

Destrukcija tekstilnog materijala kao poticaj za oblikovanje kolekcije modne odjeće

Vedrana Mastela*, mr.um. Jasminka Končić, docent**

*Studentica diplomskog studija modnog dizajna na Tekstilno tehnološkom fakultetu

** Zavod za dizajn tekstila i odjeće, Tekstilno tehnološki fakultet, Sveučilište u Zagrebu,
Prilaz baruna Filipovića 28a, Zagreb 10000.

Sažetak: U ovom je radu prikazana poveznica između stvaranja i destrukcije u kontekstu suvremene mode i umjetnosti. Opisan je kreativni proces izrade same kolekcije *destroyed creation* uz primjenu destruktivnih metoda za izradu, tj. promjenu tekstilnih materijala.

Ključne riječi: destrukcija, kreacija, perforacije, površina, šupljina

1. UVOD

Navedena događanja u umjetnosti, umjetnički pravci i umjetnici u ovom radu značajni su za bolje razumijevanje aspekata destrukcije u umjetnosti i tendencija suvremene umjetnosti i mode.

Uništavanje umjetnosti poseban je fenomen. Ono uključuje oštećenje ili uništenje umjetničkih djela prirodnim procesom, tijekom nesreća ili kao rezultat namjernog ljudskog djelovanja. Javlja se pitanje postoji li umjetnost i kada je uništena? Moderna umjetnost proširila je to pitanje na što je uopće umjetnost i što može biti? Postavlja se i pitanje da li korištenje nekog objekta znači i njegovo uništavanje? Djela mogu biti posebno dizajnirana kako bi se uništila ili mogu nastati i u medijima koji su privremeni. I samo obnavljanje umjetničkog djela može biti opasno. Moderni su umjetnici sami uništavali svoje radove, brutalno ih premazivali ili su se koristili destrukcijom od samog početka kao umjetničkim sredstvom za stvaranje. Također, moda se više ne smatra površnom, frivolnom i varljivom te danas igra važnu ulogu, ne samo kao ukras tijela, nego i kao ono što oblikuje moderno, refleksivno sebstvo (Evans, 2003: 6). Suvremena moda tako postaje kreativni dizajn tijela.

Istražujući pojmove destrukcije i stvaranja, destrukcije u umjetnosti i modi te relacije između umjetnosti i mode dolazi se do novih načina interpretacije i novih kreativnih eksperimenata i ekspresija. Primjenom destruktivnih djelovanja u procesu stvaranja odnos između stvaranja i uništenja postao je važniji od same realizacije.

2. DESTRUKCIJA U UMJETNOSTI

Tijekom povijesti nalazimo razne primjere uništavanja, tj. destrukcije umjetnosti. Dario Gamboni (2007: 17) navodi dva pojma koji opisuju vrste uništenja: *ikonoklazam* i *vandalizam*. Ikonoklazam se razvijao od uništavanja vjerskih slika i opozicije na vjersku primjenu slika, dok je vandalizam prešao iz značenja uništenja umjetničkih djela i spomenika do destrukcije bilo kakvih objekata. Prema Gamboniu, u odnosu na bizantski ikonoklazam, etički, društveni, politički i estetski elementi Reformacije bili su daleko precizniji, a same posljedice za opći razvoj umjetnosti dalekosežnije. Francuska je revolucija bila prekretnica u povijesti uništenja i očuvanja u umjetnosti jer se pedagoškim, političkim te gospodarskim potencijalima razaranja koristilo od početka. Upravo je Francuska revolucija pretvorila fragment u pozitivnu metaforu. Kako govori Linda Nochlin (2006: 73), revolucija i njeni umjetnici fragmentom izvode namjernu dekonstrukciju te prošlosti: „izravni vandalizam i ono što bi se moglo smatrati recikliranjem vandaliziranih fragmenata prošlosti u alegorijske svrhe funkcionirali su kao revolucionarne strategije.“



Sl.1 Jacques Bertaux, *Destruction de la statue équestre de Louis XIV, 1792.*

U 20. stoljeću tehnički napredak dopustio je neviđenu količinu razaranja, kao što su primjerice oba svjetska rata. Umjetnost se rabila kao propaganda, a nacistička je politika imala rezultate usporedive s vandalizmom Francuske revolucije. Uništavanje i početak rušenja Berlinskog zida imalo je velike posljedice, spomenici i umjetnost nastali za komunističkog režima nakon pada zida naširoko su bili predstavljeni u zapadnim medijima. Umjetnost se uništava i radi osobnih uvjerenja, na javnim mjestima kao oblik društvenog protesta, i u muzejima gdje agresori češće na to upozoravaju dajući naknadne i prateće izjave zbog publiciteta.

Na prijelazu 20. stoljeća modernitet je neizbježno povezan s ikonoklazmom. U modernoj se umjetnosti javlja ideal praznog platna kao kraj umjetnosti. Futuristički radikalni pristup za odbacivanje prošlosti u ime umjetnosti i svijeta koji dolazi prethodio je konstruktivizmu, dadaizmu i kubizmu te Duchampovoj ideji *readymadesa*. Marcel Duchamp se javlja kao majstor anti-umjetnosti sa svojim objektima (*readymades*) s idejom „nedostatka jedinstvenosti“ (Gamboni, 2007: 125). Iz same biti reprodukcije nastaje novi koncept izvornog djela (Paić, 2012: 10). 1960-tih destrukcija objekata vezana je i uz *happening* te performativnu umjetnost. Gustav Metzger razvio je koncept auto-destruktivne umjetnosti, koja obuhvaća široki iskustveni i tehnološki teritorij destrukcije te je ujedno i osnova za destrukcijsku umjetnost¹. Alberto Burri također je dobivao slike uništavanjem koristeći neobične materijale poput katrana, željeza, jute. Tu je i *Art Informel* (neformalna umjetnost) kao skupni naziv za stilove apstrakcije u Europi od 1940-tih i 1950-tih te pokret *Arte povera* (siromašna umjetnost) za koji se vežu već spomenuti umjetnici Alberto Burri i Lucio Fontana. Umjetnici pokreta *Arte Povera* poput futurista zauzimaju radikalni pristup te koriste trivijalne, netipične i neumjetničke materijale.

Konceptualna se umjetnost razvila 1960-tih i 1970-ih, a umjetnici su slijedili Duchampa i njegovo načelo po kojem je koncepcija važnija od umjetničkog postupka. Dolazi do destrukcije umjetničkog objekta budući da konceptualna umjetnost proizvodnji objekta suprotstavlja dva alternativna kreativna procesa: proizvodnju ideja i destrukciju postojećih objekata, te sama pokušava konstruirati novi predmet.² Destruktivna umjetnost nastavila je još ekstremnije rasti u 1960-tima pojavom bečkih akcionista, grupe koja je uzvisila destrukciju kao primarni put do umjetničke i društvene slobode nasiljem i samosakaćenjem. Bečki akcionisti smatraju se revolucionarnima zbog odmaka i napuštanja tzv. dvodimenzionalnog, statičnog, štafelajnog slikarstva i iskoraka iz slike u prostor i vrijeme, a svoje su tijelo izabrali kao medij kojim će izraziti dramatična duševna stanja.

¹ Stiles, K., *Prag kontrole, destruction art and terminal culture*, <http://arkzin.net/ctheory/90.html>

² Bártolo, J., *Destruction: a work in progress*, <http://www.revistapunkto.com/2012/01/destruction-work-in-progress-jose.html>

Destruktivni rezultati performansa, slika i skulptura Yoko Ono od kasnih pedesetih nadalje pokazuju da niti žene u umjenosti nisu izuzete od korištenja uništavanja umjetničkog materijala, uključujući pritom i površinu njihova vlastita tijela. Neizostavna je i Sanja Iveković (i njen rad *Osobni rezovi*), hrvatska umjetnica koja se danas ubraja među najveće videoumjetnice i performerice s kraja 20. stoljeća. Služi se performativnim potencijalom masovnih medija, časopisa, novina, reklama, "javne" i "privatne" fotografije kako bi unijela sebe u igru kao strukturalnu referentnu figuru u širokom polju reprezentacije.³

Lucio Fontana, talijanski slikar, kipar i teoretičar svoja prva perforirana platna *Concetto spaziale* stvara 1949. godine. Rezanjem platna Fontana je pustio trodimenzionalni prostor u inače dvodimezionalnu površinu i za njega je rezanje platna bio čin stvaranja, a ne uništenja. Tom je jednostavnom gestom otvorio suvišnu površinu platna i omogućio da na nju izbije ono ništa koje postoji iza platna. Pokazao je kulturu djelovanja, a ne samo razmišljanja i posjedovanja ideja.

Fontana istražuje prostor, a bez obzira da li je riječ o skulpturi, slici ili arhitekturi, uvijek je isticao da su vrijeme, prostor i pokret jednako relevantni kao boja, perspektiva i forma. Na tome se i temelji njegov spacijalni pokret, tj. spacijalizam (*movimento spaziale*). Koban, radikalni i mističan aspekt njegovog spacijalističkog istraživanja dosegao je svoj najljepši i najdublji izražaj u tridesetosam ovalnih platana kojima je dao proročki naslov *La fine di Dio* - Kraj Boga. Čudna, tajanstvena i imponantna, ta probušena monokromna platna u obliku jajeta prostorni su koncepti koji prizivaju, poput holističkih slika, temeljnu tajnu svemira. Velike ručno radene perforacije u centru platna čini se da svjedoče o radosti oslobođenja čovjekova duha od materije, ali i o fizičkoj prirodi mučeništva čovjekova tijela u njegovoj duhovnoj borbi za slobodu. Više nego u drugim djelima, u ovim posljednjim iz serije *La fine di Dio*, posebno je naznačen univerzalni koncept trajne transmutacije i promjene.⁴ Upravo Fontanino otvaranje površine i perforacije u platnu, te ponajviše radovi *La fine di Dio*, inspiracija su i poticaj za stvaranje ove kolekcije. Kao što je Fontana otvorio površinu platna i otvorio je drugoj dimenziji, tako se i perforacijama u materijalima u kolekciji otvorila površina, dajući novu dimeziju tekstilnih površina i odjevnih predmeta.



Sl.2 Lucio Fontana, *Concetto spaziale, La Fine di Dio*, 1963.

³ Eiblmayr, S., *uvodni tekst kataloga Personal Cuts*, http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=97

⁴ Christie's, *Lucio Fontana (1899-1968)*, <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/lucio-fontana-concetto-spaziale-la-fine-di-5128261-details.aspx>

3. UMJETNOST I MODA

Veza između umjetnosti i mode zanimljiva je i mijenja se tijekom vremena. Dizajnere često privuku motivi iz umjetnosti, a neki se dizajneri ponašaju i rade poput avangardnih umjetnika. Neki su modni dizajneri postali umjetnici i radije izlažu svoje unikatne radove u galerijama i muzejima nego li da rade modne kolekcije koje se reproduciraju u različitim količinama prema zahtjevima tržišta. Razlika između mode i likovnog stvaralaštva očituje se u pitanju korisnosti, u modi je važan komercijalni aspekt. Muzeji mode i modne izložbe u (umjetničkim) muzejima više nisu rijetkost, a i sami umjetnici svojim radom povremeno odlaze u polje modnog dizajna.

U prvoj polovici 20. stoljeća pojavom različitih umjetničkih pravaca javljaju se i različite ideje o odjeći unutar filozofije tih avangardnih pokreta. Tu je nadrealizam kao primjer suradnje umjetnika i dizajnera, futurizam kada govorimo o destrukciji i odbacivanju prošlosti. Na njega se kasnije referira i sam Lucio Fontana. Futuristi prenose svoje ideje i na odjeću, bitna je udobnost i mogućnost pokreta. Fontana je tvrdio da nema granica među umjetnostima, primjerice između slikarstva i kiparstva, a i sam je surađivao s raznim dizajnerima i arhitektima i s modnom dizajnericom Milom Schön. Danas veza između mode i suvremene umjetnosti raste, mijenja se i poprima nove oblike. Dolazi i do industrijalizacije veze između mode i suvremene umjetnosti.⁵

Suvremena moda pruža više od samo tradicionalnog oblikovanja odjeće, donosi nam propitkujuće i eksperimentalne tendencije koje nalazimo i u suvremenoj umjetnosti. Chalayanove revije u Londonu, te revije Martina Margiele u Parizu podsjećaju na umjetničke instalacije i performanse kloneći se konvencionalnog blještavila modnih pista. Očita je veza između suvremene umjetnosti i suvremene mode, obje su performativne, eksperimentalne, medijske. Kinetička, otvorena osobnost mode je osobnost koju društvo u procesu brze transformacije najviše treba. Moda je izvor novih ideja u suvremenoj vizualnoj kulturi koja se najbrže mijenja. Svakodnevni život oblikovan je spektaklima medijske kulture i potrošačkog društva. Interaktivna priroda spektakla suvremene umjetnosti i mode odnosi se stoga na „ekstazu komunikacije“ (Baudrillard u Paić, 2007: 257). Baš kao i suvremena umjetnost, i suvremena je moda nemoguća bez interakcije teorije mode, modnih kritičara i analitičara kulturnih trendova (Beward u Paić, 2007: 226). Suvremena moda hibrid je postmoderne kulture tijela koje je u središtu suvremene umjetnosti.

Potrošnja je sada prenesena u vizualno (kapital postaje slika), a modna je revija oblik zavodjenja putem novosti i inovacije koja se 1990-tih pretvorila u pravi performans (moda postaje novi performans) (Evans, 2003: 70). Iako je moda posvećena novome, u radu dizajnera 1990-tih javljaju se slike prošlosti, povijesne reference, uz cut-and-mix tehniku (Evans, 2003: 25). Ako je s napretkom nestalo ideja i ideala, ako više nema razloga za proizvodnju i potrošnju novoga, dolazi do recikliranja prošlosti. Dizajneri rabe motive različitih kultura i razdoblja te ih spajaju u jedno. Slike i povijest montiraju se kao u filmovima. Upravo je moda koja se povezivala s užitkom i lakoćom prešla u mračnije značenje koje je povezano s povratkom u prošlost. Dizajneri prihvaćaju tu mračnu, smrtonosnu stranu kapitalističke modernosti. Fokus prelazi na smrtnost tijela, na estetiku uništenja. Teme otuđenja i gubitka česte su, a u radovima Alexandra McQueena i smrt se javlja kao motiv. McQueena zanimaju ljepota i užas, estetika okrutnosti te trauma kao spektakl. A nisu li i sama moda i mondenost neka vrsta spektakla smrti? I Debord (1999: 32) kaže da je “društvena uloga spektakla proizvodnja otuđenja”. Svojom zadnjom kolekcijom i revijom Plato’s Atlantis (Platonova Atlantida) za proljeće/ljeto 2010. on potvrđuje da se u modi radi o obnavljanju (u suvremenoj modi ne otvara se više horizont novoga) i samom spektaklu (vizualna reprezentacija spektakla samog tijela).

⁵ Mullin, S., *Fashion and contemporary art: an interesting liaison*,
<http://www.fashionapparelweblog.com/2008/09/articles/miscellaneous/fashion-and-contemporary-art-an-interesting-liaison/>



Sl.3 Alexander McQueen, *Plato's Atalantis*, proljeće/ljeto 2010.

4. DESTRUKCIJA I DEKONSTRUKCIJA

Martin Heidegger govori o destrukciji (*destruktion*) kao prevladavanju cijelokupne povijesti metafizike Zapada. Destrukcija se bavi rasklapanjem misaone strukture metafizike. Dekonstrukcija, koju kasnije uvodi Jacques Derrida označava strategiju razlike unutar samog načina kojim se uspostavlja struktura. Dekonstrukcija je aktivnost, zaokret, način nove interpretacije (i tradicije i moderniteta), rastvaranje nečega što je bila cjelina. Zadaća je dekonstrukcije propitati autoritarne temelje na kojima se zasnivaju strukture te otkriti nove mogućnosti značenja i reprezentacije (Loscialpo, 2009: 3).

Od početka popularizacije dekonstrukcije u filozofiji 1960-tih pojam je prešao u područje književnosti, kinematografije, arhitekture i sva područja dizajna. Kao i Derridina dekonstrukcija, stvaranje modnih objekata dekonstrukcijom implicitno postavlja pitanja o pretpostavkama o modi. U ranim 1980-tima nova je generacija dizajnera, Issey Miyake, Yohji Yamamoto i Rei Kawakubo (*Comme des Garçons*), uzdrmala scenu svojim radovima i neovisnim razmišljanjem donoseći nešto drugačije i novo u odnosu na modu tog vremena. Odbacujući svaki kliše o tome što bi trebao biti glamur ili kako bi trebala izgledati moderna silueta, objavljuju novi pristup odjeći postindustrijskog društva.

Krajem 1980-tih događaju se još veće promjene s Martinom Margielom, transformacije koje utiru put konceptualnom dizajnu i novim tendencijama dizajna 1990-tih. Margiela se smatra začetnikom dekonstrukcije u modi, a njegova je filozofija "da bi se reklo nešto novo, ne morate izraditi potpuno nove stvari." Stvara otpor stavu „koristi i bacaj“ te kontinuiranoj potražnji za novim (Kipöz i Güner, 2005: 1). Margiela *second-hand* objekte dovodi do statusa unikata i visoke mode. Poput dadaista, koji su naglašavali apsurdnost izlažući banalne predmete kao umjetnička djela, on izlaže izvrsne odjevne predmete, tj. njihovu unutrašnjost, opisujući ih kao proizvod visoke mode. On ne dekonstruira samo odjeću već predstavlja svoje kolekcije u do tada netipičnim prostorima za prikazivanje revija (Evans, 2003: 250).

Dekonstrukcija u modi upućuje izazov potrošačkoj kulturi u kojoj je proces proizvodnje dramatično odvojen od konzumacije. Propitivanjem dizajna dizajneri ukazuju na to da se sve može ponovno interpretirati i ponovno izgraditi drukčije (Loscialpo, 2009: 10).

U odnosu na Margiela i japanske dizajnere dekonstruktiviste Hussein Chalayan ide korak dalje dekonstruirajući formu i strukturu, preuzimajući ulogu intelektualnog dekonstruktivista. Svojim konceptualnim pristupom želi usmjeriti pažnju na poruke koje šalje putem svojih modela, događa se dekonstrukcija značenja i procesa (Kipöz i Güner, 2005: 7). Na kraju ono što izlazi iz sve konceptualne složenosti i referenci na arhitekturu, povijest, književnost i antropologiju, uvijek je odjeća koja se može nositi.



Sl.4 lijevo: Martin Margiela, fotografija modela s izložbe 9/4/1615, 1997
desno: Hussein Chalayan, airplane dress, proljeće/ljeto 2000.

4.1. Primjeri destrukcije tekstilnog materijala kroz povijest odijevanja

Iako već u renesansi nailazimo na otvaranje tkanine rezovima, ne možemo govoriti o destrukciji (i dekonstrukciji) kakvu nalazimo u radovima avangardnih modnih dizajnera 20. i 21. stoljeća. Prorezi na odjeći ulaze u modu početkom 16. stoljeća. Švicarcima je u ratni plijen palo mnoštvo dragocjenih tkanina koje su derali u trake i time krpali svoju poderanu i iznošenu odjeću. Taj „običaj“ kasnije se proširio na francuski dvor. Šavovi su ostali otvoreni ili su se prorezi namjerno stvarali u odjeći kako bi podstava bila vidljiva.

Puno kasnije, 1970-tih za vrijeme punka, a kasnije i drugih subkultura (npr. grunge 1990-tih) nailazimo na estetiku razderanog, namjerno uništenog ili iznošenog. Što se tiče punka sve je počelo sa sastavom Sex Pistols, njihovim menadžerom Malcomom McLarenom i njegovom prijateljicom Vivienne Westwood. Oni su u svom butiku na londonskom King's Roadu prodavali odjeću nadahnutu nihilizmom tadašnjeg doba. Westwood je srušila i uništila modna pravila i norme te izmislila novu modu oslobođenu od ikonografije prošlosti.

Rei Kawakubo u modu uvodi estetiku patine i starenja, estetiku istrošenog, pohabanog i dotrajalog (Evans, 2003: 249). U kolekciji Lace iz 1982. pojavljuje se crna pletena vesta, tj. crno pletivo s naizmjeničnim rupama koje izgledaju kao da su ih napravili moljci. Suradnja sa specijaliziranim majstorima tkalcima dopustila joj je da preoblikuje samu tkaninu u procesu nastanka, tj. proizvodnje, određujući složenost tkanja, nesavršenosti te teksturu tkanine. Njezina čipka u pletivu u kojoj su veste

namjerno pletene tako da uključuju različite veličine rupa ili zapetljanih traka bila je reakcija na konvencionalnu, preciznu čipku, pogotovo onu viktorijanskog doba.



Sl.5 Rei Kawakubo / Comme des Garçons , *Lace*, 1982.,
Victoria & Albert Museum, London

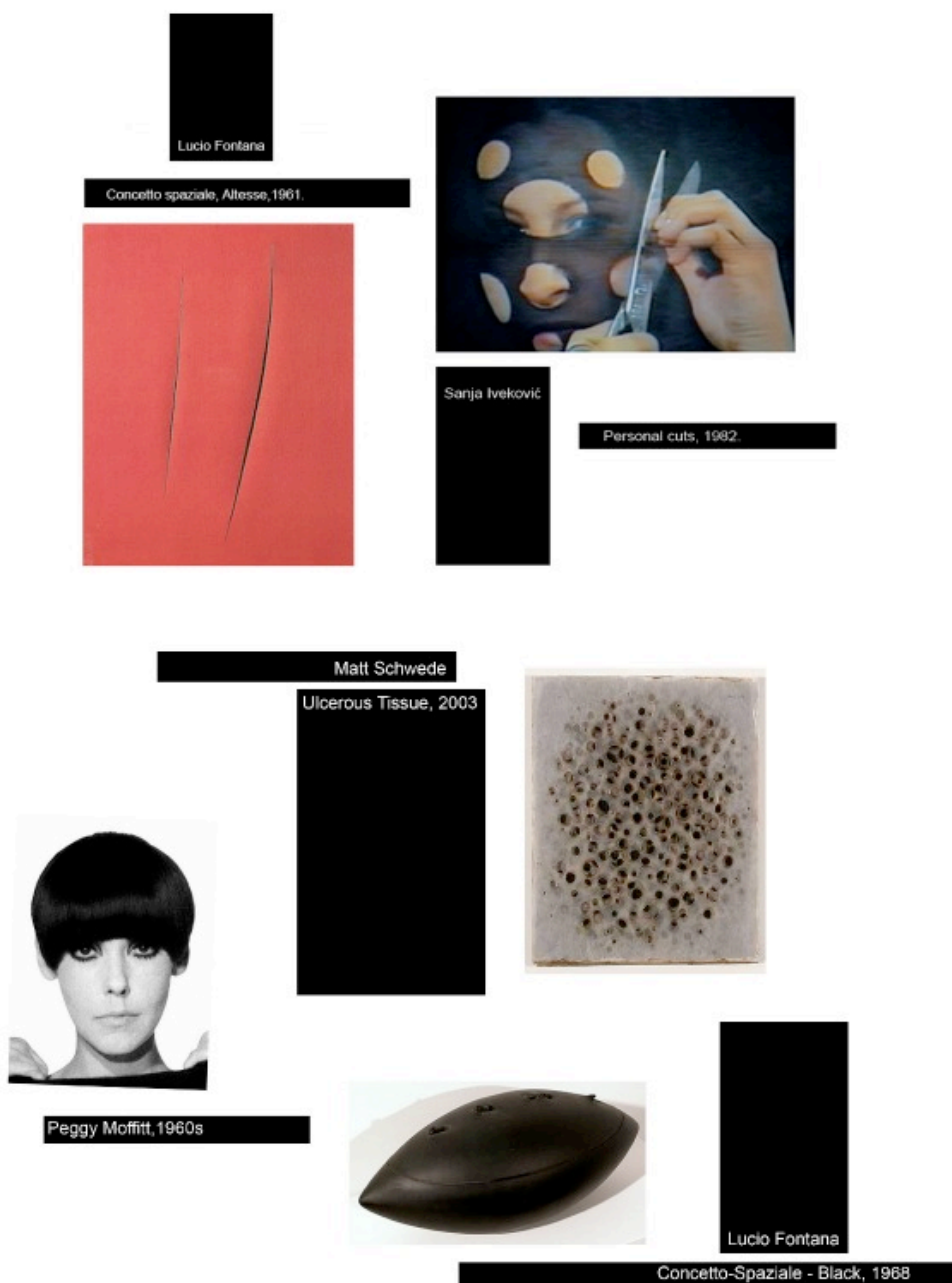
5. ELEMENTI DESTRUKCIJE U VLASTITOJ KOLEKCIJI DESTROYED CREATION

Kako je već prikazano na raznim primjerima, destrukcijom su se koristili umjetnici 20. stoljeća; koristili su se činovima uništenja kao dijelom procesa izrade ili predstavljanja svog rada. Umjetnici destruktivnim činom uništavaju i preoblikuju i sam način na koji promatramo svijet. Suvremeni umjetnici sve više brišu granice između umjetnosti, mode, dizajna, arhitekture i vizualnih medija.

Destruktivnim radnjama koristili su se i modni dizajneri, a upotrebljavali su ih kao način za dekonstrukciju tradicionalnih ideja odjeće i dizajna. Dekonstruktivisti su svojim kreacijama postavili ključno pitanje koje se neminovno odnosi na naš odnos prema vremenu i suvremenom pogledu mode, obilježenom vidljivom napetosti između prolaznosti i upornosti. Tako i ova kolekcija propituje granice između stvaranja (kreacije) i destrukcije, između odjeće i tijela koje je u središtu suvremene umjetnosti i mode. Modno biće je u neprestanom procesu stvaranja sebe, pojedinac je performer, a kloniranjem i modeliranjem tijela cijelo tijelo postaje znak. Sada kada živimo u svijetu slika, tj. ako je cijeli naš život vizualiziran, tada i moda funkcionira medijski, tj.

virtualno, “kao medij moda posreduje svijet vizualne kulture između slika, tijela i robe” (Paić, 2007: 239). Suvremena se umjetnost ne prikazuje, već događa. Ona se zasniva na estetici događaja koja povezuje sve forme suvremene umjetnosti (Paić, 2012: 2). Moda u spektaklu sudjeluje kao performativno tijelo mode.

Početna inspiracija za kolekciju bila je umjetnost Lucija Fontane, ali i široki raspon sličnih referenci u glazbi, uličnoj modi, te kulturi tog razdoblja. Inspiracija je također i u samoj vezi između umjetnosti i mode.



Sl.6 Portfolio kolekcije *destroyed creation* – prikaz istraživanja u umjetnosti: *Attese Lucia Fontane, Ososbni rezovi S.Iveković, Ulcerous Tissue Matta Schwede, portret Peggy Moffitt, Concetto-Spaziale - Black Lucia Fontane*

Lucio Fontana otvorio je svoja platna rezovima i perforacijama, te je sam prostor postao umjetničko djelo. Perforacije su naglasile fizičku dimenziju slike, njezinu uronjenost u realan prostor koji i sam postaje sastavnim dijelom slike. Ono što je bilo najzanimljivije su upravo njegovi rezovi i perforacije na platnima. U jednom od svojih zapisa Fontana je rekao: “kao slikar dok

radim na nekom prošupljenom platnu ja, zapravo, ne želim napraviti sliku. Želim otvoriti prostor, kreirati novu dimenziju umjetnosti, spojiti je s kozmosom. S one strane usjeklina čeka nas nova slobodna interpretacija, a istodobno i obećanje".⁶ U ovom je slučaju namjera bila otvoriti prostor između tijela i odjeće te različitih slojeva tkanine. Bitno je bilo istražiti mogućnosti korištenja destruktivnih metoda u stvaranju nečeg novog - novih površina tkanina i novih mogućnosti odjeće. Središte zanimanja bio je sam odnos između dva ključna pojma uništenja (destrukcije) i stvaranja (kreacije).

S perforacijama u tkanini, kao kod Fontaninih djela, ideja, tj. sama gesta, postaje važnija od realizacije. Fontana je jedan od prvih umjetnika koji je umjetnost shvaćao kao performativnu gestu. Njegova rezana ili probušena platna izgledaju dramatično, i to ponajprije u konceptu prostora. Režući i bušeći platno oslobodio ga je zategnutosti. Otvorio je samu površinu platna i promatraču omogućio pogled iza slike. Pokazao je još jednu dimenziju i nagovijestio osjećaj beskonačnosti. U samom trenutku destruktivnog čina bušenja platna nastao je energiziran novi prostor ili praznina unutar tog materijala - prostor koji, usprkos vremenu i materijalnom propadanju platna oko njega, kako Fontana vjeruje, uvijek postoji. Utvrdio je da je "umjetnost vječna kao gesta, a ne kao stvar."⁷

Isto tako Sanja Iveković u radu *Osobni rezovi* stvarajući rupe, tj. rezove na navučenoj čarapi, otkriva dio lica i time svakim rezom prenosi svoju umjetničku poruku. Protagonistica (umjetnica) se postavlja ispred kamere s navučenom prozirnom crnom čarapom preko glave. Koristeći se škarama ona zarezuje rupe na navučenoj čarapi otkrivajući jedan po jedan dio lica. Svaki je rez popraćen kratkom snimkom preuzetom iz televizijskog programa o povijesti Jugoslavije, nedugo nakon Titove smrti. Nizanjem snimki naizmjenice s prizorima zarezivanja čarape, Iveković na kraju potpuno razotkriva svoje lice. Ovim video radom umjetnica je sugerirala nagomilavanje nacionalne propagande u javnim medijima te dokazala da su povijesni događaji neodvojivi od osobnih i pojedinačnih. To dovodi do performativnosti kao ključne veze između suvremene umjetnosti i suvremene mode. To smo vidjeli u djelima umjetnika i dizajnera poput Alexandra McQueena, koji je svojim radom potvrdio suvremenu modu kao spektakl slike tijela, ili dekonstruktivista Martiana Margiele, koji u svom radu njeguje kult ne-ličnosti i dekonstruira same konvencije modne industrije, do Husseina Chalayana koji pomiče granice svojim sklopom odnosa suvremene umjetnosti, arhitekture, dizajna i mode. Od haljina-robotata koje se same transformiraju ili se njima upravlja pomoću daljinskog upravljača, haljina pisma (koverti) pa do namještaja koji se doslovno pretvara u odjeću (i obrnuto), Chalayan se koristi novim tehnologijama (poput onih iz zrakoplovne ili auto industrije) i inovativnim materijalima, istražujući relacije između tehnologije i prirode, otuđenja, identiteta, kulture i tehnologiziranih tijela te spajajući modernistički napredak s modernističkim traumama. Pojam performativnosti ujedinjuje scenu, sliku i svijet. Izlaganje mode u javnom prostoru performativni je čin. Ulazak u javni prostor označava ulazak mode u medijsku proizvodnju svijeta kao događaja. Performativnost se zbiva u virtualnoj stvarnosti. Realan, stvarni svijet pretvara se u umjetničku istinu kao događanje samog života. Dizajneri, kao i umjetnici, u svom radu kritički propituju, ali iz samog komercijalnog središta modne industrije.

Kao kod spomenutih umjetnika i dizajnera, u kolekciji nalazimo slične metode rada, vezu između umjetnosti i mode, dekonstrukciju kao način nove interpretacije. Putem dekonstrukcije propituju se pretpostavke o modi, pretpostavke o tome što je stvaralaštvo, a što destrukcija. Uništavanjem, perforiranjem materijala stvara se nešto novo - destrukcija kao kreativni čin. Eksperimenti s materijalima i samim idejama destrukcije također govore o eksperimentalnosti suvremene mode i umjetnosti. Suvremena moda se zbiva u stalnom krugu i obnavlja samu sebe. „Naša je moda spektakl, tj. podvostručena društvenost koja teatralno uživa u samoj sebi, igra promjene radi promjene.“ (Baudrillard, 2002: 194).

U suvremenoj umjetnosti i modi morbidno i destruktivno postaje normalno. Tako je prostor mode sada prostor užasa i smrti. Trauma postaje spektakl o čemu najbolje svjedoče radovi Alexandra McQueena, koji u kolekcijama propituje smrt, seksualnost, otuđenje (kao postmoderno stanje), suprotstavlja snažno i krhko, emocionalnu snagu i sirovu energiju.

Pomićući granice svog djelovanja i stavljajući naglasak na koncept, dizajneri poput Husseina Chalayana potvrđuju da je moda performativna i da se događa medijski. Moda sada proizvodi novu relanost. Dok se dekonstrukcija u modi 1980-ih oslanja na Derridu, pojam destrukcije bliži je onome što suvremenu modu čini kao performativni događaj.

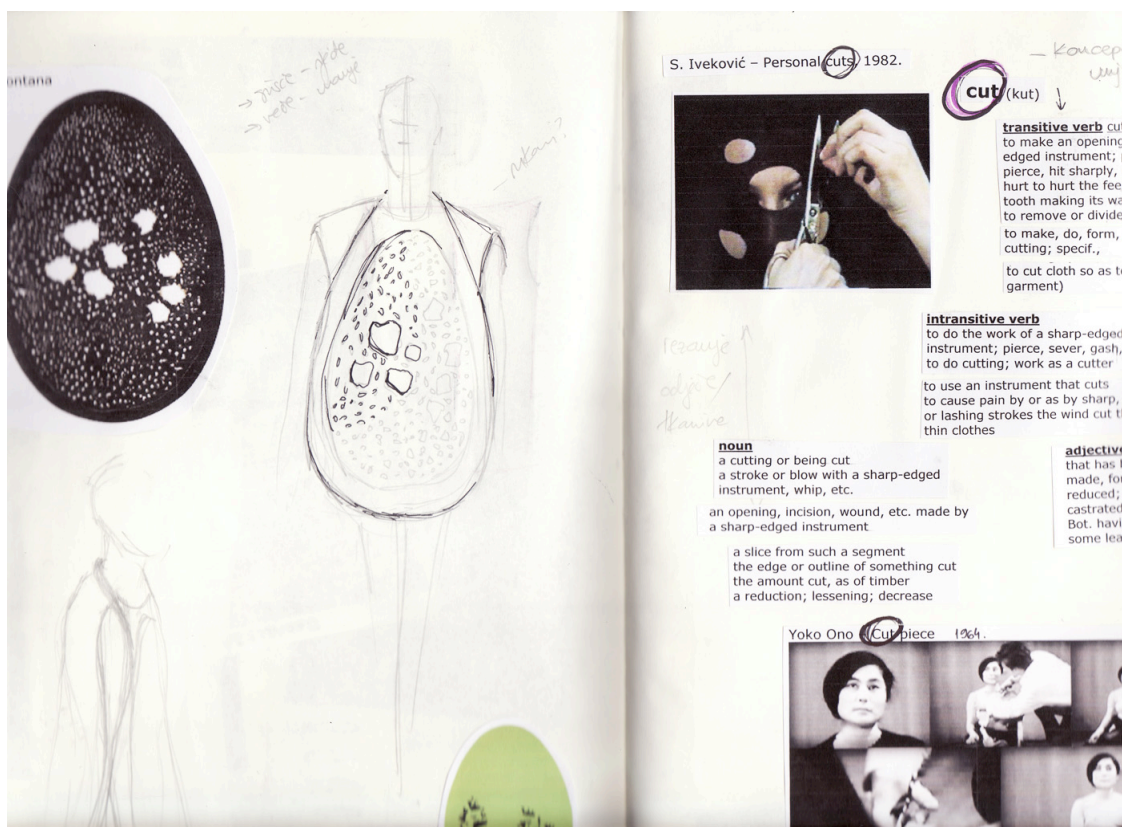
Kolekcija se sastoji od modela pročišćenih formi različitih materijala s različitim perforacijama. Sa perforacijama se javljaju i neke nove kvalitete materijala i odjeće, poput plijesni i bakterija na Margielinim kreacijama. Za Margielinu prvu izložbu, *9/4/1615* u Rotterdamu 1997. godine, ponovno je izrađen po jedan odjevni predmet iz njegovih osamnaest kolekcija u bijelom materijalu (žutici), koji su bili tretirani raznim bakterijama i plijesni. Bili su izloženi vani na lutkama, uz staklene površine

⁶ Turato, I., *Burri, Castellani, Fontana, destrukcija crvene membrane*, <http://www.idisturato.com/2012/07/08/burri-castellani-fontana-destrukcija-crvene-membrane/>

⁷ Christie's, *Lucio Fontana (1899-1968)*, <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/lucio-fontana-concetto-spaziale-la-fine-di-5128261-details.aspx>

muzeja, na suncu, vjetru i drugim vremenskim uvjetima tijekom trajanja izložbe. Kreacije su nakon toga izgledale kao stara odjeća izvađena iz nekog starog sanduka. Bakterije i plijesni stvorile su neke nove uzorke (Evans, 1998: 75)

Početna faza istraživanja bila je usmjerena na proučavanje pojmova, inspiracija iz umjetnosti, odnosa mode i umjetnosti te proučavanje materijala. Kasnije kroz crtež i tijekom istraživanja kroz prototipe, uz perforacije na većoj površini tkanine došlo se do novih zapažanja, odgovarajućih metoda te željenih rezultata. Sama početna ideja nadograđivala se i mijenjala s rezultatima istraživanja.



Sl.7 Prikaz istraživanja

Istraživanje je počelo u materijalu, istraživanju pojmova te u skicama – traženju oblika, tj. siluete. To je rezultiralo pročišćenim oblicima (odjeće) koji su poput platna pogodni za razne perforacije. Najveća su inspiracija bili Fontanini radovi iz serije La fine di Dio, odnosno njegova perforirana ovalna platna. Iskoristio se ovalni oblik jajeta, ta krivulja koja se pojavljuje u krojevima jakni, hlača, bluze. Jaje je snažna mistična slika. Simbol je rođenja i u kršćanskoj ikonografiji slika uskrsnuća. Ovaj okrugli, holistički i organski oblik također predstavlja jedinstvo, sklad i osjećaj temeljnog poretka, ciklički protok vremena (život, smrt i uskrsnuće), drevni zakon vječnog ponavljanja. To je savršena slika s kojom će se predstaviti neprestupno, nedokučivo jedinstvo svemira. Arhetipskim, regenerativnim, pa čak i mističnim oblikom jajeta, cilj je izraziti ništa manje od alfe i omega svih postojanja - početak svemira i njegov kraj.⁸

Kolekcija se sastoji od 10 modela, a čine ju jakne, hlače, prsluk, suknje, haljine, gačice i topovi. Rabljeni su bijeli, sivi, crni te svijetlo rozi tonovi. Ručno radene perforacije iznutra na van rezultirale su različitim teksturama na različitim materijalima, došlo je do otvaranja površine tkanine te otvaranja prostora između materijala, tj. između odjeće i tijela.

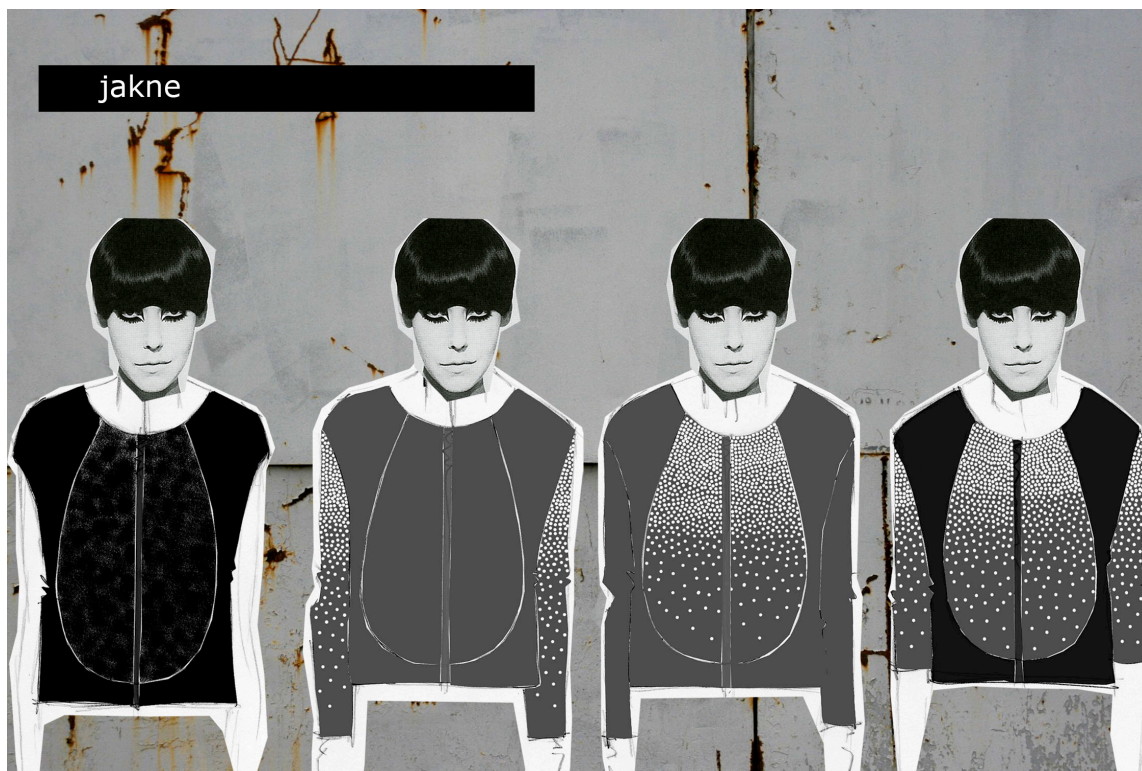
⁸ Christie's, Lucio Fontana (1899-1968), <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/lucio-fontana-concetto-spaziale-la-fine-di-5128261-details.aspx>

cre·a·tion
noun \krē-?ā-sh?n\
 1
 : the act of creating; *especially* : the act of bringing the world into ordered existence
 2
 : the act of making, inventing, or producing: as *a* : the act of investing with a new rank or office *b* : the first representation of a dramatic role
 3
 : something that is created: as *a* : world *b* : creatures singly or in aggregate *c* : an original work of art *d* : a new usually striking article of clothing



de·struc·tion
noun \di-?str?k-sh?n\
 1
 : the state or fact of being destroyed : ruin
 2
 : the action or process of destroying something
 3
 : a destroying agency

Sl.8 Portfolio kolekcije destroyed creation – prikaz istraživanja pojmova i crteža



Sl.9 Portfolio kolekcije destroyed creation – prikaz ilustracija

5.1. Likovna analiza kolekcije

U kolekciji su prisutne pročišćene forme, siluete koje omogućavaju da perforacije na materijalima dolaze do izražaja. Većina je ploha odjevnih predmeta poput platna spremnih za perforacije. Prevladavaju I silueta i blaga A silueta. Jakne i haljine slobodno padaju, dok hlače i suknje više prate liniju tijela. Razni kontrasti, teksture i odnosi ploha prisutni su i vidljivi kod sitnih gradiranih perforacija na jaknama i kratkim hlačama, kao i kod organskih i velikih perforacija na haljinama.

Ono što je odmah vidljivo i bitno jest da se u kolekciji izmjenjuju različite teksture: glatke mat i sjajne, te reljefne (hrapave). Pamučne tkanine (pletivo, organdi, keper) bušenjem su dobile reljefnu teksturu. Modeli od pamučnog pletiva (haljine, majice, suknja) djeluju organski, uglavnom ne prate liniju tijela, a perforacije su im promijenile formu. Ti su modeli mekih ploha. Za razliku od njih, keper hlače, suknja i prsluk jasnih su formi; modeli čistih linija i čvrstih ploha. Kombinacija perforiranog i običnog kepera na prsluku još više naglašava ovalni, perforirani dio, kao i siluetu samog prsluka.



foto: Karmen Poznić / model: Ana B

Sl.10 Iz portfolia koelkcije *destroyed creation* – prikaz realizacije kolekcije

Kod modela od umjetne kože (glatka mat siva i glatka sjajna crna) prevladava glatka tekstura; čak niti bušenjem nije dobivena velika reljefnost kao kod drugih odjevnih predmeta. Dvije su jakne od sive umjetne kože kombinacija tog istog materijala – bez i sa perforacijama, stvarajući kontrast punog materijala i onog sa šupljinama koje gradirano otvaraju površinu. Kraća jakna rađena je u kombinaciji sive i crne umjetne kože, crna sjajna površina kontrast je sivim mat perforiranim dijelovima, time još više naglašavajući ovalnu formu jakne i perforiranost površine sivog materijala.

Kolekcija je pretežno tamnih, prigušenih tonova koji daju umirujući, snažan dojam i koji u kontrastu sa svjetlijim tonovima tvore određenu dinamiku. Postoji kontrast svjetlijih i tamnijih tonova te kontrast između neboja međusobno, odnosno tonski kontrast. Dok bijeli tonovi u kombinaciji s crnima daju intenzivan, jak kontrast, bijelo-sive, crno-sive te sivo-roze kompozicije daju prigušeniji i manje intenzivan kontrast.

Ton također ovisi i o teksturi površine – pa tako određeni isti tonovi djeluju drukčije uslijed promjene površine perforacijama. Reljefna tkanina – kao što je perforirani keper crnih hlača i prsluka, uslijed loma svjetlosti stvara tonske razlike na svojoj površini.



foto: Karmen Poznić / model: Ana B

Sl.11 *Portfolio kolekcije destroyed creation – prikaz realizacije kolekcije*

Osim kontrasta dobivenog uporabom određenih tonova, kontrast je dobiven i suprotstavljanjem glatkih i hrapavih površina, mat i sjajnih elemenata, te punih i praznih dijelova. Kod većine modela naglašen je odnos pune plohe i prazne, tj. perforirane. Kod crne haljine, te bijelo-sive haljine, vidimo površinu koja je najviše otvorena perforacijama i kod kojih je to dovedeno do najvećeg stupnja unutar kolekcije. Time se, naravno, ne mijenja samo površina tkanine, već i proporcije modela. Korištenjem samih perforacija stvara se i ritam koji stvara dinamiku i oživljava formu. Vidljiv je ritam malih i velikih perforacija te ritam između punih i praznih ploha.



foto: Karmen Poznić / model: Ana B

Sl.12 Portfolio kolekcije *destroyed creation* – prikaz realizacije kolekcije

Usljed korištenja perforacija za promjenu površine tkanine dolazi i do promjene samih proporcija. To je vidljivo kod rukava crne haljine i sive majice (nesrazmjerni su u odnosu na veličinu osnovnog modela) te duljine određenih modela. Kod crne haljine stvara se postupno otvaranje površine materijala gradiranim perforacijama. Dolazi i do preklapanja perforacija (perforiranog materijala) kod bijelo-sive haljine ili ispreplitanja samog perforiranog materijala kod sive suknje.

Javlja se i probijanje drugih tonova kroz perforirane tkanine ili određene perforirane dijelove tkanina (jakna, haljine). U kolekciji je prisutna i slojevitost; različiti slojevi grade određene modele, pojačavajući odnos punih i praznih ploha.

5.2. Materijali i realizacija

Destrukcije materijala mogu biti mehaničke, kemijske ili biološke. Mogu biti namjerne ili do uništavanja materijala može doći tijekom vremena.

U ovom su radu bile bitne namjerne, fizičke destrukcije materijala radi otvaranja površine materijala perforacijama. U procesu istraživačkog rada za kolekciju bilo je važno naći odgovarajuće materijale i vidjeti njihovo ponašanje uslijed perforacija. Također je bilo potrebno naći i odgovarajuću metodu rada - bušenja, destrukcije tkanine, da bi se dobio najbolji, željeni krajnji rezultat. U tu su svrhu istraživane ručne perforacije na uzorcima materijala. Rabljeni su sljedeći materijali:

- materijali od prirodnih vlakana: pamučno pletivo, pamučna tkanina u keper vezu, pamučni organdi,
- mješavine prirodnih i sintetičkih vlakana: pletivo s elastinom i tkanina u keper vezu s elastinom,
- materijali na sintetičkoj osnovi: umjetna koža – imitacija brušene kože i glatka koža.

Dio materijala u kolekciji nije bio podvrgnut destruktiji, već je ostavljen u izvornom stanju. To su svilena tkanina (šifon), umjetna koža, te podstava od viskoze (saten).



Sl.13 Materijali i prikaz destrukcije materijala

Istraživanjem na raznim uzorcima materijala pokazalo se da se kod pletiva (pamučno pletivo i mješavina pamuka s elastinom) postižu očekivani efekti mehaničke destrukcije. Pletivo koje je bušeno iznutra prema van još se više rasteže, elastično je i daje odličnu površinu, tj. reljefnu teksturu površine nakon bušenja.

Pletiva su plošni proizvodi načinjeni od očica, nastalih od jedne ili više niti, odnosno jednog ili više sustava niti, a prema pravilima određene vrste prepleta. Za sve vrste pletiva karakteristična je prilično izražena rastezljivost, i po duljini i po širini. Nakon takvog ručnog rastezanja pletivo se gotovo u potpunosti vraća na svoje prvobitne dimenzije. Pletivo su mekane, voluminozne i po dodiru ugodne tekstilije.

Tkanine su tekstilni plošni proizvodi koji se dobivaju tkanjem. One se sastoje od dva sustava niti koji se međusobno isprepliću pod pravim kutem. Uzdužni sustav niti naziva se osnova, a poprečni potka. Tkanine nisu rastezljive poput pletiva u svim smjerovima, pa nisu toliko podatne kod destrukcije kao pletivo. Također se pletivima ili tkanini često dodaju i elastanska vlakna radi povećanja elastičnosti. Elastanska vlakna su vlakna iznimne rastezljivosti, a mogu se rastegnuti na svoju trostruku duljinu.

Keper vez spada u tri temeljna veza. Na tkanini je prepoznatljiv po koso položenim rebrastim prugama koje potječu od specifičnog načina povezivanja niti osnove i potke.

Kod bušenja pamučne keper tkanine također je dobivena promjena površine – nije više glatka, ima izraženu teksturu, dok je kod keper tkanine s elastinom dobivena još veća promjena površine tkanine. Promjena je više izražena zbog udjela elastanskih vlakana u materijalu. Bušenje je rezultiralo stvaranjem volumena, čime je dobivena jako naglašena površina, tj. „treća dimenzija“. Kod pamučnog materijala (organdi) bušenjem je dobiven izgled istrošenog i dotrajalog materijala; bušenjem se razorila struktura same tkanine (potka – osnova).

Najveći dio materijala (keper tkanina i pletivo) od pamučnih je vlakana ili mješavine pamučnih i sintetičkih vlakana. Pamučno je vlakno biljno vlakno koje se dobiva iz biljke pamučike, a udio celuloze je 86% . Kakvoća pamučnog vlakna određuje se prema boji, sjaju, debljini, elastičnosti, opipu, jačini, zrelosti i čistoći, a najkvalitetnije pamučno vlakno je sjajno i bijele boje. Elastičnost pamučnog vlakna je mala, prosječna vrijednost istezanja je 3-7 %. Upravo zato se pamučnim tkaninama dodaju elastanska vlakna radi povećanja elastičnosti.



Sl.14 Izrada perforacija u pletivu

Za pletivo, keper i druge pamučne tkanine za dobivanje perforacija rabljena je oštrica malih metalnih škara, dok se kod umjetne kože, materijala sintetičke podloge, upotrebljavao probijač od 4 mm. Tu su perforacije nastale udarcem čekića na probijač koji je naslonjen na tkaninu.

Umjetna (eko) koža ili skaj su materijali od sintetičkih vlakana, najčešće se upotrebljava PVC. Kod sive umjetne kože perforacije su rađene probijačem, pa su iste veličine i u odnosu na druge materijale, one su pravilnog oblika. Ipak, perforacije su rađene ručno i namjera nije bila dobiti jednoličan izgled. Neuspjeli udarci čekićem, tj. neuspjele rupe, ostavljene su i namjerne kako bi se izbjegao „savršeni industrijski“ izgled.



Sl.15 Realizacija perforacija u umjetnoj koži

Također su perforacije rađene u gradaciji – znači od gusto raspoređenih do rijetkih. Kod keper tkanine perforacije su guste, u funkciji promjene površine tkanine - cijela površina materijala je probušena.

U pletivu imamo dvije varijante bušenja. U prvom slučaju perforacije su rađene od sitnih do velikih raspadajućih rupa, tj. gradirane su. U drugom slučaju rađene su na način da su velike rupe kombinirane s malim rupama između. Perforacije su rađene bez šablona.

Destrukcije su se provodile ili na tekstilijama (umjetna koža, keper tkanina) ili na gotovim odjevnim predmetima (haljine, majice) uslijed čega je došlo do promjena i na samim siluetama odjevnih predmeta.

Danas se u industrijskoj proizvodnji samim materijalima može dati istrošen, stari izgled. Mogu se napraviti materijali s namjernim uništenjima ili perforacijama.

6. ZAKLJUČAK

Kao što je do sada prikazano, u kolekciji se istražuju dva pojma: uništenje (destrukcija) i stvaranje (kreacija). Od početnih inspiracija preko istraživanja i procesa rada prikazan je način na koji ti pojmovi funkcioniraju u umjetnosti i modi, kao i njihova povezanost i važnost u stvaranju ove kolekcije. Postavilo se pitanje gdje su granice između stvaranja i uništenja?

Dok s jedne strane umjetničko stvaranje znači novi poredak, novi oblik ili prijevod ideje, destrukcija označava promjenu, prelazak iz organiziranog u kaos. Destrukcija utire put nečemu novom što se zatim formira iz tog proizlazećeg kaosa. Uništavanje umjetnosti, od velikih valova destrukcije u povijesti umjetnosti (ikonoklazam u Bizantu, ikonoklazam Reformacije, Francuska Revolucija, ikonoklazam Trećeg Reicha), pa do moderne i suvremene umjetnosti relativno je široko područje koje obuhvaća mnoga različita djelovanja i pokrete koji se odnose na korištenje destruktivnih materijala, različite tehnike, postupke te umjetničke namjere. Od avangardnih umjetničkih pravaca s početka 20. stoljeća i njihovih ikonoklastičkih terminologija do ostvarenja auto-destruktivne umjetnosti 1960-tih, umjetnici se koriste idejom destrukcije kao načinom izražavanja svojih umjetničkih poruka, načinom transformacije postojećeg sustava u nešto novo. U konceptualnoj umjetnosti vidljiva je destrukcija objekta kao reprezentacija procesa brzog izgaranja eksplozije koja karakterizira industrijsku i liberalnu kulturu 20. stoljeća.

Suvremena umjetnost i moda funkcioniraju vizualno, interdisciplinarno, događa se vizualna reprezentacija spektakla samog tijela. Revije modnih dizajnera su poput umjetničkih instalacija i performansa, kolekcije su vođene pričama i konceptima. Destrukciju i dekonstrukciju nalazimo kao načine uništavanja postojećih normi i ideja, kao promjenu i način nove interpretacije. Suvremena moda spektakl je slike tijela u performativnom činu.

Lucio Fontana imao je cilj osloboditi umjetnost prošlih estetskih predrasuda, napustiti prihvaćanje poznatih formi u umjetnosti i početi razvoj umjetnosti zasnovane na jedinstvu vremena i prostora. U želji da poništi kategorije slikarstva, skulpture i arhitekture, zagovara spacijalizam – slobodno korištenje boje i forme u stvarnom prostoru. Ono što je u ovom radu bilo najbitnije Fontanina je umjetnička poruka. U njegovim perforacijama i rezovima na platnu otkrila se najvažnija dimenzija: njegova prostorna (spacijalna) koncepcija rezultirala je posebnom dimenzijom – slikom. Primjenom destruktivnih djelovanja u procesu stvaranja, brišući granice između slikarstva i kiparstva s perforacijama na platnima (i drugim materijalima), odnos između stvaranja i uništenja postao je važniji od same realizacije.

Baš kao što je Fontana otvorio površinu platna, perforacije u kolekciji otvorile su površinu tkanine u drugu dimenziju i promijenile površinu i odjevne predmete u nešto novo. Ručno rađene perforacije iznutra na van rezultirale su različitim teksturama na različitim materijalima.

Proces uništavanja tkanina perforacijama definirao je tkaninu kao novu vizualnu i taktilnu činjenicu, s novim vizualnim senzacijama i novim kreativnim značenjima.

POPIS LITERATURE

Baudrillard, J. (2002). *Moda ili čarolija koda*. U: *Moda: povijest, sociologija i teroija mode* (Cvitan Čermelić, M., Đ. Bartlett and A. T. Vladislavić (Ed)), 191-204, Školska knjiga, Zagreb.

Debord, G. (1999). *Društvo spektakla*. Arkzin, Zagreb.

Evans, C. (2003). *Fashion at the edge: spectacle, modernity & deathliness*, Yale university press.

Evans, C. (1998). The Golden Dustman: a critical evaluation of the work of Martin Margiela and a review of Martin Margiela: Exhibition (9/4/1615), *Fashion Theory*, **Volume 2**, Issue 1, 73-94.

Gamboni, D. (2007). *The Destruction of Art: iconoclasm & vandalism since the French Revolution*. Reaktion Books, London.

Nochlin, L. (2006). Tijelo u dijelovima: fragment kao metafora modernosti. *Tvrđa, Časopis za teoriju, kulturu i vizualne umjetnosti*, 1/2: 73-81.

Paić, Ž. (2007). *Vrtoglavica u modi*. Altagama, Zagreb.

Paić, Ž. (2012) *Događaj i razlika: Performativno- konceptualni obrat suvremene umjetnosti* (neobjavljeni rukopis).

Bártolo, J. (2012). *Destruction: a work in progress* [online]. Available at: <http://www.revistapunkto.com/2012/01/destruction-work-in-progress-jose.html> [Accessed 20 July 2012].

Christie's (2012). *Lucio Fontana (1899-1968)* [online]. Available at: <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/lucio-fontana-concetto-spaziale-la-fine-di-5128261-details.aspx> [Accessed 15 October 2011].

Eiblmayr, S. (2012). *Uvodni tekst kataloga Personal Cuts* [online]. Available at: http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=97 [Accessed 20 May 2012].

Kipöz, Ş., D.Güner (2005). *Conceptual resistance of Hussein Chalayan within the ephemeral world of fashion*, [online]. Available at: www.inter-disciplinary.net/wp.../kipozpaper.pdf [Accessed 11 September 2012].

Loscialpo, F. (2009). *Fashion and Philosophical Deconstruction: a Fashion in deconstruction* [online]. Available at: <http://www.interdisciplinary.net/wpcontent/uploads/2009/08/flavia.pdf> [Accessed 10 July 2012].

Mullin, S. (2008). *Fashion and contemporary art: an interesting liaison* [online]. Available at: <http://www.fashionapparelweblog.com/2008/09/articles/miscellaneous/fashion-and-contemporary-art-an-interesting-liaison/> [Accessed 25 June 2012].

Stiles, K. (1991). *Prag kontrole, destruction art and terminal culture* [online]. Available at: <http://arkzin.net/ctheory/90.html> [Accessed 10 September 2012].

Turato, I. (2012). *Burri, Castellani, Fontana, destrukcija crvene membrane* [online]. Available at: <http://www.idisturato.com/2012/07/08/burri-castellani-fontana-destrukcija-crvene-membrane/> [Accessed 25 August 2012].

POPIS FOTOGRAFIJA

Slika 1: Jacques Bertaux, *Destruction de la statue équestre de Louis XIV*, 1792. [online]. Available at: <http://www.photo.rmn.fr/cf/hm/CPicZ.aspx?E=2C6NU0N8RJHI>

Slika 2: Lucio Fontana, *Concetto spaziale, La Fine di Dio*, 1963. [online]. Available at:

<http://www.christies.com/lotfinder/paintings/lucio-fontana-concetto-spaziale-la-fine-di-5128261-details.aspx>

Slika 3: Alexander McQueen, *Plato's Atalantis*, proljeće/ljeto 2010. [online]. Available at:

<http://thepandorian.com/2009/10/alexander-mcqueen-platos-atalantis/>

Slika 4: Martin Margiela, fotografija modela s izložbe *9/4/1615*, 1997 i Hussein Chalayan, *airplane dress*, proljeće/ljeto 2000.

[online]. Available at: <http://theblindhem.tumblr.com/post/23131302357/martin-margiela-garment-covered-in-mold-made-for>,

<http://www.zootmagazine.com/2011/07/08/hussein-chalayans-fashion-narratives-at-the-musee-des-arts-decoratifs-paris/>

Slika 5: Rei Kawakubo / Comme des Garçons, *Lace*, 1982., Victoria & Albert Museum, London [online]. Available at:

<http://collections.vam.ac.uk/item/O73390/jumper-kawakubo-rei/>

Slika 6: Portfolio kolekcije *destroyed creation* – prikaz istraživanja u umjetnosti: *Attese Lucia Fontane, Osobni rezovi S.Iveković, Ulcerous Tissue Matta Schwede, portret Peggy Moffitt, Concetto-Spaziale - Black Lucia Fontane*

Slika 7: Prikaz istraživanja, stranice iz sketchbook-a

Slika 8: Portfolio kolekcije *destroyed creation* – prikaz istraživanja pojmova i crteža

Slika 9: Portfolio kolekcije *destroyed creation* – prikaz ilustracija

Slika 10: Prikaz realizacije kolekcije *destroyed creation*: zenski model (suknja, top, prsluk), fotografija: Karen Poznić

Slika 11: Prikaz realizacije kolekcije *destroyed creation*: zenski model (hlače, majica kratkih rukava, jakna), fotografija: Karen Poznić

Slika 12: Prikaz realizacije kolekcije *destroyed creation*: zenski model (haljina dugih rukava), fotografija: Karen Poznić

Slika 13: Materijali i prikaz destrukcije materijala, osobna dokumentacija procesa rada

Slika 14: Izrada perforacija u pletivu, osobna dokumentacija procesa rada

Slika 15: Realizacija perforacija u umjetnoj koži, osobna dokumentacija procesa rada