stvara iluzije koje znaju da su iluzije. Naučili smo ga slijediti od jedne iluzije do druge i tako smo odrastali. Iza iluzije nije čak ni nedostižna zbilja, nego ništavilo. Pa ipak, to ništavilo kao da nije ništa. Nije praznina, mirovanje, ni prestanak kretanja. To je silno nemirno ništa, koje oblikuju naši strahovi, osobito *timor mortis*, ili strahotna bolest na smrt. Jer zaista, nastupa kraj. Svaki je pojedini trenutak početak kraja. A smrt je majka ljepote, mistična, vrlo muzikalna. Nema konačnog pomirenja, ni konačnog spokoja.“

(Critchley, 2015:179)

3. ZAKLJUČAK

David Bowie je multimedijalni umjetnik, koji je u svoj rad inkorporirao mnoštvo konceptualno-performativnih tehnika, izražavajući fragmentirane dijelove sebe kako bi spoznao druge perspektive, te od cijeloga svog života učinio cjelovito umjetničko djelo.

Kompleksnost Davida Bowieja nastojali smo pokazati prikazom njegove potrage za fluidnim identitetom.. Ovaj fenomen zahtijeva interdisciplinarni pristup tako što sjedinjuje spoznaje poststrukturalizma i postmodernističkih teorija simulacije, simulakruma i hiperrealnosti Jean Baudrillarda, feminističku teoriju performiranja spola i roda Judith Butler, te psihoanalitičkih teorija i izražavanje kroz arhetipove Carl Junga koje je simbolički reprezentirao u svome radu. Njima je istražio najmračnije dubine ljudske psihe, služeći se pritom osim Jungovskih arhetipova uz karikature, *pastiche*, metafore i mitova koje shvaćamo prema Barthesovima tumačenjima.

David Bowie obrađuje suvremene teme koje su relevantne postmodernom čovjeku i individui koju gradi, prožete s drevnim simbolizmom alkemije, te ukidanjem granica između dva spola transgresivnim poigravanjem modom, šminkom i gestikulacijama, svjesnih i nesvjesnih svjetova, te realnim i nadrealnim.

David Bowie je umro desetog siječnja, 2016. godine uzrokujući val brojnih evaluacija i interpretacija njegovog životnog rada, umjetnosti te priznanje njegovog kulturalnog, modnog i društvenog utjecaja koja je evidentna poslije njegova smrti, tzv. *Bowie studies*. Jedna od stvari koje čini Davida Bowieja toliko specifičnim umjetnikom jest njegova sposobnost da uspostavi emotivnu vezu sa publikom, te promovirajući postmodernu premisu kako i mi možemo biti poput postmodernih aktera na pozornici, kao što tekst nalaže u pjesmi „*Heroes*“, makar i na jedan dan.

„Naizgled neograničeno uvijek iznova osmišljavajući sebe, Bowie nam je dopustio da povjerujemo kako naša sposobnost da se mijenjamo nema granica. Dakako, postoje granice-duboke granice, smrtne granice-preoblikovanja toga tko smo. Ali na neki način, slušajući njegove pjesme - čak i danas - čovjek čuje izvanrednu nadu da nismo sami i da se odavde može pobjeći, makar na jedan dan.“

(Simon Critchley, 2015:55)

Zaključila bih kako je u čitavom svome umjetničkom opusu David Bowie prožeo filozofijski simbolizam i duh zen budizma s kojim se poistovjećivao u religijskome aspektu, naročito njenu simbolika kruga koji budistički redovnici označavaju kao ensō krug. Britanski filozof i teolog Alan Watts bavio se raznim identitetom čovjeka, višim razinama ljudske svijesti, te proučavao zapadnjačke i istočnjačke religije poput kršćanstva, zen budizma, hinduizma, taoizma, panteizma itd.

Paradoks ensō kruga ili zen kruga se odnosi na pojedinčev subjektivni utisak kruga, može se isčitati kao reprezentacija ničega, no istovremeno reprezentaciju svega. Krug simbolizira savršeni paradoks istovremenog postojanja cijelovitosti svojom zatvorenom strukturom i praznine sadašnjeg trenutka, zrcalni odraz ljudskog stanja. Praznina je jednaka formi, a forma jednaka praznini. David Bowie je apsolutni početnik, čiji se umjetnički opus može sažeti u tri distinktivne faze, a to su invencija, smrt/autodestrukcija te ponovna reinencija, te tako otvara i zatvara svojevrzni ensō krug koji simbolički predstavlja njegovu besmrtnost.

4. LITERATURA

KNJIGE

- [1] Baudrillard, J.: Simulacija i zbilja, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2001.
- [2] Broackes, V., Marsh, G. : David Bowie Is The Subject, V&A Publishing, London, 2013.
- [3] Butler, J. : Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity
- [4] Carlson, M. : Performance : A Critical Introduction, Routledge, New York, 2004.
- [5] Coulmas, F. : Identity : A Very Short Introduction, Oxford University Press, New York, 2019.
- [6] Critchley, S. : Bowie; [preveo Tomislav Brlek], Vuković & Runjić, Zagreb, 2015.
- [7] Devereux, E, Dillane, A., Power, M. : David Bowie : Critical Perspectives (Routledge Studies in Popular Music), Routledge, London, 2015.
- [8] Fischer - Lichte, E. : The Semiotics of Theater; [preveli Jeremy Gaines i Doris L. Jones], Indiana University Press, 1992.
- [9] Fischer - Lichte, E. : The Transformative Power of Performance : A New Aesthetics; [prevela Saskya Iris Jain], Routledge, New York, 2008.
- [10] Goldberg R. : Performans od futurizma do danas; [preveli Višnja Rogošić, Mario Kovač i Lana Filipin] (URK –Udruženje za razvoj kulture, 2003
- [11] Hiatt, B. : A Portrait of Bowie, Cassell Illustrated, a division of Octopus Publishing Group Ltd, London, 2016.
- [12] Jones, D. : David Bowie: A Life, Crown Archetype, a division of Penguin Random House LLC, New York, 2017.
- [13] Lipovetsky, Gilles: Doba praznine : ogledi o savremenom individualizmu; [prevela Ana Moralić], Biblioteka Antrophos, Novi Sad, 1987.
- [14] Lyotard, J-F.; Postmoderno Stanje : Izvještaj o Znanju

- [15] McLuhan, M : Razumijevanje medija; [preveo David Prpa], Golden Marketing-Tehnička knjiga, Zagreb, 2008.
- [16] Nagoshi J., Nagoshi C., Brzuzy S. : Gender and Sexual Identity : Transcending Feminist and Queer Theory, Springer, New York, 2014.
- [17] Paić, Ž., Purgar, K. . : Teorija i Kultura Mode, Sveučilište u Zagrebu Tekstilno-Tehnološki Fakultet, Zagreb, 2018.
- [18] Paić, Ž.: Vrtoglavica u modi: prema vizualnoj semiotici tijela, Altagama, Zagreb, 2007.
- [19] Paić, Ž.: Vizualne komunikacije - uvod, CVS - Centar za vizualne studije, Zagreb, 2008.
- [20] Pegg, N. : The Complete David Bowie, Titan Books, a division of Titan Publishing Group Ltd, London, 2011.
- [21] Trynka, P. : Starman : David Bowie, The Definitive Biography; [preveli Mirela Priselac i Ana Badurina], Naklada MENART, Zagreb, 2011.
- [22] Vuger, D. : Sljedeći Izlaz – Situacija Zvuka i Slike (David Bowie), Tvrđa 1-2-2016.
- [23] Watts, Alan : Buddhism, The Religion of No-Religion (Alan Watts Love of Wisdom), Tuttle Publishing, Singapur, 1999.

ČLANCI

- [1] Appel N. (2018) Lonely Starmen, Young Americans, and China
Girls: David Bowie's Critical Sexualities, *Contemporary Music Review*, 37:3, 193-213
- [2] Bradley P. & Page J. (2017) David Bowie – the trans who fell
to earth: cultural regulation, Bowie and gender fluidity, *Continuum*, 31:4, 583-595
- [3] Cinque T. (2017) The subversion of an exquisite corpus: against the grain
with David Bowie, *Continuum*, 31:4, 596-606
- [4] Dixon I. (2013) The Return of the Thin White Repressed: Uses
of Narcissism in The Stars (Are Out Tonight), *Celebrity Studies*, 4:3, 397-400
- [5] Emberly J., The Fashion Apparatus and the Deconstruction of Postmodern Subjectivity,
Canadian Journal of Political and Social Theory, volume XI, numbers 1-2, 1987.
- [6] Glen P. (2017) 'Oh You Pretty Thing!': How David Bowie 'Unlocked
Everybody's Inner Queen' in spite of the music press, *Contemporary British History*, 31:3, 407-
429
- [7] Marshall P.D.(2017) Productive consumption: agency, appropriation
and value in the creative consuming of David Bowie, *Continuum*, 31:4, 564-573
- [8] McCarthy E. (2019) Telling lies: the interviews of David Bowie, *Celebrity
Studies*, 10:1, 89-103
- [9] Parunov P. (2015) Confronting Inauthenticity – Utopias of David Bowie, *Utopia and Political
Theology*, No. 2 – Year 5

[10] Perrott L. (2018) Future Nostalgia: Performing David Bowie by Shelton Waldrep (review), *Cinema Journal*, Volume 57, Number 3, Spring 2018, pp. 183-187 (Review)

[11] Sharpe A. (2017) Scary monsters: the hopeful undecidability of David Bowie (1947–2016), *Law and Humanities*, 11:2, 228-244

[12] Stacey J. (2015) Crossing over with Tilda Swinton—the Mistress of “Flat Affect” *Int J Polit Cult Soc* (2015) 28:243–271

[13] Woodward K. (2017) Lived actualities of cultural experience and social worlds: representing David Bowie, *Continuum*, 31:4, 499-508

MREŽNE STRANICE

<https://selvedgeyard.com/2010/11/12/1972-david-bowie-in-technicolor-ch-ch-ch-ch-changes-rock-n-roll/>

<http://www.glas-slavonije.hr/307213/11/Zivimo-u-uvjetnoj-slobodi-i-bezuvjetnome-ropstvu>

<https://www.tportal.hr/kultura/clanak/zasto-je-david-bowie-bio-tako-mocan-i-vazan-umjetnik-20160112>

<https://www.thinwhiteduke.net/2480/david-bowie-news/david-bowie-photo/>

<https://www.rollingstone.com/music/music-news/david-bowie-how-ziggy-stardust-fell-to-earth-183340/>

<https://helenemthian.wordpress.com/2016/04/24/the-third-man-ziggy-stardust/>

<https://www.vam.ac.uk/articles/david-bowie-artistic-collaborations>

<https://www.vam.ac.uk/articles/david-bowie-images-of-an-icon>

<https://www.thecut.com/2018/02/kansai-yamamoto-on-dressing-david-bowie-as-ziggy-stardust.html>

<http://blog.bloomsburyvisualarts.com/2016/01/21/style-icon-david-bowie-and-the-creation-of-ziggy-stardust/>

<http://www.danskmagazine.com/breaking/remembering-david-bowie-the-fashion-icon/>

<https://agnautacouture.com/2016/02/07/kansai-yamamoto-from-ziggy-stardust-to-the-kansai-super-show/#comments>

<https://www.elle.com/culture/music/news/a23958/kansai-yamamoto-david-bowie-fashion-in-motion/>

theconversation.com/bowie-and-gender-transgression-what-a-drag-44569

<http://casswebsite.org/blog/2016/1/13/kansai-yamamoto-for-david-bowie>

<https://fashionunited.uk/news/fashion/fashion-s-unsung-designers-bowie-s-freddie-burretti/2016012719192>

<https://www.fastcompany.com/3055338/13-immortal-costumes-from-the-closet-of-david-bowie>

<https://www.nme.com/news/music/david-bowie-102-1191969>

<https://vigilantcitizen.com/musicbusiness/occult-universe-david-bowie-meaning-blackstar/>

https://en.wikipedia.org/wiki/William_S._Burroughs

https://en.wikipedia.org/wiki/Alan_Watts

<https://mellowed.com/enso-circle/>

<https://www.znacenjereci.com/travestija/>

<https://www.nme.com/photos/david-bowie-the-revealing-stories-behind-his-incredible-album-artwork-1428455>

<https://www.viva.co.nz/article/fashion/mr-fish-david-bowie/>

<https://endofthegame.net/2012/03/14/jungian-psychology-glossary-of-key-concepts/>