

Distinktivan um umjetnika - devijantnost i formacija habitusa

Puđak, Marija

Undergraduate thesis / Završni rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Croatian Studies / Sveučilište u Zagrebu, Fakultet hrvatskih studija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:111:918354>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-25**



Repository / Repozitorij:

[Repository of University of Zagreb, Centre for Croatian Studies](#)





SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
HRVATSKI STUDIJI

Marija Puđak

**Distinktivan um umjetnika, devijantnost i
formacija habitusa**

ZAVRŠNI RAD

Zagreb, 2019.



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
HRVATSKI STUDIJI
ODSJEK ZA SOCIOLOGIJU

Marija Puđak

**Distinktivan um umjetnika, devijantnost i
formacija habitusa**

ZAVRŠNI RAD

Mentor: prof. dr. sc. Ivan Markešić

Zagreb, 2016

Sadržaj

Uvod.....	1
Psihološka pozadina konstrukcije devijantnog habitusa	2
Sociološki pogled na formaciju umjetnikova habitusa.....	6
Društvo prema umjetniku- kontekstualni okvir	11
Psihološki dokazi predispozicije umjetnika za devijaciju.....	17
Rasvjetljavanje pojma habitusa.....	20
Razni oblici devijantnog unutar odnosa društvo- osoba	22
Zaključno poglavlje.....	26
Popis literature.....	27

Uvod

Kako bismo činjenično utvrdili pretpostavke devijantnog u obliku depresivnih stanja karakterističnih za umjetnički milje, osloniti ćemo se na nekoliko izvora. Međostalom, na jedno recentno istraživanje provedeno 2016. godine na zadarskom Odjelu za psihologiju koje je ispitalo korelaciju kreativnosti i shizoidnih crta ličnosti. Oslonit ćemo se dakle na polje socijalne psihologije, uz reference ne samo na psihološke radove, već dakako oslanjajući se i na shematizacije sociologa poput Pierrea Bourdieua i Norberta Eliasa, posebice Eliasove analize *Mozart- Sociologija jednog genija*. Kao što je rečeno, biti će govora o psihološkim komponentama koje su utjecale na pozicioniranje umjetnika (genija) u točno onu društvenu poziciju u koju se se tijekom života situirali. Dolazak do habitusa kojeg su formirali u zrelim godinama, ovdje pretpostavljamo, uvjetovan je onim psihološkim komponentama koje se formiraju pod utjecajem materijalnih, društvenih, emocionalnih, mentalnih formi koje su ih zatekle; koje su doživljavali kroz primarnu i sekundarnu socijalizaciju. Na ovaj se način osvrćemo na rad Dražena Neimarevića koji je sistematski izložio ne samo rad, već i život mnogih umjetnika. Cilj nam je izložiti sve te čimbenike koji formiraju endogenu sferu osobe koja rezultira egzogenom zaduženom za ponašanje, djelovanje i izgradnju odnosa sa drugim članovima društva. Prikazat ćemo na koje sve načine umjetnik nailazi na prepreke pri izgrađenoj devijantno- tendirajućoj ličnosti te ćemo dati cjelokupnu vizuru okolnosti unutar kojih umjetnik postaje devijantna pojava u društvu.

Psihološka pozadina konstrukcije devijantnog habitusa

Milas i Šimunić sa Odjela za psihologiju na zadarskom Sveučilištu na temelju zapažanja tijekom istraživanja i zaključaka izvedenih iz istraživanja došle su do nekoliko zanimljivih i nama relevantnih zaključaka. Proučavale su ono što se u psihologiji naziva shizotipijama. Ovdje ćemo se okrenuti mikro pogledu na sljedeći način. Reći ćemo da je jedan od razloga ubrzane prirodne dekonstrukcije umjetničke ličnosti otežan ulazak u, i održavanje funkcionalnih međuljudskih odnosa s obzirom na njihov tip ličnosti odnosno prirodu njihova karaktera. Duboko urođeni principi svojstveni originalnim ličnostima kreativnih tendencija njima predstavljaju ono što drugim ljudima predstavlja religija, možemo reći. Iz te perspektive razumijet ćemo njihov život prema njima svojstvenim principima koji ih odvajaju od konformizma mase, socijalnih normi i čine devijantnim pojavama u društvu. S time je povezan pojam kultiviranosti koji se oslanja na određene načine na koje se osoba odlučuje nositi sa i prema društvu, te na stav koji pritom zauzima i manire koje pritom (ne) pokazuje. Razina kultiviranosti ujedno je specifična razina habitusa. Veća kultiviranost obilježava habituse u poljima više klase, recimo to tako. „U nekoj vrsti kombinacije Marxa i Webera, Bourdieu kao prvo afirmira ulogu simboličkoga (kulture) u društvenom životu, da bi odmah na to primijenio brutalnu interesnu analizu.“ (Fanuko, 2008.) Ovome možemo napraviti jednu sintezu Bourdieuova i Eliasova rada s obzirom na kompatibilnost Eliasovih figuracija sa načinom na koji Bourdieu govori o društvu sačinjenom od polja te kao jednoj strukturirajućoj strukturi. „Cilj istraživanja je izgradnja modela društvenih odnosa u okviru kompleksa dvorskog društva u tzv. apsolutističkom razdoblju (ancien regime); model (u autorovoj terminologiji „figuracija“) nije dakako sam sebi cilj, nego služi komparativnom kontrastiranju s drugim modelima u utvrđivanju istovjetnosti i razlika. („Učimo bolje razumjeti društvene sveze vlastitog života, kada se udubljujemo u život ljudi drugih društava“ ... str. 115).“ (Huđoletnjak, 1990.)

U svrhu pridavanja konteksta reći ćemo da se ovdje radi o suprotnim polovima društva, višoj i nižoj klasi koje su u svojoj međusobnoj napetosti stvorile kontrastirane pojmove civilizacije i kulture. No, ono u čemu zapravo želimo paralelno usporediti ova dva autora jest njihov način promatranja društva. Iako je u Eliasa nešto naglašenija historijska komponenta, i on također društvo vidi kao model koji sebe konstantno iznova oblikuje uz uvijek postojan svojevrsan okvir. „He likened networks of interdependent human beings – ‘figurations’ as he called them – to a dance: in constant flux yet structured.“ (Mennell S., norbert-elias.com) Poput Bourdieua koji govori o međuzavisnim osobama unutar različitih polja društva koji fluidno djeluju unutar njih s obzirom na nesrazmjerne odnose moći i pretvarajući jednu vrstu kapitala

u drugi. Ove ćemo koncepte još pojasniti i oprimjeriti nakon što objasnimo psihološku podlogu devijantnog kretanja unutar polja.

Znakovi demencije u mnogi slučajevima ne očituju se u umjetnikovom radu, nasuprot situacija u svakodnevnom ophođenju. Na primjeru Slave pl. Raškaj vidimo kako je moguće stvarati i za vrijeme najjačih udara mentalne bolesti, čije je stvaranje zaustavljeno tek uslijed poteškoća s autizmom. Slično tome, Ivan pl. Tucić najveći zalet u stvaranju doživljava netom pred manifestaciju bolesti. Slično se događa u N. P. „Inkoherentan je u mislima i oralnom ductusu, ali koherentan u slikarstvu: stvorio je naša najbolja djela u ekspresionističkom stilu...” (Neimarević, 2005., 142) Umjetnici bolest sublimiraju kroz umjetnost, umjetnost dobiva formu svojevrsne terapije; neki uspijevaju stvarati tek prije pojave bolesti, no ne i nakon nastupanja bolesti, odnosno vrlo malo (N. P.). Kako god, u zamjetnom broju umjetničkih radova opservirana je pojava da osjećaje sublimiraju u fizičke predmete i na taj način, prenošenjem osjećaja i ideja iz svog, unutarnjeg svijeta, u vanjski i fizički svijet održavaju postojan i koliko- toliko cjelovit, konzistentan habitus. Slikarstvo ih održava u stanju mentalnog mira, u procesu umjetničkog izražavanja pronalaze terapiju i u tim su trenucima kao nepogođeni bolešću te ne dolazi do toliko izraženog očitovanja simptoma. „Slikarski je ductus koherentan, kao i njegova poezija, dok su misaoni tok i pismo inkoherentni.“, primjer je našeg slikara Ivana Tucića. Deterioracije mentalnog stanja u nekih umjetnika povlače se prilikom stvaranja, kao što je slučaj kod Slave Pl. Raškaj. Nažalost, u većini slučajeva se ponovno vraćaju. Postoje slučajevi umjetnika koji nisu bili toliko sretni da ih stvaralaštvo na trenutak spasi od okrutne stvarnosti, poput Tucićeva slučaja. Ova je diferencija možda proizašla iz Raškajine tendencije da sreću odmalena pronalazi u crtanju. Ipak, habitus Slave Plemenite Raškaj bio je takav da je praktički iziskivao nesretan kraj. Socijalni odnosi u koje je ona bila upletena bili su, može se sa punom slobodom tvrditi, lišeni svake solidarnosti. Dominantan razlog njenoj socijalnoj isključenosti otpočetka je proizlazio iz njenog psihofizičkog manjka slušne i govorne deprivacije. Ta ju je deprivacija usmjeravala iz sjene kroz cijeli život, odmalena se povlačila u sebe i odlazila bi sama u neki kutak crtati. (Neimarević, 2005.) Na taj se način stvarala zatvorena ličnost čiji je socioekonomski uspon bio otežan ne samo tjelesnom, već i iz toga poteklom mentalnom disfunkcijom. Odnos prema društvu je hladan, a čijoj je distanciranosti pridonjela i sama pa razvija opću apatiju spram vanjskog svijeta. Status je gradila uz mnogo napora i ponižavanja, bila je vidno potcjenjivana i zapostavljana, a napetost koju generira psihofizička bolest generira njena djela. „...cilj bio tako visok i tako velik. Ona ga postiže, ali uz cijenu koja je bila vrlo visoka, tj. gubitak psihičkog zdravlja.“ (Neimarević, 2005.) Materijalan položaj također nije bio povoljan s

obzirom na hermetički karakter osobnosti, nije si mogla osigurati penjanje na društvenoj ljestvici pa tako ni povoljniji (socioekonomski) položaj te status. „Karakter ekonomskoga kapitala omogućuje jasniju, racionalniju i predvidiviju kalkulaciju negoli u slučaju ostalih tipova.“ (Fanuko, 2008.) Ali Slava je bila vičnija umjetničkom polju nego snalaženju u ekonomskom, odnosno rukovanjem očevim nasljedstvom.

Analogno navedenome, u ovom će se radu nastojati eksplicirati uzroci, simptomi, tijek i posljedice određene konstelacije društvenih odnosa, u ovom ovdje smislu društvenih odnosa specifično koji zahvaćaju habitus individua s naglašenim umjetničkim sklonostima. Također ćemo spomenuti problem elita(/izma). Pojam međuovisnosti nužno ovdje izniče u svojoj punoj nejednakosti. Ono što bi Durkheim nazvao solidarnošću komponenta je društva koja današnjem društvu umnogome nedostaje, a što će se transparentno pojavljivati kroz ovaj rad. Zanimljiv je koncept simultanog postojanja potpuno marginaliziranih skupina umjetnika, i s druge strane umjetnika čiji habitus obuhvaća visok socioekonomski položaj i društveni položaj te koji se kreću u najvišim društveno-kulturnim krugovima. Čini se da je došlo do generacije jednog dvoklasja, ni više ni manje hijerarhijske podjele u polju umjetnika. Ovaj fenomen je specifičan utoliko što dopušta postojanje dvije polarizirane skupine unutar istog polja. Jedni čija se djela procjenjuju do u visine neprocjenjivog, te drugi koji završavaju na kranjem egzistencijalnom rubu, dapače na ulicama. Razlog tomu može biti stabilna financijska pozadina prethodnika ili jednostavno karizmatična i snalažljiva osobnost uz dodatak puke sreće. Postoji pak i ona druga skupina, skupina koja je ili primorana na rub egzistencije ili takvo stanje prihvaća radi umjetnosti, tako reći, za svoj cilj. Pojam međuovisnosti moguće je vrlo slikovito opisati na njihovom primjeru. Čovjek je ovisan o posjedovanju neke vrste kapitala kako bi zadovoljio financijsku stabilnost i sigurnost i mogao opstati u oštro kapitalističkoj nominalnoj demokraciji. U okolišu naglašenog kapitalizma umjetnost pada u drugi (trinaesti) plan. Za njom nema tolike potražnje kakva postoji za dobrima koja imaju praktično-utilitarnu funkciju i udovoljavaju svrsi bitnoj za održavanje života pod socijalnim normama. Umjetnik je, kao pojedinac unutar društva, kao i svatko drugi i ovisi od potražnje za djela koja ima ponuditi. Međutim, kako praktična uporaba prevaže nad onim što ljudi uglavnom doživljavaju tek kao estetski lijep predmet koji će dobro doći za socijalne interakcije za slobodnog vremena, potražnja je vrlo niska. Umjetnost je izgubila na značaju i ulozi u društvu te ju se doživljava kao dekoraciju i simbol određenog statusa. Takva percepcija produbljuje jaz između laika i umjetnika i intenzivira razdvojenost među tim skupinama. Ne čudi što umjetnici sve češće nagnju depresivnom ponašanju. Ne samo da je

ekonomska situacija takva da ih tjera na rub društva, već ih se osim uz to što ih se marginalizira, ne nastoji razumjeti, ne pokušava. Rijetki to čine. Ne pomaže ni činjenica da umjetnici slikaju osjećaje uzmemo li u obzir netom rečeno. Puni tjeskobe, egzistencijalnog straha, usamljenosti, osjećaja napuštenosti pa sve do stanja flegmatičnosti, sve to pretaču u primjerice, sliku. Nastaju mračna, morbidna, depresivna, zatomljujuća, melankolična djela. „...melancholia from this era is a striking ambivalence.“, kaže Eggener još 1994. godine za melankoliju umjetnika. Publika (masa) koja je receptor takve umjetnosti na sebe preuzima te osjećaje usudi li se kontemplirati i osjetiti empatiju. Dakako publika pomišlja i na figuracije umjetnika koji takva djela stvara. Ono što je posebno i izričito devijantno kod zamjetnog broja umjetnika, posebice moderne tj. postmoderne i suvremenih umjetnika jest preferencija duboko tamnih motiva, a to prati i izričaj u obliku diskursa. Tako je jedna izložba Palače lijepe umjetnosti sa početka 19. stoljeća opisana u tonu ponešto mračnih termina: „You could not look at [the art of the exposition] without feeling an onrush, *an assault, of ideas*. (...), no conventional, parlor ideas, but *rough, brutal, Darwinian, evolutionary ones*.“ (Eggener, 1994., *moj kurziv*) Riječ *evolucionarno* također je u kurzivu kako bih naznačila i čest poremećaj unutar bipolarno oboljelih. Megalomanske ideje čest su simptom bolesti koja je u nekoliko navrata poharala i hrvatsku umjetničku scenu u stvaranju i ujedno zabilježila zauvijek genijalne umove koji su bili nešto drugačiji od ostalih i prije izbijanja bolesti.

Misaoni tok i mentalni procesi umjetnika počinju se preispitivati. Uzet ćemo primjer američke arhitekture sa prijelaza u 19. stoljeće za koju se tvrdilo da podsjeća na hramove žrtvovanja: „...composing altars from the dismembered and ressembled body parts (...) thigh bones chopped into three pieces, (...) ..to dripping fat or blood, dentils to teeth,..“ (Eggener, 1994.) Jasno je kako ovakvi opisi mogu djelovati uznemirujuće, no oni nisu nužno direktan opis cjeline autorova karaktera niti indiciraju da je autor sposoban ili namjerava takvo sakaćenje prakticirati u svakodnevnom realnom životu. Problem postojanja miskoncepcija u vezi umjetnika vrlo vjerojatno nastaje i iz razloga njihove zatvorenosti koja znači i tešku pristupačnost. Jedan je udio toliko introvertan da želi, ali ne inicira konverzaciju tj. interakciju, a ostavljaju dojam kao da je ista nepoželjna. Dualan karakter njihove ličnosti uz kaotičnost u mentalnim stanjima radi vođenosti inspiracijom stvaraju odličnu predispoziciju za (nenamjernu, neželjenu) socijalnu isključenost. Njihova posebnost odvaja ih od drugih i iz tog su razloga različiti. Ipak malo tko će se potruditi razumijeti ih i u obzir uzeti način na koji je njihov habitus formiran. Ono što se zatim vrlo vjerojatno u zamjetnom dijelu publike javlja je zapravo strah. Interesantno je primijetiti kako se ljudi zapravo boje neće li svojom kontemplacijom otkriti svoje stvarne, duboke emocije. Živimo u društvu koje se toliko boji

pokazati osjećaje, a problem je to veći kada naši osjećaji odstupaju od društveno prihvatljivih normi. U tom strahu od razotkrivanja svi se povlače u sebe, a oni već povučeni ostavljeni su još jednom. Emocionalno mentalni teret slobodno tvrdim, veći je u umjetnički nastrojenom dijelu populacije. Prirodno razvijen pojačani doživljaj svijeta uz habituse koji ostaju kaotični prirodom karaktera ili (i) stjecajem životnih okolnosti samo povećavaju šansu za propadanjem osobe rođene sa tim darom, kojeg god tipa bio. Jedna je od karakteristika umjetnika da ne mare mnogo za mišljenja drugih. Dodamo li popisu još tu karakternu oznaku, uvidjet ćemo da imamo pravi vrtlog (od) osobe. Ne treba ni izdvajati, uza sve navedeno, koliko se ove individue ističu u društvu. Zahtjev za originalnošću također, podstrekač je izoliranja umjetnika i percepcije istih kao marginalne skupine. Iz kojeg razloga?

Sociološki pogled na formaciju umjetnikova habitusa

Većina nas podilazi društvenom konformizmu, a nerijetko odbacujemo od sebe sve što je različito od onog uobičajenog. Na primjeru Hrvatske uzrok ovim tendencijama možemo tražiti i u ostacima ostataka mentaliteta zaostalog iz socijalističkih režima. S druge strane, u Ujedinjenim Državama vlada masivna otvorenost prema novome, dok ondje još uvijek postoji marginalizacija pojedinih umjetnika, i to u doba kada sve postaje umjetnost. Sljedeći koncept koji valja razmotriti jest učestala posthumna slava do koje umjetnik dolazi tek kada se njegovo nasljeđe zaista promotri, a zatim i ocijeni., tek nakon njegove smrti. Koje su to instance koje utječu na to da se umjetnike slavi tek nakon njihove smrti i kako to da se učestalo najbolji umjetnici okarakteriziraju kao oni sa najizraženijom sposobnosti za samokritiku? U svrhu istraživanja ovog fenomena, u rečenicama ovog rada ispitat će se tvorba umjetnikova habitusa, a nakon toga će se raspraviti nijanse devijantnog kroz koje i u koje društvo percipira te latentno etiketira kreativno-stvaralački afinirane individue. Promotrit ćemo život i rad ne samo svjetski, već i na našim podnebljima poznatih i cijenjenih umjetnika ne bismo li doprijeli što dublje u srž *outsiderske* pozicije umjetnika u današnjem društvu, sa posebnim fokusom na njihov nerijetko melankoličan temperament koji ih toliko razlikuje od ostatka društva. Uz tu distinkciju, još je jedna bitna karakteristika koja umjetnike smješta u posebnu skupinu. O njoj će biti govora i nešto kasnije u radu, zasada valja reći da se radi o vrlo umanjenoj sposobnosti konformacije društvu i slijeđenja socijalnih normi radi njih samih.

Ono što Neimarević također ne napominje u svom radu u vezi spomenute autorice jest nekonformistička crta njenog karaktera koja joj ne dopušta da se prepusti omalovažavanju vlastita rada. Taj nekonformizam iščitavamo iz odbijanja neznatne svote novaca koju je trebala dobiti za svoje radove prilikom izložbe Društva hrvatskih umjetnika u Zagrebu 1898. No bitnija je još jedna instanca prije toga. Naime, ona u vrijeme kada se revno tvore velika uljena djela s klasičnim motivima, stvara i izlaže malene akvarele popunjene uobičajenim, svakodnevnim motivima. Ovdje valja spomenuti i život velikog Wolfganga Amadeusa Mozarta kojega je подробно obradio Norbert Elias u svojoj „Sociologiji jednog genija“ (2007.). W. A. Mozart također je objavljivao radove ispred svoga vemen, nekonformist, socijalno neprilagođen, nikada u potpunosti shvaćen za svoga vremena, socioekonomski položajem gotovo uvijek nesiguran. Običavao je stvarati po osjećaju, a ne po nalogu. Nešto kasnije u radu biti će još govora o razvoju Mozarta kao čovjeka i umjetnika u socijalnom okružju 18. stoljeća. Na primjeru Slave Raškaj mogu se zapaziti bitne karakteristike umjetnika koja će biti raspravljena dalje u radu. U tom pogledu možemo naznačiti nekoliko takvih karakteristika i tendencija samih umjetnika. U razmjernom udjelu umjetnika zastupljena je introvertirana osobnost i osjećaj nerazumijevanja od strane društva. Radi se o individuama koje se nerijetko i svojevolumno odvajaju od društva. Postoji znatan broj slučajeva razvika depresije i sličnih stanja. Nerijetko su najproduktivniji na vrhuncu bolesti. Često se pojavljuju i megalomanska ponašanja koje ne treba nužno tumačiti kao ekstrovertiranu osobnost, već ovu pojavu promatrati unutar konteksta umjetnika i umjetnikova habitusa. Može se raditi o svojevolumnom odgovoru na nerazumijevanje od strane društva što ćemo još razjasniti. Nadalje, nerazumijevanje od strane okoline i osjećaj izoliranosti koji iz tog proizlazi također su instance koje ćemo proučiti. Sve te tendencije stvaraju svojevolumsan habitus umjetnika, a koje ljudi, svjesno ili nesvjesno etiketiraju kao devijant(n)e. Ne nužno u pejorativnom smislu, ali su svakako na neki način obilježeni i marginalizirani, a status u društvu im je neovisno o veličini dara i talenta uglavnom nizak. Dobar položaj drže tek rijetki, koji su imali malo više sreće ili bolja poznanstva tj. već oformljen habitus uz visoko pozicionirane članove društva. Polje moći ono je koje zauzima središnji položaj u Bourdieuovoj teoriji. Ono ne samo da zamjenjuje već arhaičan pojam klase u obliku dominantne i podređene, već stoji na mjestu organizacijskih shema diferencijacije i borbi na ostalim poljima. Ove ćemo sheme detaljnije razraditi dublje u raspravi. Vratimo li se na obilježja minulog raspoloženja sveprisutna u umjetničkom umu kroz razdoblja i epohe, njih opisuje Keith L. Eggener u svom radu riječima: “...the melancholic temperament has for centuries been linked to creativity and genius (as in Albrecht Duerer's famous engraving

Melancholia I).“ (1994.) Zatim, u svezu valja staviti umjetnika i društvo i razmotriti te dvije instance i način na koji su međusobno povezane. Bourdieu takav svjetovni dualizam opisuje na sljedeći način: “Društvena stvarnost postoji, tako reći, dvostruko, u stvarima i umovima, u poljima i habitusu, unutar i izvan aktera.” (Bourdieu i Wacquant, 1992:127 prema Sorić, 2012.)“ Kod umjetnika je naglašen unutarnji svijet te je nerazumljen gotovo pa u potpunosti od svijeta izvan aktera. Problem se može promotriti sa nekoliko točaka gledišta. Najbolje je početi iz izvorišta meteža pa stvari pokušati posložiti odandje. Vođenost vlastitim idejama obilježava umjetničku narav, ali postajanjem procesom ta se radnja događa potpuno nesistematizirano. Mentalni nered nastaje jer usklađivanje onog što ideje zahtijevaju sa raciom izostaje ili se odgađa za u krajnje slučajeve. Ne samo kako idejno vlada umjetničkim umom, već i kada vrlo su bitne komponente *ustroja* misaonog toka ove populacije. Ideje predstvaljaju poziv na djelovanje, ali poziv na trenutno djelovanje. Ukoliko dolazi do izostanka pravovremene reakcije, ideja blijedi i nije ju više moguće vjerno prenjeti. Svakom sljedećom minutom umjetnik gubi *osjećaj*, inspiraciju; sliku ideje u svom umu i nagon da ju prenese iz svog uma na, odnosno *u* svijet stvari. Takav koncept po kojem um funkcionira na opisan način teže je održiv unutar društva koje vapi za interaktivnom integracijom, a funkcionira po principu rasporeda i organizacionih shema koje čekaju na svakom koraku. Još je jedan problem u tome što nema ni pokušaja, ili ih ima premalo, da se umjetnika i njegov habitus razumije. Njih je zaista teško ako ne i nemoguće staviti u neko omeđeno polje. Sam takav čin znači kraj dostupnosti novog i kraj priljeva x stvaralaštva druge vrste. Etiketirati ih određenom etiketom lišava ih slobode. Reklo bi se da se društvo počelo kretati u smjeru nastojanja da se ovaj specifičan tip ljudi razumije, no promotri li se detaljnije stanje u društvu lako je shvatljivo da se ovaj pokret provodi tek na nominalnoj razini. Radi se o svojevrsnoj trendovskoj konvenciji, a paralelno se događa još jedan „sve je umjetnost“ pokret. Na stranu kretanje društva danas, vratimo se na fenomen u fokusu ovoga rada. Naime za spomenut problem kao primjer nemamo samo glazbenike, slikare, već i arhitekte. Maybeckovo stvaranje u ranom dvadesetom stoljeću obilježeno terminom „melankolije“ bilo je u doslovnom smislu gotovo potpuno pogrešno shvaćeno. U to je doba melankolija definirana kao mentalna bolest čak do u granice psihotične depresije. No, u ranije spomenutom članku detaljnije je objašnjena Maybeckova melankolija kako ju autor vidi (osjeća) i kao kakvu ju želi prenjeti publici. „Like the word its architect used to describe it, Maybeck's melancholy palace then can be seen oscillating between significations of romance and disorder, between beauty- or genius or greatness- and a loss of control.“ (Eggener, 1994.) Posljednje podsjeća na nespomenutu tendenciju zlouporabe opojnih sredstava i čestih

slučajeva alkoholizma koje možemo pronaći među slavnim imenima poput Edgara Allana Poea, Oscara Wildea, vrlo vjerojatno Williama Shakespearea, zatim Verlaine, Modigliani, Cezanne, Musorgski itd. (Neimarević, 2005.) Ipak, moguće je svesti pod zajedničku kategoriju naginjanje alkoholu kao naviku koja će stajati uz bok depresiji. Dva su poremećaja vrlo povezana, a ne pomažu ni nesretne okolnosti u vrijeme odrastanja ili čak i kasnije u odraslom životu. Umjetnikov se habitus tako nesretno razvija u svom (ne)/namjerno hermetičnom svijetu. Ponekad namjerno, a negdje i neželjen solipsizam javlja se tokom života i stvaralaštva. Određeni umjetnici se sami povlače u sebe kako bi stvarali, poput Slave Raškaj, dok se drugi, poput W. A. Mozarta od bliskih pojedinaca odvajaju ne samo radi posvećenosti stvaralaštvu, već radi svoje socijalno neadaptirane ličnosti. (Elias, 2007.) „Bourdieu vidi društvenog aktera kao utjelovljeno, situirano i pozicionirano biće, neraskidivo isprepleteno s vlastitom individualnom prošlošću i društveno kulturnim kontekstom.“ (Ostrow, 1981; Sulkunen, 1982:107-108; Maton, 2008; Bohman, 1999; Protrka, 2006:944-946 prema Sorić, 2012.) U ovom smislu možemo dvostruko tumačiti specifičan položaj umjetnika unutar granica entiteta društva. Ujedno je moguće tvrditi osobu koja ima (za razliku od masa) svoj čvrst stav i čvrsto je pozicionirana kao individua, zasebna osoba; i osobu koja usred vira misli i ideja i kao takva funkcionira, kontraintuitivno, kao funkcionalan umjetnik. I stoga, jesu li umjetnici generalizirani na drugu skupinu i je li to razlog njihove marginalizacije je pitanje koje se postavlja. Uopće scijentizacija umjetnosti na razinu znanstvene institucije, akademije, morala ju je ukalupiti. Takva institucionalizacija dodatno vrši pritisak na um stvaratelja gdje ga tjera da se uklopi u specifičan okvir i stvara po nalogu i u zadanom vremenskom okviru. No, je li taj prastari običaj iz razdoblja *artes liberales* legitiman u okviru umjetnosti kao umjetnosti, a ne umjetnosti kao umijeća? Uzmemo li u obzir da ona pretpostavlja doživljavanje specifičnih osjećaja uz piktoralnu mentalnu reprezentaciju koju će umjetnik utisnuti na fizičko platno ili ga na neki drugi način oživjeti u fizičkom svijetu, ne znači li i institucionalizacija iste kamen spoticanja za umjetnika? Držanjem stavaraoca unutar točno zacrtanih granica zatvara mu se vidno polje i onemogućava ostvarenje punog kreacionog potencijala. Njegov rad ne može biti u cijelosti oživljen te uzrokuje frustraciju. Tijekom određenog perioda nakuplja se snop negativnih emocija koji završava kršenjem društvenih normi bilo u socijalno neugodnim interakcijama, depresiji i suicidalnim mislima ili pak odavanju ovisnostima, nerijetko alkoholizmu. Vratimo li se na definiciju društvenog aktera koju daje Bourdieu, u prethodno danom kontekstu možemo analizu primijeniti i na velikog skladatelja Wolfganga Amadeusa Mozarta. Mozart je zaista bio situirano i pozicionirano biće, utoliko što je posjedovao samosvijest o vlastitom talentu te se odbijao konformirati dvorskim

krugovima u svakodnevnoj socijalizaciji. Njegova ga je prošlost nezahvalno pripremila za zreli život. Kao dijete je bio konstantno hvaljen. Kako je odrastao morao je zadovoljavati postavljene kriterije, a bivao je sve manje hvaljen i pozivan na nastupe. Posesivni otac brinuo je brigu o njemu skoro cijeli život ne bi li se pomoću njega popeo na društvenoj ljestvici i povisio (svoj) socijalni status. Iz takve motivacije mladi Mozart tijekom cijelog života i to od rane dobi intenzivno uči o glazbi. Ne treba reći kako je odnos sa majkom zapostavljen, a kasniji odnosi sa ženama u zaključku uglavnom su nesretno svršavali. U doba kada on dobiva namještenje knezom postaje netrpeljiva osoba koja u Mozartu vidi samo rivala radi njegove velike nadarenosti. U doba njegova života društvena stratifikacija na temelju slojeva odnosno statusa još je vrlo živa. Mozart doživljava težak uspon zahvaljujući knezu čija ljubomora jedva dopušta da podaniku dopusti putovanja (nastupe). Oni predstavljaju problem jednom knezu jer su živi dokaz realne mogućnosti da se izjednače jedan običan podanik i knez. Ti odnosi moći još čvrsto ustaljeni u 18. stoljeću odredili su tok života ovog umjetnika i znatno ga zakinuli. Na dvoru je od velike važnosti bilo ponašati se u skladu s normama ponašanja na dvoru. S tim u skladu, viši slojevi, plemići su bili oni koji imaju riječ i čijoj se volji nastojalo udovoljiti u svakom trenutku. Plemićka krv istovjetna je posjedovanju moći. S druge strane, niži slojevi poput nižih namještenika kakav je bio Mozartov otac služe kako bi bili odani sluga višim slojevima i na taj način potvrđuju njihovu moć. Manifestacija moći novog kneza na dvoru na kojem je ovaj skladatelj boravio blijedila je kako su njegove skladbe uspijevale. Bilo je evidentno da se moći jednog podanika i velikog kneza postupno kreću izjednačavati zahvaljujući opsežnoj naobrazbi i talentu podanika. Vladajućemu se oscilacije u rangovima nimalo ne sviđaju, a Mozart i dalje nastoji karijerno napredovati osiguravajući si koncerte i poduke na dvorovima. Svojom izvrsnošću oduševljavao je dvorjane pa su ga neki čak počeli doživljavati kao (zamalo) sebi jednakog. Na taj se način on hijerarhijski počeo uspinjati, no knez mu oduzima priljev moći oduzimajući mu mogućnost daljnjeg ostanka na putu. Umjetnik odlučuje napustiti sigurno namještenje siguran da će isto pronaći pod svojim uvjetima. Ono što određuje njegov konačan pad, osim kroničnog nedostatka afekcije, jest njegova pogreška procjene publike. Kultura visokih slojeva bila je promjenjiva, plemićima bi zabavni sadržaj prilično brzo dosadio, a zabavljači (u koje je spadao i glazbenik poput Mozarta) bili su potrošna roba. Mozart nije uspijevaio uskladiti svoj habitus sa poljem u koje bi se svrstao jer se polje u koje bismo ga danas bez razmišljanja mogli smjestiti, slobodnog umjetnika, tek kasnije formiralo. Razmotrimo malo bolje pojam habitusa: "... društvo upisano u tijelo, u biološku individuu..." (Bourdieu, 1990a:63 prema Sorić 2012.) Bitno je naznačiti sljedeću diskrepanciju: diskrepancija između habitusa koji se nastoji integrirati u umjetnikovu

biološku individuu i umjetničke naravi koja zahtijeva punu samovolju, samosvijest na novoj razini, samosvijest koja je samo njena i koja je sama vođena inspiracijom; „idejom“ i njoj se prepušta. Problem nastaje jer ni umjetnik sam nije u mogućnosti zauzeti poziciju, ideje upravljaju njime, vode ga. On dopušta inspiraciji da vodi njegove udove, misli, život. Iz tog je kutka gledanja nešto lakše osvijetliti vanjskom promatraču disociiranost umjetnikova položaja. On kao osoba ima stavove, čvrste stavove, ali njegov misaoni tok u primjerice, toku svakodnevne socijalizacije može imati bezbroj raznovrsnih ishoda. Valja razdvojiti stavove od sposobnosti iznošenja istih u vanjski svijet. Dijeljenje u svijet drugih kako bi ih oni percipirali i donosili o njima svoje osobne, uglavnom nerefleksivne sudove. Ne smije proći nezamjećena pojava da umjetnički nastrojene individue nerijetko imaju poteškoća sa verbalnim izražavanjem svojih misli i osjećaja. Uzmemo li slikare u obzir ili čak glazbenike vidjet ćemo da naginju prikazivanju osjećaja kroz svoje poteze, boje i tonove. Čak je i Mozart u vezi sa svojom ženom nesigurno i teško ili/i rijetko zaista izražavao osjećaje, a poznato je i da je u razgovoru bio neobičan sugovornik za svoje doba. Sa djevojkama se vulgarno izražavao, na dvoru je odgovarao sukladno tome kako se u tom trenutku osjećao, a pisma ocu pisao je tako da bismo morali čitati između redaka kako bismo zahvatili krajnju misao, poantu. Razina nerazumijevanja umjetnikovih misli i emocija koje želi prenijeti intenzivirana je posebice u svijetu slikarstva. Ne samo da umjetnici u ovom polju dopuštaju, čak zahtijevaju da slika govori za njih.

Spomenemo li još jednom hrvatske umjetnike, slobodni smo utvrditi kako je stvaralaštvo prevagnulo nad bolesti, iako su uglavnom nekritični prema svom mentalnom stanju. Poremećaja nisu svjesni ili ignoriraju postojanje istog, javlja se odlučna negacija svakog simptoma bolesti. U Tucićevu slučaju za to je uvelike zaslužno njegovo školovanje u području umjetnosti. Kod jednog neimenovanog umjetnika nalazimo ekspliciran utjecaj individualne prošlosti pojedinca koja oblikuje njegov umjetnički habitus nešto kasnije u zrelijim razdobljima. „...naše najbolje ekspresionističke slike, premda ih je stvorio duševno teško bolestan slikar. (Neimarević, 2005.)

Društvo prema umjetniku- kontekstualni okvir

“Jedan od značajnih sociologa 19. stoljeća, Norbert Elias govori o konfrontaciji povijesti i sociologije uspoređujući vrstu antinomije koja je oduvijek postojala u društvenoj znanosti, o

kontrastu individuum i društva. Analogno slučaju ovdje promatranog fenomena možemo reći da se danas umjetnik još uvijek zasigurno nalazi u antinomiji kao zasebna individua spram ostatka, spram mase, nerazumijevajućeg društva. Iz čega slijedi pitanje konteksta modernog društva. Može li se reći da je bezvoljnost da se umjetnost razumije posljedica suvremenog društva kojim je ovladao kapitalizam, pa ono što je bez praktične svrhe zaista gubi svoje mjesto iz društva? Ili si uslijed takvog ustroja društvo i mase nisu u mogućnosti priuštiti takvu kontemplaciju pa se udaljuju od svega što je drugačije od svakodnevnog, i na prvi pogled, nerazumljivo? Svakako se na podneblje hrvatskih krajeva može prenijeti misao i tvrdnja da mjesta za kontemplaciju nema gdje je glavna i uvijek aktualna aktivnost borba za ljudsku uopće i socijalnu egzistenciju. Elias svojim pojmom figuracija nastoji pomiriti vječnu distinkciju individuum kao dijela društva koji predstavlja njegovu suprotnost kao dio spram cjeline. Figuracijom naziva promjenjivi obrazac koji igrači kao cjelina međusobno oblikuju svojim intelektom, čitavom svojom osobom, djelovanjem i mirovanjem. (Žažar, 2007.) Ali, što je sa narodima i kulturama koje su već desecima godina u stanju stabilnog prosperiteta, a umjetnik je i dalje onaj koji čeka na margini društva da se jedan od njegovih radova svidi jednom bogatašu? Dolazi do odvajanja od umjetnika, koji je sam po sebi najčešće introvertirana ličnost sklona melankoliji ili/i depresivnom raspoloženju. Ovakav tok događaja nesumnjivo vodi u *slippery slope* shemu događanja gdje će se slični događaji, u ovom slučaju suicidalna raspoloženja, samo nastaviti nizati dok ne dođe do finalnog kraha. Odvajanje od umjetnikova rada, dakle, je prvi korak odvajanja od umjetnika samog, a koje vodi do sve jače devijacije u umjetnikovu ponašanju i do sve veće mentalne deterioracije. Uzrocima ovoga možemo pristupiti ne samo iz aspekta habitusa, formiranja umjetnikova habitusa kroz život, već i kroz nešto šire egzogene pojmove, ili točnije utjecaje. U okviru socijalnih mijena ovdje možemo govoriti o već spomenutom trijumfu društva kapitalizma u kojem je čovjek uopće minimiziran na jedan od kotačića novčano generirajuće mašine, do društva (post)moderne u kojem se individualizam sve više naglašava kao vrlina. Govoreći o kontraintuitivnim aspektima čovjekove osobnosti koje bismo nazvali „vrlinama“ valja spomenuti termin melankolije koji je pravodobno zauzeo prijestolje simbola višeg sloja i visoko intelektualnih individua. „; in eighteenth-century England, for instance, it became fashionable in some aristocratic circles to affect a melancholic temperament as an attribute of refinement, creativity, and superior intellect.“, reći će Eggner (1994.), a to svakako možemo dovesti u vezu s Mozartovim slučajem, no u nešto izmijenjenom obliku. Mozart naime nije hinio melankolično raspoloženje, već je on zaista uvijek bio u potrazi za iskrenom (majčinom) ljubavi. Pretendiranje na melankoličnost vlastitog karaktera gledano je na različite načine.

„Međutim, pravo rješenje sastoji se u tome da ljudi svojim slobodnim djelovanjem stvaraju i reproduciraju poredak.“ Svojom melankoličnom naravi umjetnici se izdvajaju iz društva, katkad namjerno, katkad nesvjesno i tvori se odgovarajući poredak. Bourdieu bi rekao kako su umjetnici marginalizirani jer se sami povlače, zadržavaju na marginama društva. Istovremeno vidljivi, i nevidljivi. O melankoliji piše i Eggener osvrćući se na Maybeckov rad, posebno obraćajući pažnju na njegovu viziju pojma. Modificirana melankolija je Maybeckov termin koji označava onu melankoliju koja zahtijeva suživljavanje sa umjetničkim djelom, sa unutarnjom borbom umjetnika koji ju proizvodi. Taj bi čin svojevrsne kontemplacije trebao pružiti vrstu osjećaja utjehe. On je termin skovao u doba kada je melankolija bila definirana kao psihotičan poremećaj, bilo je to doba psihologije u povojima, što je evidentno u dijelu iz njegova teksta: „...melancholia is mental disorder characterized by „lowness of spirits, groundless forebodings of evil, and brooding abstraction (...) exaggerated susceptibility (...) some calamity about to happen to him.“ Maybeckova modificirana melankolija, s druge strane, imala je psihološki katartičan učinak. (1994.) Najtvrdi korijen devijantnog u skupini „umjetnici“ možemo naći baš ovdje. Naime, flegmatična ravnodušnost uz umjerenu dozu tuge u obliku nostalgije ono je što umjetnika paradoksalno gura naprijed. To je tome tako iz jednostavnog razloga katartične posljedice koju takva duboka, otužna kontemplacija izaziva. Jedan je psiholog odlično zapazio kako je melankolija u jednu ruku kazna umjetnicima i osjećajima za njihova zadovoljstva, uživanja. (Clouston 1911. prema Eggener, 1994.) Vidimo da specifičan habitus i specifično oblikovano polje djelovanja mogu stvoriti ovakvu osobnost, koja će biti sposobna uživati u ovim osjećajima nastojeći ih prenjeti, drugima na zadovoljstvo u drugom obliku. U tom smislu i u drugom svjetlu možemo protumačiti tendenciju umjetnika da se odaju supstancama koje stvaraju ovisnost i štete organizmu. Oni u destrukciji nalaze materijal za rad, a samodestrukcija čini najekstremniju je i najinvazivniju formu destrukcije. Također, u njoj pronalaze stimulans za rad, prijevremeno potiču inspiraciju. U ovom smo smislu spominjali institucionalizaciju umjetnosti kao onu koja ograničava, sužnjava umjetnika te potiče njegovu deterioraciju jer su mu ruke pri izrazu vezane. Ovdje treba spomenuti i specijalizaciju. Odvojenost u specifičnoj grani smješta na jednu jedinu stolicu koja pripada jednom umjetniku koji mora zadovoljiti kriterije koje mu taj položaj striktno zadaje. Djelovanjem u okolini punoj očekivanja ponovno se javlja novi pritisak na umjetnika što utječe na stvaranja i vraća ga u *circulus vitiosus* traženja stimulansa za novu inspiraciju. Neki su u doba evolucionizma vrstu devijacije objašnjavali kao posljedicu napretka. Maudsley je pod utjecajem Herberta Spencera kazao kako je melankolija, uz

mentalne bolesti općenito, „inevitable attendant of complex, morally upright, intellectually and materially advanced societies.“ (Maudsley prema Eggener, 1994.) Ovdje se već naziru naznake razvoja elitizma i dvoklasja bogatog dijela umjetnika koji izlaže neprocjenjive komade po renomiranim muzejima, dok s druge strane stoje marginalizirani umjetnici koji se ili nisu uspjeli ili odbijaju baciti u ralje institucionalizacije nečeg takvog kao što je umjetnost. Svojim mirovanjem u sferi institucionalizirane umjetnosti i aktivnim radom unutar svog polja nastoje uspjeti i postići iskrenu recepciju preko publike koja prolazi katarzu doživljavajući njihova djela. Genuino međudjelovanje između autora djela i publike koja recipira i percipira na svoj subjektivan način jest cilj procesa stvaranja i stvorenog djela. Subjektivnost koju autor nužno osjeća prema vlastitom proizvodu, prema svojim materijaliziranim osjećajima vodi ga u nezavidan položaj pri promatranju recepcije publike. Naime, svaka iole negativna povratna reakcija publike potencijalno će proporcionalno smanjiti količinu solidarnosti koju je umjetnik spreman održati spram recipijenata. U tom smislu naziremo mogućnost za afektiranim djelovanjem koje će se vrlo vjerojatno u krajnjem slučaju moći etiketirati kao devijantno.

U sljedećim retcima opisat ćemo primjer renomirane hrvatske autorice Marije Novaković ne bismo li dali uvid u formaciju habitusa i utjecaje na formiranje jednog.

Majka je болоvala od melankolije, umrla netom nakon rođenja Marije. Baka ju krivi za majčinu smrt. Kao mala svjedočila smrti jednog pastira dok je šetao ovce preko željezničke pruge. Otac je bio priman u duševne bolnice te počinio samoubojstvo dok je njoj bilo samo pet godina. Više je primjera samoubojstva okruživalo malu Mariju. Očev je brat također počinio samoubojstvo, kao i njene sestrice. One su se navodno ugušile plinom, tj. bacile sa klisure. U ranijim godinama karijere muči ju trema. Doživljavala je razdoblja financijskog kraha gdje nije imala ni namještenja ni sredstava. Odmalena osjeća iracionalni strah „da je netko u tapetama“ i sl. auditivne iluzije, halucinacije. Vjerovala je da je završila smještena u duševnoj bolnici kako bi ju se spriječilo da upravlja očevim nasljedstvom. (Neimarević, 2005.)

Bila je glazbenica, imala jaku aspiraciju za postajanjem opernom pjevačicom što joj se nije ispunilo na način na koji je priželjkivala, uspijevala je samo u varijetetima pod pseudonimom Maria Woerd. Razvila je strah od ljudi, što je još jedan oblik umjetničkog solipsizma, ovdje u patološkom obliku. Njen habitus razvijen pod ovim uvjetima jasno nije mogao biti plodonosan u zdravoj interhumanoj interakciji i polučiti skup zdravih odnosa. Ograničen joj je

i pristup kulturnom miljeu u kojem je ranije bila često prisutna uz priznate akademike, kao dobitnica značajnih stipendija. Njen nekada pozamašni socijalni kapital bio je na odličnom pravcu transformacije u kulturni. Na prepreke nailazi pri pretvaranju kulturnoga u ekonomski. Analogno navedenom možemo vidjeti kako aspiracije za karijerom operne pjevačice nije kao takvu uspjela ostvariti, iako ne valja zanemariti i uspjeh varijeteima i u tom smislu, rast u akumulaciji ekonomskog kapitala. Iz ovog slijedi kako je simbolički kapital ono distingvirano polje u kojem je najviše željela postići uspjeh, a neuspjeh u ostvarenju istog vodi ju na najniža mjesta najnižih društvenih polja. Prije no što završava u duševnoj bolnici Sv. Duh tj. Vrapče, završava u zagrebačkom zatvoru među skitnicama i izgnanicima. Neki od motiva koje je crtala bili su, međuostalom, i mračni motivi poput kuge, demonski izobličenih lica, mrtvačkog plesa i umora od života. „Građenje i stvaranje postali bi uopće apsurdni bez propadanja i kaotiziranja. (Neimarević, 2005.) Pitanje koje izvire usred sveukupnosti ove analize, postavio je i Neimarević. Naime, kako razlučiti zdravo od patološkog u umjetnosti jednog umjetnika, još bolje, u njemu samom? On je to sročio na sljedeći način: „Koliko je kod Marije Novaković bolest djelovala oplođujuć, a koliko je smetnja? Zar nije bolest mogla djelovati i tako da u čovjeku oslobodi umjetnika?“ (2005.) Pitanje potkrepljujemo činjenicom da je Novaković crtala i vedre motive poput fantastičnih cvjetova i isto takvih izmišljenih životinja, a u životu je imala i sretnija razdoblja poput sretnih ljeta sa sestrom, poznanstva sa umjetnicima i academicima visokog kapitala, bilo simboličkog, štoviše i kulturno-ekonomskog. I sama je imala pozadinu i mogućnost za akumulacijom ekonomskog kapitala iz očeve ostavštine, kulturnog iz rada i poznanstva sa visoko klasificiranim pojedincima. Simbolički je kapital onaj koji je bio nešto teže ostvariv, s obzirom na komponente koje su stvorile habitus. Habitus stvoren iz događaja kao što su multipli slučajevi samoubojstva urezani u djetinje sjećanje, odlazak i sama smrt oca uz okrivljavanje za majčinu smrt od strane uže obitelji nisu mogli ne ostaviti negativan utjecaj na osobni razvoj. Nužna psihička oštećenja koja se javljaju utječu na odnose koje je osoba u mogućnosti zasnivati u kasnijem razvoju. Nemogućnost tj. smanjena mogućnost solidarnog suživota uz slijeđenje normi društva ne stvaraju dobru podlogu za kreiranje mreže odnosa koji bi bili svojevrsna baza kasnijoj kumulaciji tri vrste kapitala o kojima Bourdieu govori. U slučaju Marije Novaković solipsizam nije od nje izabran, svojevoljan ni namjeran možemo reći, habitus. Duševne bolnice ju rastužuju i uvlače u ocean melankolije. Jednom prilikom pri šetnji dvorištem jedne od tih institucija nailazi na kestenov cvijet koji je se iznendujuće snažno dojmio. Crta crtež, a opis koji mu pripisuje osjećaj je koji ganja mnoge umjetnike. Ona govori o ljudima koji su odbačeni- *outsideri*, ostavljeni od društva i svih bližnjih. U njenom slučaju ove riječi imaju

doslovan značaj s obzirom na smrti koje ju ganjaju odmalena, međutim mnogi umjetnici baš u ovom smislu žive na marginama društva. Koliko god ova sintagma zvuči kao da se odnosi na ekonomski, ako ne i kulturni kapital, ovaj progon koji umjetnici osjećaju nalazi se na simboličkoj razini. Percepcija kao takvih automatski smanjuje moć zasnivanja funkcionalnih odnosa unutar hijerarhizirane društvene strukture. Radi toga su umjetnici primorani svoj život oblikovati, dijelom svjesno, dijelom podsvjesno integrirajući u svoj život ono što Merton naziva inovacijama. Oni smišljaju, stvaraju i provode nove i drugačije načine ostvarivanja ciljeva. Ne samo da su natjerani, već je u igri još jedan vrlo bitan čimbenik: mozak umjetnika jednostavno je organiziran tako da ima sposobnost da vidi veze gdje ni kako ih uobičajen laik, manje kreativan pojedinac ne vidi. Društvo na svojoj simboličkoj razini konformistički legitimira svako ponašanje, izgled, aktivnost, djelo koje se nalazi unutar te zone konformizma. Umjetnik je ponajmanje konformist. Društvo ga kao takvog stavlja u zasebnu kategoriju drukčijeg, stoga nedovoljno dobrog da bude ravnopravan član društva. Znatno broj značajnih umjetnika poznat je upravo po tome koliko se razlikovao od uobičajenih, svakidašnjih ljudi. Međutim, takva se percepcija o njima stvorila tek nakon što je određeni viskokspecijalizirani kritičar određene renomirane institucije njegovo djelo proglasio vrijednim. Postoji kompleks da se kao vrijedno od pojedinca iz mase smije nešto takvim označiti tek kada je (više-ili-manje) specijalizirana osoba čiju moć u nekom obliku legitimiziramo učinila to prva. Konformizam se čini bitnim čimbenikom koji sprječava simbolički kapital da dobije moć (utjecaj) kakav ima barem kulturni kapital. Unutar strukture ljudskih odnosa on je jedna žičana mreža koja zabranjuje izraz osobnosti. Zabranjuje osobu, zahtijeva dio od jedne sveukupne mase. U tom vidu umjetnik biva devijantan. On ne samo da izražava osobnost. On izražava svoju osobnost, on to čini svjesno i time se ponosi. U umjetnika je odnos moći triju kapitala obrnut od načina na koji je on hijerarhiziran unutar misaonog spektra mase. Poredak je izričito proporcionalno obrnut unutar umjetničkog polja. U ovom slučaju, simboličko je polje na vrhu, zatim ga slijedi kulturno, pa tek ekonomsko. U modernom visokodiferenciranom društvu Bourdieu uočava dihotomiju društvene hijerarhije na razinama ekonomskog i kulturnog kapitala. Ekonomski vodi glavnu riječ u hijerarhiziranom sistemu koji se kreće mehanikom kapitalizma. Kulturni predstavlja znanje, kulturu i obrazovanje. (Fankuo, 2008.) Devijantnost se javlja i iz ekonomskih nedostataka zbog ovakvog poretka autoriteta kapitala, no više o tome kasnije. Sada valja razjasniti na koji su način, odnosno iz kojeg razloga, unutar ove skupine podjele napravljene na ovaj način. Simbolički je dio moguće objasniti analogno Eliasovom razlikovanju pojmova kulture i civilizacije. Simbolički kapital po definiciji jest skup *resursa kojima pojedinac raspolaže na*

temelju svojega društvenog prestiža čija ekonomska utemeljenost nije prepoznata (Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje, 2011.). Tako pojmovi civilizacije i kulture na različitim dijelovima svijeta označavaju identične pojmove sa sitnim distinkcijama, ali su prepoznati po istim društvenim čimbenicima. Kultura je pojam koji se koristi u Njemačkoj za umjetničke, religijske i duhovne komponente društva, i istovremeno za ponos na vlastite proizvode u navedenim područjima. Od ovih područja ona oštro odvaja gospodarsko- političke činjenice te u svom značenju podrazumijeva naglašen ponos na vlastitu naciju. U primjerice, Engleskoj i Francuskoj pojmom civilizacije označena su duhovna i tehnička, politička kretanja društva, kao i ponos na vlastiti napredak. Uz konotaciju kretanja, civilizacija se razlikuje od hermetičnog pojma *kulture* koji je ponosan na svoju distinkciju spram ostalih naroda. Radi se o procesu u kojem je fenomen latentno prepoznat kao identičan. Radi se o vrlo sličnom tretmanu istog, no izvana se pomoću nominalne distinkcije ne čini kao ista stvar. Ustvari to jest slučaj i svi su sudionici društva svjesni da je tome tako, iako možda o tome ne vrše svakodnevnu refleksiju.

Psihološki dokazi predispozicije umjetnika za devijaciju

Milas i Šimunić tvrde kako su za kreativnost najpogodniji blagi oblici psihopatoloških osobina poput shizotipije ili psihoticizma. (2016.) U recentnoj studiji provedenoj od strane Odjela za psihologiju zadarskog Sveučilišta Milas- Šimunić došle su do relevantnih spoznaja za predmet našeg proučavanja. Naime, radi se o nekoliko sljedećih hipotezi koje ćemo promotriti sa ciljem da one sačinjavaju neke od psiholoških smjernica za konstrukciju umjetničkog habitusa kojeg ćemo promotriti u okviru Bourdieove teorije strukturirajuće strukture društva. Ono što je u nekoj mjeri očekivan pronalazak jesu nešto oslabljene konceptualne granice uz koje se javlja slab fokus ili poteškoće sa zadržavanjem pažnje i dezorganizacija u misaonom toku. Zanimljiv su podatak pronalasci onog što autorice nazivaju neobičnim iskustvima, što se odnosi na pojavljivanje deluzija i halucinacija, a što je zamijećeno unutar populacije s naglašenom kreativnosti. Sljedeća opažena karakteristika umjetničke populacije bit će detaljnije razrađena nešto kasnije u sociološkim okvirima, a ona se odnosi na ponašanje spomenute populacije u okviru, odnosno izvan okvira zadanih društvenih normi. Činjenica koja je odavno poznata jest da su umjetnici, posebice oni najuspješniji vezani uz poremećaje mentalne naravi, sklonosti depresijama, psihozi i

melankoličnim raspoloženjima. Milas-Šimunić navode generične primjere poput Beethovenove depresije, Van Goghova bipolarnog poremećaja i Mozartova autizma. (2016.) Međutim, stvar je nešto kompleksnije naravi što ćemo još prikazati na slučaju formacije Mozartova habitusa, kao i u nekoliko slučajeva sa hrvatskih područja. Njihovo istraživanje izvire iz proučavanja nekoliko dimenzija psiholoških fenomena. Na temelju proučavanja shizotipija i introvertivne anhedonije pronašle su pozitivnu korelaciju sa nekim od fenomena unutar ovih dimenzija. Valja najprije razjasniti fenomene ne bismo li ih približili sociološkoj publici. Shizotipija je fenomen okarakteriziran obrascima mišljenja i sustavima vjerovanja koja uključuju neobična perceptivna iskustva, tzv. magično mišljenje, a općenito je a slična shizofrenim obrascima i načinima mišljenja. Eksplikaciju ovih sustava obrazaca dajemo u obliku živog primjera upotrebljujući termin inspiracije. Zatim fenomen introvertivne anhedonije obilježen je sklonošću introvertiranom i asocijalnom ponašanju koji je posebno zanimljiv jer razina asocijalnog ponašanja i djelovanja ovdje dopire do razine smanjene sposobnosti osjećanja ugone u interakcijama koje većina smatra ugodnima. (Milas-Šimunović, 2016.) Navest ćemo specifične neurofiziološke razlike umjetnika i prosječno kreativnih pojedinaca kao kandidate za objašnjenje ove specifične distinkcije. Objasnimo najprije i ostale dimenzije: kognitivnu dezorganizaciju i impulsivni nekonformizam. Kognitivna je dezorganizacija jedna od češćih karakteristika promatrane skupine, što ćemo dakako nešto kasnije eksplicirati, ali valja naznačiti da su umjetnici često bili opisivani kao izgubljeni u svojim mislima, ne znajući ni sami smjer vlastita kretanja. Posljednje, impulzivni nekonformizam kao oblik neposlušnosti socijalnim normama i konvencijama praćen je nestabilnim raspoloženjem i ponašanjem što je svakako još jedna česta značajka. Specifičan primjer zasnovan na objektivnim, historijski kontekstualno danim opažanjima dat ćemo objašnjavajući slučaj Francisca Goyje. Izdvojimo li dimenzije ličnosti koje se u se u nešto višoj korelaciji pojavile u kreativnoj grupi, govorit ćemo o opširnom kognitivnom stilu, radi čega dolazi do otežanog održavanja konceptualnih granica. Ukoliko su konceptualne granice mutne, osoba nema jasne normative unutar kojih se može prihvatljivo uklopiti u interakcije. Granice jedva da postoje pa (pod)svjesno dolazi do onoga što Merton naziva *inovacijama*. Umjetnik oblikuje svoju stvarnost i odnose zasniva na nešto drugačije načine, kako god može, smišljajući nove puteve i oblike formiranja poznanstava i zasnivanja zdravih odnosa. Na nekim se mjestima u pozitivnoj korelaciji pojavljuju samo dimenzije neobičnih iskustava i impulzivnog nekonformizma. (Fisher i sur. 2004. prema Milas-Šimunović) Ranije spomenuta neurofiziološka razlika u konstituciji mozga kreativnijih osoba spram ostatka mase dokazana je 2009. godine u istraživanju Suzuki i Usher u kojem se pokazalo kako su kreativnije osobe

sklonije shizotipalnim crtama ličnosti i imaju reduciranu hemisfernu asimetriju. To im, s druge strane olakšava pronalaženje veze između naizgled nespojivih koncepata. Dakle, razlika je evidentna u konstituciji mozga, a ona stvara prepreku u zasnivanju odnosa na uobičajen način jer se do dedukcije dolazi na neuobičajen način koji često nije prihvatljiv ili zahtijeva prilagodbu na koju je malo tko spreman pa umjetnik završava marginaliziran. Takva konstitucija, ukoliko je odgovarajuća psihotičnoj, znači da će osoba će biti hladna, agresivna, s manjkom empatije, impulzivna, ali i izrazito kreativna. Impulzivni slučajevi nešto su rjeđi od slučajeva depresije i melankolije, no postoje, poput onoga Medarda Padarima koji je vjerovao da je svojevrsni božji izaslanik. Još jedan zanimljiv rezultat istraživanja Rawlingsa, Twomeyja, Burnsa i Morrissa iz 1998. pronašao je vezu između psihoticizma i kreativnosti u obliku visoke korelacije psihoticizma, otvorenosti k iskustvu i traženja senzacija. (2016.) Takav rezultat podupire devijantnost umjetnika u doslovnom smislu, dakle pojave ovisnosti, odnosno objašnjava slučajeve umjetnika koji su zapali u kandže ovisnosti poput alkoholizma ili čak ovisnosti o opojnim supstancama poput morfija. Povratak na psihološku terminologiju vraća nas na novi termin, latentne inhibicije koji je još definiran kao zaštitni mehanizam ljudskog mozga od suvišnih informacija, a dokazano se češće pojavljuje u kreativnih, ali i u individua visokih shizotipalnih crta. (Healthymind- Healthnetwork, 2019.) Što to znači za nas? Kao prvo, izraženiji oblici ovog fenomena lako su moguće uzročnici kognitivne dezorganizacije, a ujedno i inhibiraju neobična iskustva. Unutar mentalnog kaosa javlja se neuspjeh u pokušaju da se stvara bilo kakve funkcionalne veze i odnose, i uopće postane te bude percipiran kao jednakopravan član društva. Pojedinaac se automatski izdvaja i stvara se distinkcija na nekoliko razina koja ga postupno marginalizira. Ono što ide ususret ovakvom diferencirajućem, specifičnom *modus operandi* individue koja, bar podsvjesno, želi biti član društva, jest i posljedica same latentne inhibicije. Ona uzrokuje iskrivljenost percepcije koja se opet može vezati uz pretjeranu (samo)refleksivnost introvertivnih individua koja zaista ide u dubinu i srž stvari, sve dok ju ne izokrene u potpunosti. Ovaj proces može doći do stanja konstrukcionizma u vidu osobe koja ne samo do konstruira nove situacije koje se u stvarnosti vrlo vjerojatno neće očitovati, već i rekonstruira događaje iz prošlosti.

Rasvjetljavanje pojma habitusa

Kako se specifična (i) konstrukcionistička narav umjetnika uklapa u socijalni svijet raspraviti ćemo prema Bourdieovim konceptima koje je prilično koncizno s obzirom na njegov stil uspio prenjeti Nenad Fanuko u svom članku 2008. godine. Bitna opaska jest habitus odvojiti kao temeljni termin oko kojeg je rad koncipiran, a Fanuko ga naziva socijalizirajućom subjektivnošću. (Fanuko, 2008.) Zašto tom nejasnom frazom, objasniti ćemo. Habitus je sačinjen od onoga što je osoba doživjela kroz svoj razvoj te onoga što doživljava u sadašnjosti, a tiče se materijalnih, emocionalnih, mentalnih, socijalnih uvjeta i odnosa. Ujedno, način na koji ona spoznaje uvjete svoga oblikovanja, način na koji ih je svjesna ili nije, razina te samorefleksivnosti te odnos i stav koji ona zauzima prema njima, i u ovom kontekstu još važnije, prema vanjskom svijetu čine habitus. Točnije, način na koji osoba, uzimajući u obzir sve navedeno, djeluje i odnosi se prema vanjskom svijetu uz sposobnost i korištenje navedene sposobnosti samorefleksije. Uz habitus još vežemo kulturni kapital, proučavamo relaciju obrazovanja sa postojanjem klasa i njihovom hijerarhizacijom unutar polja te pojam simboličkog nasilja. „U postmodernističkoj verziji kulturalističkog pristupa, nacionalne vrijednosti koje bi obrazovanje trebalo prenositi i pronositi zamjenjuju se multikulturalizmom- kulturnom verzijom neoliberalizma.“ (Fanuko, 2008.) Analogno ovome možemo reći da simbolički kapital gubi na moći uslijed čega se koristi simboličkim nasiljem. Posljedično, ono će umjetnike smjestiti na margine društva i pripisati im devijantnost. Kako se obrazovanje postupno pretvara u industriju znanja možemo primijetiti i tok razvoja sve jače institucionalizacije umjetnosti. Ona odvaja dio umjetnika u onu najvišu klasu, a drugi, slobodni smo reći, zamjetno veći dio odbacuje kao nižu klasu koja nije dorasla zadatku zadovoljenja estetičkih zahtjeva visokog društva i baca ih na margine društva. Posljedica tog slijeda događaja nerijetko su depresivni umjetnici ili umjetnici sa ovisnostima poput Shakespeara, Poea, Beethovena i mnogih drugih. Posljedice odnosa društva prema njima lako su zamjetne, a njihov je odnos prema društvu specifičan radi specifičnih uvjeta te njihove neurofiziološke naravi. Na taj se način znatan dio umjetničkog svijeta stavlja u kategoriju devijantnog jer posljedice imaju značajan utisak na njih koji rezultira mentalnim kaosom koji onemogućuje zasnivanje (zdravih) odnosa. Također, u svijetu svedenom na svijet koji treba, cijeni i slijedi jedino utilitaristička načela, proizvođači kulturno relevantnog i simboličkog kapitala gledani su kao manje vrijedni i nepotrební višak. S obzirom na takvu percepciju, lako je povjerovati tendenciji zapadanja u depresivna i melankolična stanja. Nadalje, Bourdieu govori o važnosti refleksivnosti koja je u obliku autorefleksije česta osobina umjetnički

nastrojenih individua. Unutar objašnjenja termina refleksivnosti nailazimo na pojašnjenje termina habitusa. On je označen društvenim podrijetlom i položajem pojedinog istraživača, a ujedno predstavlja i njegov položaj unutar akademskog polja, posljedično i polja moći. (Fanuko, 2008.) Područje polja ispunjeno je društvenim klasnim borbama u čemu je Bourdieu vidno utjecan Marxom, a od Durkheima uzima uzor u poimanju mentalnih okvira kojima ljudi poimaju stvarnost u obliku proizvoda društva, u čemu se ponovno nazire habitus. Habitus je sveprisutan jer je on ujedno ono što sačinjava neposrednu okolinu pojedinca i čimbenike unutar njegova života koji stvaraju i jesu stvorili taj okoliš. Bourdieu weberovski proučava socijalni svijet kroz leće konstantne antagonističke borbe klasa čemu bismo ovdje pridodali razine analize primjenjive kako u našem slučaju, tako i uopće otvorene za generalizaciju na ostale slučajeve društvenog proučavanja. Naime, posebice u kontekstu kreativnog okruženja značajne su introspekcijska i odnošajna razina. Na introspekcijskoj razini možemo govoriti o unutarnjoj borbi osobe sa samom sobom (uputno je koristiti termin *osobe* radije nego termin *pojedinač* radi konteksta autorova teoretiziranja). Ona se odvija u obliku subjektivnog unutarnjeg konflikta koji ćemo na drugom mjestu detaljnije objasniti. Dalje valja naznačiti odnošajnu razinu koja bi obuhvaćala sve tipove odnosa koje pojedinac zasniva i održava, odnosno nastoji to činiti na funkcionalan način. Ova je razina vitalna i za egzistencijalnu borbu i može se reći da je ona proces koji postupno tvori habitus. Govoreći o egzistencijalnoj borbi, nekoliko je nivoa iste. Neki su umjetnici primjerice zadovoljni samo publikom koja se suživljava s njihovima djelima, dok se borba drugih otežava jer je njihov cilj viši i udaljeniji. Poput Mozarta, neki streme tome da ih cijeli svijet prepozna u punoj cjelini njihova talenta i nisu zadovoljni ničim manjim od toga i spremni su za to biti smješteni u kategoriju devijanta. Drugi je par rukava to što svojom perzistencijom na tome da se ostane svoj, i nekonformist koji tvrdo stupa za svoj cilj, narušava potencijalne odnose u mreži socijalnih odnosa, a koji nose moć da mu pomognu u njegovoj borbi. Ovdje leži srž razine unutarnje borbe. Distinktivna karakteristika umjetnika da tvrdoglavo ostane *on*, čak i kada to znači dva koraka unatrag na putu prema cilju. U ovome podrazumijevamo kršenje socijalnih normi koje tjeraju osobu u polje devijantnog, pa prelaskom u *outsiderski* krug smanjuje kapacitete za gradnjom novih odnosa ili čak održavanjem odnosa uopće. U nekim su slučajevima koraci unatrag činjeni manifestno, u drugima latentno, ali možemo reći kako je znatna većina svjesna svojih postupaka te ne mari za samopriuštenu autodestrukciju vlastitih napora. Ovaj fenomen valja vezati uz pojam originalnosti kako bismo se dotakli distinkcije koja obilježava mnogobrojna značajna, čak najznačajnija imena umjetničke scene u povijesti i uopće. Zanimljivo je primijetiti kako primjeri najveće mentalne destrukcije i deterioracije stvaraju ono što

klasificiramo kao najbolja i najvrjednija umjetnička djela. Naveli smo primjere mentalnih devijacija u nekih od najvećih umjetnika sa hrvatskih područja, kao i primjere poznate u svjetskim razmjerima. Sada slijedi jedan primjer drugog oblika devijantnog, i to na slučaju austrijskog umjetnika bečke secesije Gustava Klimta.

Razni oblici devijantnog unutar odnosa društvo- osoba

„Klimt was an artist who passionately studied his craft and boldly rebelled against the establishment; who was shy but enchanting; who wore caftans when he painted; and who adored his pet cat, and—perhaps most of all—women. (Although Klimt never married, he fathered 14 children and was rumored to have numerous lovers.)“ (Alexxa Gotthardt u *Artsy.net*)

Vidljivo je kako u Klimta postoji slučaj manifestnog devijantnog ponašanja i djelovanja gdje društvenim normama nema mjesta. Štoviše, njegova mu je originalnost pružila mogućnost da se nema potrebu podvrgnuti načelima konformizma i da tako i čini. Originalnost je, čini se ta distinkcija koja omogućava umjetnicima da se u rijetkim slučajevima ponašaju na takav način i prolaze kroz mrežu životnih odnosa bez sankcija u okviru svoga opiranja socijalnim normiranostima. J. Karl Raedler izlagao je svoja djela u istoj galeriji kao i Klimt, a primjer je uspješnog umjetnika loše mentalne konstitucije. U članku Helen Searing iz 2009. godine stoji kako je još za života vladao galerijama, no o njegovoj mentalnoj situaciji govori sljedeći citat: „...a schizophrenic who spent the last forty years of his life in Austrian asylums.“ (2009.) Kao što smo rekli, rijetki su slučajevi gdje društvo ne sankcionira odstupanje od društvenih normi te čak ni veličina dara i talenta kojeg umjetnik posjeduje ne mijenjaju činjenicu da on mora biti kažnjen za svoj nekonformizam. Jedan od najvećih arhitekata 19. stoljeća, Adolf Loos pisca i začetnika modernizma Petera Altenberga, svog bliskog prijatelja opisuje kao samodestruktivnog, dok Searing u članku još dodaje: „...caricatures of the flamboyantly neurotic Altenberg were hung in Loos' s American Bar (1908.),...“ (Searing, 2009.) S druge strane, postoje i dokazi ekstrinzičnih i fizičkih uzroka mentalnih oboljenja u umjetnika. Razložit ćemo na primjeru znamenitog španjolskog slikara iz 18. stoljeća, Francisca Josea De Goye y Lucientes iz Madrida što je to činilo njega toliko različitim od sugrađana. Naime njegova je *differentia specifica* istovremena psihička i fizička bolest usprkos kojoj se ne samo kretao već i putovao u staroj dobi. Imao je specifične simptome tremora, vrtoglavice, konvulzije, a s psihičke strane borio se s halucinacijama, auditivnim halucinacijama i

posljedično, kognitivnom dezorganizacijom. Iako postoje mnoga nagađanja o njegovoj konačnoj dijagnozi, poznati su neki od simptoma koje smo naveli. Ovaj je kraljevski slikar nešto manje slikao za vrijeme depresije ili menlankolije, ali je slikao tri do pet puta brže od svojih suvremenika. Dovršavao je nekoliko platna istovremeno. U ovim sintagmama leži značajan dio problema koji nam govori o uzrocima njegove nesreće. Naime, uzmemo li u obzir da su umjetnici u to doba sami miješali boje valja naglasiti da su uz to ne znajući miješali otrovne supstance koje su udisali te unosili kroz kožu. Objekti za održavanje higijene tada nisu bili hvalevrijedno opremljeni, a uz brzinu rada ovog umjetnika, nesumnjivo se ovakvo ponašanje odrazilo na njegovo zdravlje. U zaključku, psiholozi koji su proučavali njegov slučaj složili su se oko dijagnoze neke vrste shizofrenije. (Niederland, 1973.) Vidimo kako ovdje crte devijacija u ličnosti proizlaze iz psihofizičke bolesti i imaju veze jedno sa drugim jedino na kemijskim relacijama. Umjetnik je u doticaju s otrovnim sredstvima razvijao simptomatske odgovore u obliku pihičkih, fiziologijskih fizičkih poteškoća. Primjer Francisca Goye bitan je za spomenuti kako bismo naznačili da postoje i takvi slučajevi, iako naše teorijsko istraživanje proučava drugi dio populacije koji je vezan više uz endogene utjecaje formacije devijantne ličnosti. Također, ovdje još možemo spomenuti konstelacije odnosa moći u okviru odnosa umjetnika sa njegovim tzv. najboljim prijateljem, također umjetnikom. De Goya se uspinje na položaj kraljevskog slikara te se veže u odnose sa pripadnicima više klase, ujedno posjednika kapitala i kulturne, simboličke i ekonomske moći. Njegov se prijatelj zadržava u starim odnosima, onima unutar pripadnika niže i slabije klase. Napredak kolege i njegovo uspinjanje i kumulacija moći stvaraju antagonistički odnos između nekadašnjih prijatelja. Napredak u njegovu habitusu predstavljao je opreku stagnaciji njegova. Nešto više eksplicitno habitus Bourdieu definira kao „...skup historijskih relacija „pohranjen“ u tijelo u obliku mentalnih i tjelesnih shema percepcije, procjene i akcije.“ (Fanuko, 2008.) Uz habitus je bitno vezano polje kao „prostor igre“, nazovemo li tako sveukupnu društvenu interakciju. Ova relacija zasniva se na kompetitivnosti i hijerarhiji i uglavnom je nesvjesna i stoji unutar objektivnih ljudskih relacija. Dalje ćemo spomenuti institucionalnu umjetnost spram ostatke umjetnosti dostupne (široj) publici u kontekstu u kojem ona marginalizira drugu skupinu, a njene autore potvrđuje u njihovoj skupini devijantnih komponenti društva. Prigodan citat iz članka *Kulturni kapital i simbolička moć* glasi kako slijedi: „Naglašavanjem individualnih ili grupnih svojstava kao relativnih kompetitivnih položaja (u određenom povijesnom ili društvenom kontekstu), relacionistički pristup relativizira i delegitimira takve univerzalne „biti“...“ (Fanuko, 2008.) Bourdieu se nastoji riješiti doksastičkog poimanja svijeta prihvaćanja ga kao danim u svojem stvarnom obliku, što u suštini nije slučaj ukoliko se

upotrijebi sposobnost i snagu refleksivnog mišljenja. Zato društvo i naziva strukturirajućom strukturom. Ono *dopušta* unutar sebe određenu dozu improvizacije ne bi li legitimirao *status quo* vlastite percepcije kao jednostavnog bez mnogih latentnih hijerarhija moći uslijed brojnih položaja s različitom potencijom moći. Na ovoj je razini moguće razlikovati institucionalnu i neinstitucionalnu razinu umjetnosti. Najveće količine kapitala moći nalaze se na institucionalnoj razini, a genuini kulturni kapital koji je intelektualne ili umjetničke prirode tek je na drugom mjestu. Latentno prvo mjesto zadržava ekonomski kapital. Samo institucionalna umjetnost uspijeva jer je ona mjesto u kojem su kapitali, time i moć konecentrirani. Ostatak umjetnika tretirano je poput devijanata gdje dio funkcionira po Thomasovom samoispunjujućem proročanstvu pa se autodestruktivne osobine ličnosti samo multipliciraju, čime počinje upražnjavanje devijantnog ponašanja. Vratimo li se na koncept organizirane unutarstrukturalne improvizacije možemo reći da svatko uspjeh postiže sebi specifičnom varijantom improvizacije, međutim prenesimo ovo u umjetnički kontekst. S obzirom na opći hipersenzualizam umjetnika, pitanje koje se postavlja jest jesu li oni u mogućnosti izaći iz polja devijantnog unutar birokratizirane, striktno arbitrarno funkcionirajuće sheme? Solipsizam umjetnika održiv je tek toliko dugo dok destrukcija ne dosegne visok nivo (odnosno najniži), nerijetko je ona gorivo za stvaranje pa funkcionira cirkularno, ali što kada se javi potreba za pripadanjem? Ovaj je fenomen kompleksan jer postulira ujedno potrebu za postojanjem i nepostojanjem svojstva melankoličnog stanja koje umjetnik koristi kao dio inspiracije za nastanak djela. Ovdje analogno dolazi i usmjerenost društva na distinkciju jedne osobe od druge uz simultano izbjegavanje iste, jer ona ne odgovara ukalupljenosti konformističke društvene hijerarhije. Umjetnici su nerijetko solipsistički nastrojene osobe, introvertirani pojedinci koji ujedno i znaju uživati u vlastitom društvu, međutim još uvijek su ljudska bića. Ne možemo zanemariti potrebu za ljudskim društvom sa vremena na vrijeme. Introvertiranost do razine gdje osoba ima ozbiljnih problema sa socijalizacijom i započinjanjem interakcije može biti ozbiljna prepreka u egzistencijalnoj borbi. Predaju li se, odustaju li individue od pokušaja da ostvare interakciju opet se bacaju u polje devijantnog. Također su mogući problemi tijekom komunikacije ne razumije li akter latentno postavljene teze u procesu međudnosa sa društvenim svijetom. Potrebna je točno određena doza uklapanja u zadane norme društva, u zadani kalup, uz tračak osobnosti, ne previše ne bi li u istom funkcionirao kao pripadnik neke od skupina. Bourdieu skup mikrofenomena naziva distinktivnim subkulturama koje su podčinjene određenom dominantnom kulturom. (Fanuko, 2008.) Institucionalnu umjetnost dakako smještamo u dominantnu kulturu u okviru dominantne klase koja njome upravlja i određuje smjerove u

kojem se estetski vrijedno kreće. Ona umjetnost koja nije arbitrarna, koja nije proizvedena po shemi dominantnih principa ostaje u zaboravu, nije aktualna, a njen proizvođač *outsider* koji nema utilitarnu korist kojom može pridonijeti društvu u praksi. Srž problema *outsiderske* pozicije leži u antagonizmu polja, dakako umjetničkog i ekonomskog. Tržište slijedi uvjete zadovoljenja mase, a umjetnikov princip autentičnosti njegov je prvi i neizostavan princip. Konflikt koji nastaje sukobom ovih dvaju koncepata, radi ustrajnosti obje strane na svojim zahtjevima, posjedovanjem ekonomskog kapitala naspram simboličko- kulturnog koji se odbija transformirati u potpunosti u ekonomski nastaje sukob koji u povijesnim relacijama traje epohama. Simbolički kapital pretpostavlja sva tri, no okosnica jesu: ekonomski, kulturni i socijalni kapital. Oni cirkuliraju uz kulturni kapital kroz naučenu shemu distribucije i konstantno se reproduciraju kroz povijesna razdoblja. Primarnom i sekundarnom socijalizacijom upisuje se habitus u osobu gdje ona internalizira socijalne norme. Ukoliko se razvija u umjetnika, postoji značajna mogućnost da se od normi distancira na kulturno-socijalnom nivou što u većini slučajeva završava i niskim ekonomskim kapitalom. Legitimna, dominantna kultura realizira onaj svijet koji pretpostavljamo, koji svakodnevno doživljavamo kroz *misrecognition* istinske slike svijeta. Gradi se ono što bi frankfurtovci nazvali *lažnom svijesti*. I baš uslijed postojanja te lažne svijesti rađaju se generacije još nesretnijih neinstitucionalnih umjetnika marginaliziranih na sam rub društva.

Zaključno poglavlje

Stoga što su umjetnici unutar manjinskog dijela populacije koji je usitinu refleksivan, uviđaju objektivne strukture čije je postojanje tek latentno, nepisane hijerarhizacije i odnose moći koje postoje u svijetu koji mnogi uzimaju kao jedan veliki *ready-made*. Uviđanjem nemilosrdne istinske verzije realnog svijeta u kojem se nalaze, njihova introvertivna ličnost još ih dublje povlači u sebe gdje stanja melankolije prerastaju u bolest depresije. Neshvaćenost i samoća u realizaciji stvarne strukture društva uz osjećaj nemoći da se učini promjena, nesvjesnost onog dijela „strukturirajuća“ struktura zatvara ih u jedan golemi *circulus vitiosus*. Polja moći zasnivaju se na organizacijskim principima diferencijacije i borbe u svim poljima i u odnosima među njima (Fanuko, 2008.), a umjetniku nedostaje interes za ulaskom u polje borbe ili se ne smatra povoljnim kandidatom za rat u polju koje je više političko nego umjetničko. Na taj se način prepušta toku strukturirajućeg društva koje ga opet ostavlja na samom svom rubu jer je u srži borbe ekonomski, a ne kulturno-simbolički kapital. On se preferira kretati u (umjetničkom) kulturnom, intelektualnom, djelomično u znanstvenom polju. Njegov izostanak iz struja ekonomskog kretanja izbacuju ga iz kruga distribucije istoimenog kapitala, jer on postoji tek djelomično u sekundarnom, kulturnom polju te ostaje unutar polja kulturne distribucije. Međutim dolazi do njegova odvajanja i marginalizacije i u kulturnom polju u obliku manje moćnih skupina neinstitucionalne umjestnosti spram institucionalne. Umjetnik razvija mentalni autodestruktivni sistem funkcioniranja koji ga predisponira za razvoj destruktivnog ili devijantnog djelovanja.

Popis literature

1. Elias N., 2007. Mozart- Sociologija jednog genija, Zagreb, Jesenski i Turk
2. Eggener, K. L., 1994. Maybeck' s Melancholy, *Architecture, Empathy, Empire, and Mental Illness at the 1915 Panama- Pacific International Exposition*, The university of Chicago press, Winterthur Portfolio, vol (29) no. 4, pg. 211- 226
3. Fanuko, N. 2008. Kulturni kapital i simbolička moć: *Tri aspekta Bourdieuove teorije ideologije*, Portal hrvatskih i znanstvenih stručnih časopisa „Hrčak“, Rijeka vol. (21) no. 3 <https://hrcak.srce.hr/file/122879> posjećeno 15. 08. 2019.
4. Gotthardt A., 2018. What You Need To Know About Gustav Klimt, Artsy.com, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-gustav-klimt> posjećeno 22. 08. 2019
5. Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje 2011., <http://ihjj.hr/> posjećeno 13. 08. 2019.
6. Latentna inhibicija- Genij ili ludost Psihologija 2019., Healthymind- Healthnetwork 2019. <https://hrv.healthyliving-healthnetwork.com/4343014-latent-inhibition-genius-or-madness> posjećeno 13. 08. 2019.
7. Mennell, norbert- elias.com, posjećeno 20. 08. 2019. <http://norbert-elias.com/en/about-norbert-elias/>
8. Milas- Šimunić, 2016., Odnos kreativnosti sa shizotipijom i psihoticizmom kod studenata umjetničkih i neumjetničkih usmjerenja, *Suvremena psihologija* 19 (2) pg. 205- 215. pristupljeno 10. 08. 2019. <https://hrcak.srce.hr/file/280420>
9. Neimarević, D. 2005. Umjetnici tamnog sjaja, Zagreb, Studio Moderna d. o. o.
10. Niederland W., 1973. Goya's Illness: *A case of lead encephalopathy?* Pergamon Press, vol. (6)
11. Searing, H. 2009., Madness and Modernity: *Mental Illness and the Visual Arts in Viena 1900.*, *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 69, No. 4 (December 2010), pp. 612-613 (2 pages)

12. Sorić M. 2012. Refleksivnost u sociologiji Pierrea Bourdieua, *Nadilaženje socioloških dihotomija*, vol (21) no. 3 <https://hrcak.srce.hr/file/137788> posjećeno 15. 08. 2019.