

Destrukcije

Vodopija, Ivo

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Fine Arts / Sveučilište u Zagrebu, Akademija likovnih umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:215:715096>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-13**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Academy of Fine Arts in Zagreb](#)



Ivo Vodopija

DESTRUKCIJE

DIPLOMSKI RAD

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA LIKOVNIH UMJETNOSTI
DIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ SLIKARSTVO

DESTRUKCIJE
DIPLOMSKI RAD

Studijski program : Diplomski sveučilišni studij slikarstvo

Student : Ivo Vodopija

Matični broj : 3778/S

Mentor : Red. prof. art. Duje Jurić

Zagreb, rujan 2023.

Ime i prezime studenta/ice

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Izjavljujem i svojim potpisom potvrđujem da je _____

(vrsta rada)

isključivo rezultat mog vlastitog rada koji se temelji na mojim istraživanjima i oslanja se na objavljenu literaturu, a što pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da nijedan dio rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz necitiranog rada, te da nijedan dio rada ne krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za bilo koji drugi rad u bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili obrazovnoj ustanovi.

Student/ica:

U Zagrebu, _____

(potpis)

SADRŽAJ

1. UVOD	1
1.1. Predmet i cilj rada.....	1
1.2. Izvori podataka i metode prikupljanja	1
1.3. Sadržaj i struktura rada	1
2. DESTRUKCIJE – RAZRADA TEME	2
2.1. Destrukcija.....	2
2.2. Destrukcija u umjetnosti	2
2.3. Autoritet uništavanja.....	7
3. RAZVOJ TEME.....	11
4. PROCES IZRADE	18
5. SADRŽAJ RADA	24
5.1. Općenito.....	24
5.2. Formati.....	24
5.3. Prostor.....	25
5.4. Figura.....	25
5.5. Predmet.....	26
5.6. Reference i medij izvođenja radova	26
6. ZAKLJUČAK	33
LITERATURA.....	34

1. UVOD

1.1. Predmet i cilj rada

Ovo je pisani dio diplomskoga rada na temu „Destrukcije“. Praktični dio sastoji se od četiriju slika rađenih tehnikom akrila i ulja na platnu s dimenzijama 180x140 centimetara te deset slika rađenih tehnikom ulja na platnu dimenzija 50x40 centimetara. Tema se, u biti, bavi idejom destrukcije kao oblika kreacije. Zanimljivost je te teme u tome što je naizgled oksimoron, ali mnogi su je umjetnici i teoretičari umjetnosti obrađivali i vrijedi je proučiti.

Cilj je ovoga rada upoznati se поблиže s destrukcijom i njezinim oblicima te je ubaciti u kontekst umjetnosti. Nadalje, treba uvidjeti koje su prepreke koje destrukcija nosi i kako je izvršavati te, zaključno, sve to povezati s izrađenim slikama. Rad će se dalje baviti povezivanjem praktičnoga dijela rada s temom i njegovim procesom izrade i razvitka same teme.

1.2. Izvori podataka i metode prikupljanja

Za pisanje ovoga rada koristit će se domaća i strana literatura. Većina se izvora nalazi u skupu eseja „*Documents of Contemporary Art*“ Svena Spiekera koji nije preveden na hrvatski pa će biti potrebno prevoditi citate slobodnim prijevodom, a originalni tekst iz knjige na engleskom nalazit će se u fusnotama. Neki izvori neće biti citirani jer su više utjecali na izbor teme i način mišljenja o umjetnosti nego što su imali nešto za nadopuniti ovaj rad (npr. knjige Arthur C. Danta). Također će se koristiti internetski izvori i dokumentarni filmovi.

1.3. Sadržaj i struktura rada

Rad je podijeljen na šest glavnih poglavlja, a može se još podijeliti i na dvije cjeline: prva se bavi direktno razradom teme, a druga opisom praktičnoga rada. Iduće poglavlje definirat će destrukciju i sve što ona uključuje.

2. DESTRUKCIJE – RAZRADA TEME

2.1. Destrukcija

Destrukcija je, naizgled, jednostavan pojam i odmah se razumije o čemu je riječ. No, potrebno je navesti njezinu definiciju u općenitom smislu da bi se mogla istražiti njezina uloga u umjetnosti. Dakle, definicija iz enciklopedije glasi:

„**destrukcija** (lat. *destructio*), razaranje, uništavanje, rušenje, razgrađivanje; stanje onoga što je razoreno. – *Destruktivan*, razoran, rušilački, štetan.“¹

Evidentno je da je definicija dosta široka i da uključuje gotovo sve moguće oblike destrukcije. Suprotstavljeno toj definiciji Šuvakovićev je opis destrukcije koji isključuje destruktivnost prirode i fokusira se na djelovanje čovjeka, većinom u kontekstu umjetnosti:

„Destrukcija je postupak: 1 diskurzivnog razaranja utilitarnih funkcija jezika, vrijednosti, značenja, ideologije, estetskih i etičkih normi svijeta umjetnosti i kulture . 2 fizičkog razaranja objekta umjetnosti u rasponu od predmeta, slike, skulpture, do ljudskog tijela, oblika ponašanja i modela izražavanja.“²

Šuvaković tu destrukciju dijeli po funkciji na nihilističku, skeptičku i poetičku, a pobliže ćemo ih objasniti u idućem poglavlju.

2.2. Destrukcija u umjetnosti

Kada se spominje destrukcija u svakidašnjem govoru, ona ima pretežno negativne konotacije te asocira na vandalizam³, rat, bombardiranja, potrese, poplave i sve ostalo što narušava čovjekov život. No, u umjetničkom kontekstu ona je puno razrađenija, smisljena je i može se gledati na nju kao što pozitivno. Pojam destrukcije u umjetnosti javlja se u raznim oblicima i umjetnici su je interpretirali na različite načine i s različitim konceptima. To je, naizgled, nespojiva pojava s umjetnošću koja je po prirodi kreacijska i koja ispunja i pročišćava ljudski duh. Destrukcija je suprotna te stvara ruševine, bol i patnju. Osim u kontekstu vandalizma i

¹ destrukcija. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. (Pristupljeno 7. 9. 2023.) <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=14790>>.

² Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005., str. 142

³ vandalizam. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. (Pristupljeno 6. 9. 2023.) <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=63827>>.

ikonoklazma⁴, u umjetnosti se destrukcija uvelike koristi kao oblik stvaranja, to jest, prati se misao da je destrukcija oblik kreacije. To je osnovni stav većine umjetnika i teoretičara koji se bave destrukcijom u umjetnosti. Dakle, ako se ona gleda kao način stvaranja novih oblika, formi ili prizora, onda destruktivnost i jest kreacijska te odgovara prirodi umjetnosti. Umjetnik Richard Galpin referira se na svoje radove brisanja, Rauschenbergov „Izbrisani De Kooning crtež“ (Slika 1.), Lathamovo paljenje „*Skoob Towera*“ sačinjenog od knjiga i zaključuje, s umjetničkim pogledom na destrukciju:

„Postaje zamislivo da se bilo koji oblik brisanja, koliko god bio nasilno destruktivan, na neki način može smatrati konstruktivnim.“⁵

Što destrukciju može činiti kreativnom nije umjetnikov cilj da dođe do uništenja, nego put i način na koji ide prema tamo.

“Uništenje je, dakle, rijetko jednako čistoj negaciji. Njegov kreativni potencijal često leži upravo u njegovoj nedovršenosti, u dugotrajnim referencama na ono što se razgrađuje ili raskomada, ili, općenitije, u ostacima i tragovima koje destrukcija ostavlja za sobom.”⁶

⁴ ikonoklazam. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. (Pristupljeno 6. 9. 2023.) <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=27037>>.

⁵ “*It becomes conceivable that any form of erasure, however violently destructive, can be seen as constructive in some way.*” - Richard Galpin, *Erasure in Art: Destruction, Deconstruction and Palimpsest*, 1998. iz Sven Spieker, *Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery i The MIT Press, London, 2017., str. 129

⁶ “*Destruction, then, is rarely tantamount to pure negation. Its creative potential often lies precisely in its incompleteness, in the lingering references to what is being decomposed or dismembered, or, more generally in the vestiges and traces destruction leaves behind.*” - Sven Spieker, *Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery i The MIT Press, London, 2017., str. 15



Slika 1., Robert Rauschenberg, „Izbrisani De Kooning crtež“, crtež na papiru, 1953.

Šuvakovićeve tri funkcije destrukcije pobliže objašnjavaju kako se ona koristi u umjetnosti. Tako nihilistička funkcija, koja je svojstvena dadi, neodadi, *fluxusu*, ekspresionističkom *body artu* i postmodernizmu,:

„...temelji se na stavu da je svaki umjetnički, etički i politički čin besmislen, lažan i mistificirajući, odnosno da je zadatak umjetnika negirati i razarati svaku predloženu produktivnu osnovu rada u umjetnosti i kulturi.“⁷

Skeptičke, pak, funkcije:

„...izrečene su stavom da uzdržavanje od pozitivnog uvjerenja i poetičkog rješenja umjetniku omogućuje izbjegavanje mistifikacije, paradoksa i zabluda tradicionalne umjetnosti ili dominantne ideologije modernizma. Skepticizam kao teorijsko polazište svojstven je konceptualnoj umjetnosti i njenoj teorijskoj razgradnji humanističke estetike. Konceptualna umjetnost u svojem radikalnom obliku pokazuje skeptičku dimenziju rada time što odustaje od stvaranja umjetničkog djela i pristupa razvijanju unutarumjetničke kritičke i analitičke rasprave o prirodi umjetnosti, svijeta umjetnosti, kulture i ideologije.“⁸

I na kraju, poetička je funkcija:

„...razaranje dominantnih vrijednosti stilova, žanrova i oblika izražavanja da bi se na ruševinama starog svijeta izgradila nova umjetnost, kultura, društvo i čovjek.“⁹

Kod nihilističke funkcije vidi se da bi ta destrukcija bila destrukcija radi destrukcije. Djeluje kao oslobađanje od normi i zapravo odbacuje očekivanje da se destrukcijom nešto i stvara, kako Galpin tvrdi. S obzirom na to da stvaranje nije cilj, dobije se nešto poput japanske neodade koja je antimuzejska jer većinu radova nije bilo moguće očuvati, osim u fotografijama. Kako je dada bila odgovor umjetnika na razaranje Prvog svjetskog rata po Europi, tako je i u Japanu neodada bila odgovor na atomske bombe. U pozivnici na izložbu neodade, Ushio Shinohara iznosi taj nihilistički, ali i samoprezervacijski stav:

„Ovakvi kakvi jesmo, na pozornici ove crvene Zemlje u dvadesetom stoljeću, jedini način da izbjegnemo masakr je da i sami postanemo razarači.“¹⁰

⁷ Miško Šuvaković. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005., str. 142

⁸ Vidi: Isto, str. 142

⁹ Vidi: Isto, str. 142

¹⁰ *“Being, as we are, on the stage of this red-faced Earth in the twentieth century, the only means for us to avoid being massacred is to become destroyers ourselves.”* - Ushio Shinohara, *an invitation to the first Neo Dada exhibition* (1960), u poglavlju Raiji Kuroda, *A Flash of Neo Dada: Cheerful Destroyers in Tokyo, 1993.*, iz Sven Spieker, *Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery i The MIT Press, London, 2017., str. 69

Nerijetko umjetnici koriste destrukciju u svojim radovima kao odgovor na destrukciju oko njih. Zato je i najprisutnija u drugoj polovici dvadesetog stoljeća, to jest nakon Drugog svjetskog rata koji je ostavio enormne traume i bezdanu prazninu u ljudima. Kada je ljudski duh toliko osakaćen i slomljen, potrebno ga je nekako popraviti. Stoga umjetnici počinju stvarati s pomoću destrukcije. Razbijene boce boje na platnu Shoza Shimamota, ostrugani poster Mimma Rotelle i Raymonda Hainsa, rasparani zidovi papira Sabura Murakamija, izbušena i izrezana platna Lucia Fontane i paljena plastika Alberta Burrija radovi su koji, iako subtraksijski, popunjavaju tu prazninu.

„...ali za ove umjetnike destrukcija nije bila samo nihilistički čin, a praznina nije bila samo crna rupa očaja i tjeskobe; destrukcija je bila u dijalektičkom odnosu sa stvaranjem, a praznina je bila prostor mogućnosti.”¹¹

Poetička funkcija destrukcije vjerojatno je najzastupljenija u umjetnosti. Kada se spominje destrukcija kao kreacija, osoba će prvo pomisliti na stvaranje nečega novoga i boljega iz staroga. Dosta misli iznesenih ovdje i u literaturama upravo su u službi te poetske funkcije.

Nadalje, što se tiče destrukcije u umjetnosti općenito, Aldo Pellegrini vidi je kao oslobađajuću, a umjetniku daje zadatak da joj pronađe značenje. On ujedno pronalazi esenciju umjetničke destrukcije i stavlja je u pozitivno svijetlo.

„Ali zadatak je umjetnika da otkrije pravo značenje destrukcije. A to značenje leži u kreativnom vrenju sadržanom u svakom činu destrukcije, jer stvarati znači transformirati, odnosno uništavati.”¹²

„Ali ono što je zaista značajno je kada umjetnik pokrene vlastitu volju da uništi... Uništavanje, za umjetnika, pripada najvišem stupnju slobode.”¹³

¹¹ “...but for these artists, destruction was not just a nihilistic act, and the void was not just a black hole of despair and anxiety; destruction was in a dialectical relationship with creation, and the void was a space of potentiality.” - Paul Schimmel: *Destroy the Picture: Painting the Void, 1949-1962*, Skira Rizzoli, Los Angeles, 2012.

¹² “But it is the task of the artist to discover the true meaning of destruction. And this meaning lies in the creative ferment contained in every act of destruction, because to create is to transform, that is, to destroy.” - Aldo Pellegrini, *Fundamentos de una estética de la destrucción*, (1961), iz Sven Spieker, *Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery i The MIT Press, London, 2017., str. 73

¹³ “But what is really significant is when the artist puts his own will in motion to destroy... Destruction, for the artist, belongs to the highest order of liberty.” – Vidi: Isto, str. 74

2.3. Autoritet uništavanja

„Uništavanje umjetničkih djela, bilo da se događa unutar galerijskog prostora ili izvan njega, ima posljedice izvan institucija umjetnosti, posebice u odnosu na zakon.“¹⁴

Kada se radi o destrukciji, bila ona u svrsi stvaranja ili pukog uništavanja, uvijek dolazi u pitanje njezina legalnost i vlasništvo. Pitanje je to tko ima pravo uništavati, što i gdje. To se može nazvati autoritetom uništavanja. Autoritet u ovom kontekstu predstavlja vlasništvo i mogućnost snošenja posljedica zbog izvođenja čina destrukcije. Koliko autoriteta umjetnik u početku ima, toliko je destrukcija besposljedična u smislu da neće nanijeti nikome štetu ili bol i umjetnik neće snositi kazne zbog toga. Ujedno, što je veći taj početni autoritet, to destrukcija, u većini slučajeva, ima manje negativnih konotacija. Pri uništavanju odbačenih predmeta (kao što su pokvareni radio i televizor) i na lokaciji s otpadom (kao što je ispred kontejnera za otpad, smetlištu i sl.) čin uništenja događa se bez posljedica jer su ti predmeti svoj vijek proživjeli i nalaze se na svome posljednjem odredištu. Prijašnji se vlasnik, odbacujući predmet, odrekao autoriteta, to jest prava na odluku što će se raditi s tim predmetom.

Kada umjetnik uništava odbačene predmete u galerijskom ili javnom prostoru, on mora preuzeti autoritet nad prostorom, ali i dalje može s predmetima raditi što želi. Dobar primjer toga su lokacije održavanja DIAS-a (*Destruction in Art Symposium*) u Londonu 1966. koji su organizirali umjetnik Gustav Metzger i irski pisac John J. Sharkey. DIAS je bio skup izložbi, događanja i performansa s fokusom na destrukciji. Stotinjak je umjetnika pridonijelo DIAS-u, a među njima bili su i John Latham, Raphael Montañez Ortiz, Wolf Vostell i Günter Brus. Destrukcije su se događale na *London Free School Playgroundu*, razorenom i nepočišćenom području nakon bombardiranja Londona, i u elegantnom Afričkom Centru na *Kings Streetu*. Za ove dvije antitezne lokacije umjetnici su dobili pravo tamo izvoditi činove destrukcije, iako su organizatori ipak na kraju morali odgovarati na sudu zbog razvratnih i provokativnih izložbi. Vjerojatno najznačajnije zbog Hermannova Nitscheva „*Orgies Mysteries Theatre*“ (OMT).

Kada umjetnik oduzima autoritet za uništavanje čega vrijednog u tuđem vlasništvu, mora biti spreman snositi posljedice, kao što je slučaj Alexandra Brenera. Godine 1997. Brener je sprejao znak dolara na Maljevičevoj slici „Suprematizam. Bijeli križ na bijeloj pozadini“

¹⁴ “The destruction of artworks, whether it occurs within the gallery setting or outside, has ramifications beyond the institutions of art, especially with respect to the law.” - Sven Spieker, *Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery i The MIT Press, London, 2017., str. 17

(1927.), koja je u javnom vlasništvu, a nalazi se u Amsterdamskom Stedelijk muzeju. Zbog toga završava u zatvoru 10 mjeseci. Taj vandalizam smatran je lošim pokušajem kritike Muzeja.

„Ono što je doista vrijedno pažnje u vezi s Brenerovom akcijom nije njezin status vandalskog čina niti njezina navodna kritika kasnokapitalističkog muzeja umjetnosti, već činjenica da ona uistinu ne kritizira ništa.“¹⁵

Nasuprot tomu događaju nalazi se Robert Rauschenberg koji isto uništava tuđe djelo, ali uz veliku razliku; dobio je dozvolu svog prijatelja i mentora Willema De Kooninga da izbriše jedan njegov rad koji je sam Rauschenberg izabrao.

„De Kooninga sam izbrisao ne zbog negativnog odgovora... Jednostavno nije imalo smisla da brišem vlastite tragove, pa sam mislio da je to posebna situacija. Pokušavao sam stvarati umjetnost i stoga sam morao izbrisati umjetnost. De Kooning je bio najvažniji umjetnik tog vremena.“¹⁶

Posebno pitanje u ovom problemu jest pravo umjetnika da uništi umjetninu koju nije on izradio, u njegovu je vlasništvu, ali ima veliku povijesnu i kulturološku značajnost. Ako umjetnik ima sve vlasništvo nad umjetninom i s time sav potrebnii autoritet da je uništi, zašto se to uništenje gleda kao ikonoklazam, ako istovremeno Rauschenbergovo brisanje to nije? Kao primjer toga stoji Aiwo Weiweiiovo rad „*Dropping a Han Dynasty Urn*“ (1995.), rad koji se sastoji od tri fotografije koje u tri faze prikazuju umjetnika kako ispušta vrijednu vazuu.

„Kako tvrdi Joan Kee¹⁷, Ai postavlja pitanje implicira li vlasništvo nad umjetninama moralnu odgovornost, bez obzira na to je li takva odgovornost sadržana u zakonu ili ne.“¹⁸

¹⁵ "What is truly noteworthy about Brener's action is neither it's status as an act of vandalism nor its supposed critique of the late capitalist art museum, but rather the fact that it truly does not critique anything at all." - Sven Spieker, *Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery i The MIT Press, London, 2017., str. 208

¹⁶ "I erased the De Kooning not out of any negative response... It just didn't make sense for me to erase my own marks, so I thought it made for a special situation. I was trying to make art and so therefore I had to erase art. De Kooning was the most important artist of the day." - Robert Rauschenberg, izjava iz intervjua s Barbarom Rose o Izbrisanom De Kooning crtežu, Sven Spieker, *Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery i The MIT Press, London, 2017., str. 65

¹⁷ Joan Kee, povjesničarka umjetnosti.

¹⁸ "As Joan Kee argues, Ai raises the question of whether art ownership implies moral responsibility, regardless of whether such responsibility is enshrined or not in law." - Sven Spieker, *Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery i The MIT Press, London, 2017., str. 17



Slika 2., Ai Weiwei, „*Dropping a Han Dynasty Urn*“, tri fotografije po 148x121 cm, 1995.

Još jedan značajan čin destrukcije koji treba spomenuti jest Marcos Kurtycz i njegov „Potlatch“¹⁹ (1979.) na Forumu suvremene umjetnosti u Mexico Cityju. Kurtycz je bez dozvole ušao u galeriju, s raznim rekvizitima i sjekirom, i krenuo prema jednoj od svojih izloženih slika te je započeo ritual. Iza slike su bile boce s korozivnom kiselinom koje je Kurtycz počeo razbijati sjekirom i tako istovremeno uništavati svoju sliku. Tu umjetnik nije imao autoritet nad svojim vlasništvom jer je slika bila u izložbenom prostoru.

Na kraju, kada umjetnik uništava svoje radove u svome području, onda on ima maksimalan autoritet, ali i svjesnost koliku štetu možda sebi nanese, a za sve posljedice odgovara samom sebi. Jean-Pierre Raynaud 1993. godine rastavio je gotovo cijelu svoju kuću i dijelove izložio na izložbi u Muzeju suvremene umjetnosti u Bordeauxu u kirurškim spremnicima. Za svoj čin kaže:

¹⁹ potlatch. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. (Pristupljeno 8. 9. 2023.) <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=49762>>.

„...neprestano sam iskušavao svoju hrabrost kako bih bio siguran da ću ove transformacije provesti do kraja,... Nije se radilo o uništavanju nečeg nesavršenog, već o uništavanju savršenstva; to je bio odnos prema kaosu, prema rekonstrukciji.“²⁰

Ovaj diplomski rad temelji se na takvoj destrukciji; da se umjetnik, bez brige o zakonu, moralnoj odgovornosti i posljedicama, može fokusirati na čin destrukcije i stvaranje s pomoću nje.

²⁰ "...I was constantly testing my courage to make sure that I would carry these transformations to their term, ... It wasn't a matter of destroying something imperfect, but of destroying perfection; it was a relationship to chaos, to reconstruction." – Jean-Pierre Raynaud, *U razgovoru s Gilbertom Perlein*, 2006., Sven Spieker, *Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery i The MIT Press, London, 2017., str. 149

3. RAZVOJ TEME

U ovoj su se seriji radova tijekom izrade aspekti teme povremeno mijenjali, iako je ona u biti ostajala ista; s idejom da se prikazuju uništavanja starih predmeta kako bi se u tom procesu transformirali u nove oblike. Tema je s vremenom prelazila iz općenitog, nepersonaliziranog značenja u nešto blisko i osobno autoru. Zapravo, tražio sam tip destrukcije koji opisuje mene. Cijeli proces bio je udaljavanje od političkih, svjetskih i društvenih razina prema onoj personaliziranoj. Od početka je koncept bio da radovi prikazuju subjekta (figuru) u prostoru kako izvršava čin destrukcije nad objektom (predmetom). Tako je jedna od glavnih problematika u razradi ove teme bila tko vrši destrukciju nad čime te iz kojih razloga i u kojem prostoru. U svome manifestu, Ortiz napominje kako je „bitno da susret umjetnika i njegova materijala bude blizak i neposredan“²¹, pa je tako velika važnost spala na izbor predmeta koji se uništava jer živi svoje zadnje trenutke. Čin destrukcije, uz dobro izabran materijal, postaje „ne samo borba protiv (umjetničkog) objekta, već također, transverzalno, borba za novi, osobniji odnos s objektima.“²²

²¹ “...So too it is essential that the encounter between the artist and his material be close and direct.” – Raphael Montañez Ortiz, *“Destructivism: A Manifesto”* (oko 1961-1962), iz Sven Spieker, *Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery i The MIT Press, London, 2017., str. 76

²² “...not merely the fight against the (art) object, but also, transversally, a fight for a new, more personal relationship with objects.” - Sven Spieker, *Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery i The MIT Press, London, 2017., str. 14



Slika 3., Probna slika za temu „Destrukcije“, akril i kreda na platnu, 2021.

Razvoj je krenuo iz starijih radova (slike 3-7 nisu dio diplomskog rada) koji su prikazivali figuru u procesu uništavanja starih televizora (slike 3, 4, 5). Oni su svoju svrhu odslužili i sad je vrijeme da poprime novi oblik i novu, ne baš veliku, funkciju kao uništavani i uništeni predmeti. Uz prikaz čina destrukcije, tu je prikaz subjekta u završnoj fazi kretanja i objekta u novom obliku. Stari predmet recikliran je tako što je postao dio pokreta / akcije u slici, postao je objekt slike. Ovi radovi nisu sadržavali gotovo ništa osobno, osim moćnoga utjecaja scene na mene. Bilo je potrebno nešto bliže.



Slika 4. , Probna slika za temu „Destrukcije“, akril i kreda na platnu, 2021.



Slika 5., Probna slika za temu „Destrukcije“, akril i kreda na platnu, 2021.

U idućim su radovima (slike 6 i 7) subjekti bili umjetnik (ja) i njegov kolega, što ukazuje na to kako proces izrade postaje osobniji i mijenja se. Pozadina postaje dobro poznato stražnje dvorište Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu i subjekti uništavaju stari, pokvareni radio koji su sami koristili i za čiju je destrukciju bilo potrebno ne biti više vezan za njega. Ta je destrukcija potaknuta stvarnom destrukcijom potresa i pandemije, kao i kod gore navedenih umjetnika koji su odgovarali na traume dvadesetog stoljeća. To je dakle, kontrolirana destrukcija nastala kao odgovor na opću destabilizaciju duha umjetnika uzrokovanu tim katastrofama. Kako se radi o događajima koji utječu na ljude, a čovjek pojedinac nema prevelike kontrole nad njima, rješenje za te traume bila bi filozofija stoicizma²³, to jest sugestija da osoba ne troši misli i energiju na događaje koje ne može kontrolirati. Ili bi, pak, bolje rješenje bilo uzimanje stvari u svoje ruke i stvaranje simulirane destrukcije koja vraća kontrolu pojedincu, a ujedno nešto i stvara (u ovom slučaju to bi bila slika). Glavna tema postaje to da je staro potrebno uništiti da bi se „napravilo mjesta“ i „raščistilo“²⁴ za novo. U ovom slučaju to bi bili mediji, što nije točka interesa u ovome radu, stoga izbor radija ili televizora ne pridonosi željenom personaliziranju u dovoljnoj mjeri.

²³ stoicizam. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. (Pristupljeno 8. 9. 2023.) <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=58204>>.

²⁴ Walter Benjamin, *The Destructive Character*, 1931., Sven Spieker, *Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery i The MIT Press, London, 2017., str. 33



Slika 6., Probna slika za temu „Destrukcije“, akril i ulje na platnu, 92x73cm, 2022.



Slika 7., Probna slika za temu „Destrukcije“, akril i ulje na platnu, 92x73cm, 2022.

Napokon, za slike ovoga diplomskoga rada odlučio sam da će predmeti koji se uništavaju biti moji stariji radovi.

„U nekim slučajevima takav uvid slijedi putanje racionalne negacije, osnažujući umjetnike da preuzmu kontrolu nad vlastitom biografijom. Kada je 1970. John Baldessari uništio sve svoje slike nastale između 1953. i 1963. kao uvod u njihovo „kremiranje“, upotrijebio je ovaj autodestruktivni čin kako bi označio svoj prijelaz iz slikara u konceptualnog umjetnika.”²⁵

Destrukcija nekoliko mojih radova nije radikalna kao Baldessarijev čin ili Gundulićeve uništene drame koje je nazvao „porod od tmine“²⁶, a i sigurno ne nagoviješta moj prijelaz u konceptualnu umjetnost, ali je destrukcija osobnoga predmeta, predmeta za koji je uložena trud, koji postaje žrtva za stvaranje novoga rada. To je autodestruktivnost koja je zapravo nadogradnja i poboljšanje. Ove slike sada postaju autoportreti, a objekt uništavanja postaju stare gipsane glave i slike. Sada je tema postala osobni boljitak uz iskorištavanje nesuvislih ili naprosto nesavršenih radova za izradu novih. Za uništiti rad, bez obzira koliko nezadovoljavajuć bio, potrebna je jaka volja i odlučnost, nasuprot uništavanju staroga radija, ali ako se zna da će to uništenje pridonijeti stvaranju boljeg rada, onda je to donekle lakše. Misao da umjetniku, koji konstantno unapređuje svoje vještine, nikad rad nije savršen i da u prijašnjim radovima vidi svoje pogreške javlja se i kod ostalih umjetnika i sasvim je prirodna. Dobar primjer je Arnulf Rainer i njegov put do produciranja radova s kojima je zadovoljniji:

„Otkad sam počeo crtati, muči me nezadovoljstvo svime što stvaram. Želim objekte bez slabosti, bez stalnih poziva pojedinačnih detalja na ispravljanje. Godine 1949. sam otkrio tehniku punjenja; 1950., godine prepunjavanja; 1951., rezanje na dijelove i trajno prerađivanje; u 1954. preslikavanje. Ove strategije su mi malo pomogle da pređem preko dileme koju stalno susrećem u svome radu. Pokretač svih novih koraka koje sam poduzimao bio je moj vječni osjećaj da je sve što radim fragmentarno, polovično, nedovršeno.”²⁷

²⁵ „In some cases such insight follows the trajectories of rational negation, empowering artists to take charge of their own biography. When in 1970 John Baldessari destroyed all of his paintings made between 1953 and 1963 as a prelude to “cremating” them, he used this auto-destructive act to mark his transition from painter to conceptual artist.” - ., Sven Spieker, *Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery i The MIT Press, London, 2017., str. 16

²⁶ Gundulić, Ivan. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. (Pristupljeno 8. 9. 2023.) <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=23793>>.

²⁷ “Ever since I started drawing I’ve been troubled by displeasure with everything I produce. I desire objects without weakness, without the constant appeals of individual details to be corrected. In 1949 I discovered for myself the technique of filling; in 1950, overfilling; in 1951, cutting into pieces and permanent reworking; in 1954

Umjetnici teže perfekcionizmu, ali ne znači da se nesavršeni radovi moraju izbrisati u potpunosti. Oni služe kao podsjetnik na pogreške i uvid u napredak umjetnika od tad do sad. Rainer i Baldessari su po tom pitanju neka krajnost. Rainer je svoje stare radove iskoristio za potpalu ili ih bacio u smeće, a Baldesari ih je iskoristio za iduće radove, to jest „*Cremation Project*“ (1970.) i „*Cremation Project with Corpus Wafers (Version 2)*“ (1970.). Ovaj diplomski rad nije izbrisao stare radove. Fizički su trebali biti podvrgnuti uništenju, ali ostali su njihovi novi, postdestruktivni oblici i fotodokumentacija kao podsjetnik na to što je bilo.

Ai Weiwei tijekom proizvodnje svojih keramičkih radova pregledava koje od ogromnih dva-i-pol-metarskih vaza nisu savršene pa ih gura da se razbiju o pod uz glasan udarac. Gleda na to kao potrebne žrtve.

„...još uvijek je jako bolno, ali dođete do točke u kojoj to jednostavno morate učiniti. To je više kao samokažnjavanje da bi se stvarno radilo po nekakvom standardu. Da, cijeli proces je vrlo frustrirajuć.“²⁸

overpainting. These strategies helped me a little to get over the dilemma I always confront in my work. The engine behind all the new steps I was taking was my eternal feeling that everything I did was fragmentary, half-baked, unfinished.“ - Arnulf Rainer, *Why until 1953 I tore up many of my works, used them as heating material, or threw them in the trash*, 1969., iz Sven Spieker, *Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery i The MIT Press, London, 2017., str. 58

²⁸ „...it still feels very painful, but you come to a point where you just have to do it. It's more like a self-punishing to really perform at some kind of standard. Yeah, it is. The whole process is very frustrating.” – Ai Weiwei, *Ai Weiwei, Without Fear or Favor*, 2010.

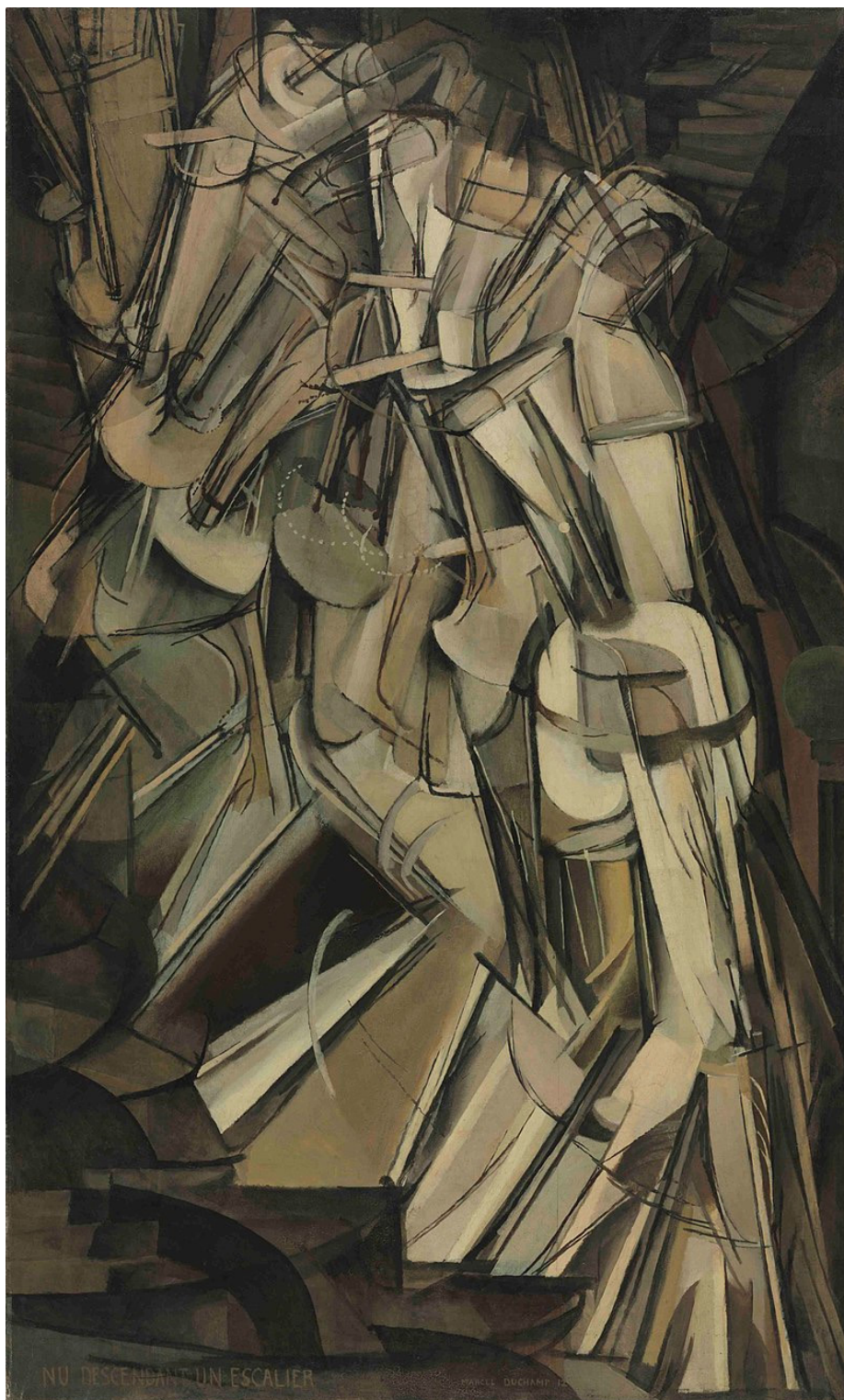
4. PROCES IZRADE

Sve su slike rađene tehnikom akrila i ulja na platnu i sve su, osim većine malih slika, započete s podslikom. Podslik je većinom bio toniran zeleno.

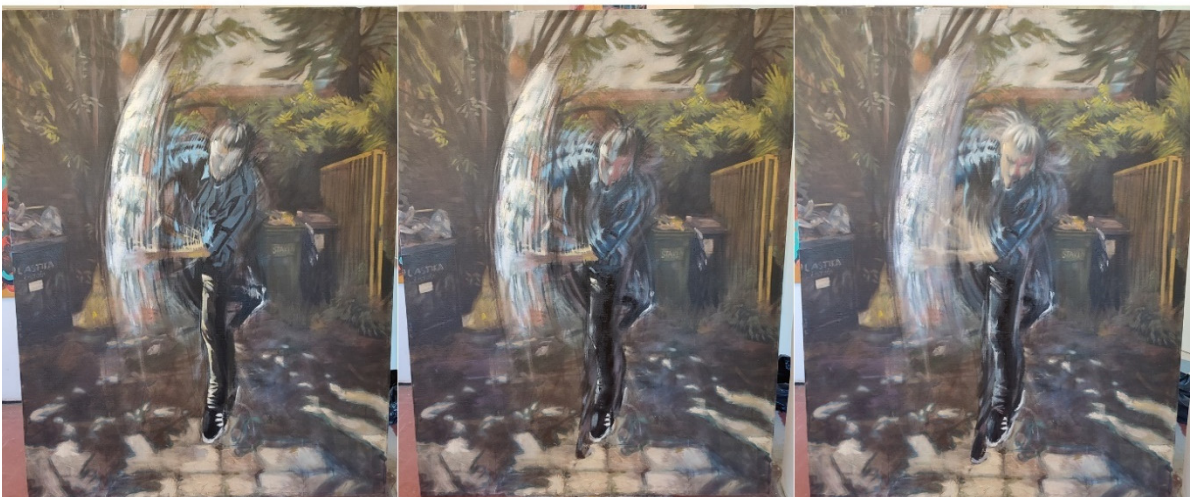
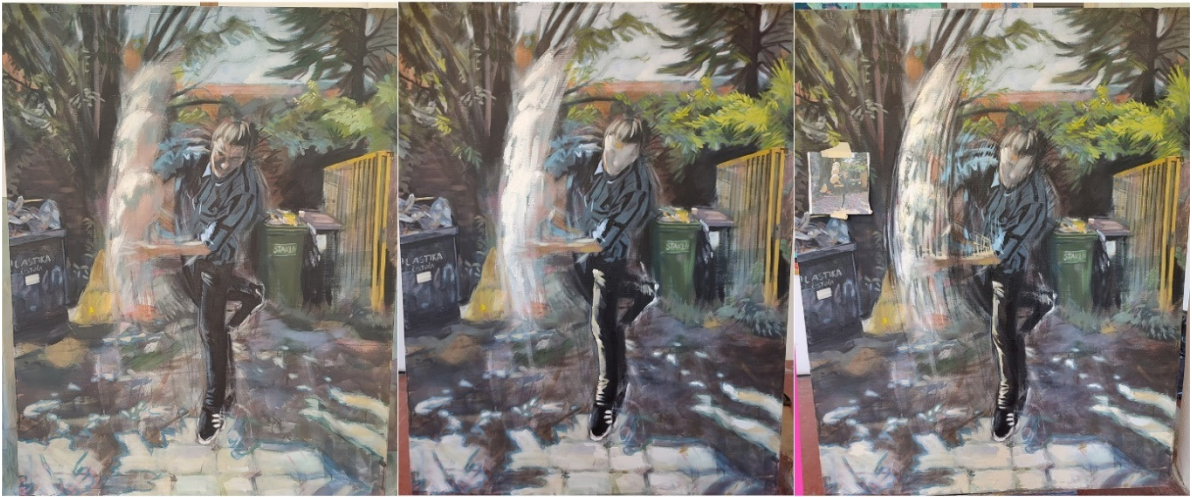
Kod prve dvije slike (slike 9, 10, 13, 14) kompozicija je iscrtana ugljenom. Pozadina je jako detaljno postavljena, a popločani pod služio je za dobivanje perspektive sa svojim okomitim i vertikalnim crtama. Ostali pozadinski elementi (kontejneri, ograda, stabla) također su poslužila za naglašavanje perspektive. Zatim su naneseni *impasto* slojevi akrila da oblikuju osnovne oblike, oboje plohe i stvore kontrast između svjetla i sjene. Figura je jasno definirana, a dalje će se njezina jasnoća gubiti njezinim ponavljanjem na futuristički način. Za obje slike htio sam dočarati pokret i dinamiku na sličan način kao što je Duchampov „Akt silazi niz stepenice, br. 2“ (slika 8.) (1912.), ali za drugu sliku odlučio sam se probati napraviti pokret razvlačenjem boje u smjeru pokreta. Na prvoj slici ponavlja se i bijela gipsana glava koja je bačena, a na drugoj je ona već udarila o tlo pa je prikazana ta eksplozija udara. Slike su tu i tamo šarane uljnim pastelama i ugljenom. Nakon akrila, krenuli su slojevi ulja, negdje lazurniji, a negdje deblji. Prvenstveno je pozadina bila prekrivana lazurama da bi stvorila jednu cjelinu i odvojila se od figure i predmeta. Na figuri su bili masniji slojevi koji su potom razmazani. Završni dio slikanja bilo je ublažavanje nekih stvari lazurama i stavljanja akcenata na stvari u prvom planu.

Dok su prethodne slike imale dosta promišljen i kalkuliran pristup, a bile su i dio eksperimentiranja kako bi se saznalo što funkcionira, a što ne, druge dvije slike (slike 11, 12, 15, 16) su nastale iz poleta, ekspresivno i bez planiranja. Cilj je bio samo nanositi boju. Rezultat su svježije slike neograničene kalkulacijama. Započete su tamnim akrilom sa širokim potezima koji je odvojio svjetlo od sjene i stvorio naznake kontura. Na to su odmah išle približne boje svega na slici i definiranje prostora. Potom je malo deblji sloj nabacan na figuru pa se krenulo raditi s uljanim bojama. Uljane su boje dalje definirale postavljene boje i cijelu kompoziciju. Također se njima pokret zamrljao tako da se vidi jačina i brzina destrukcije. Na trećoj slici opet postoji ponavljanje figure da bi se pokret razjasnio. Za kraj su pojačani kontrasti i popravljani neki detalji.

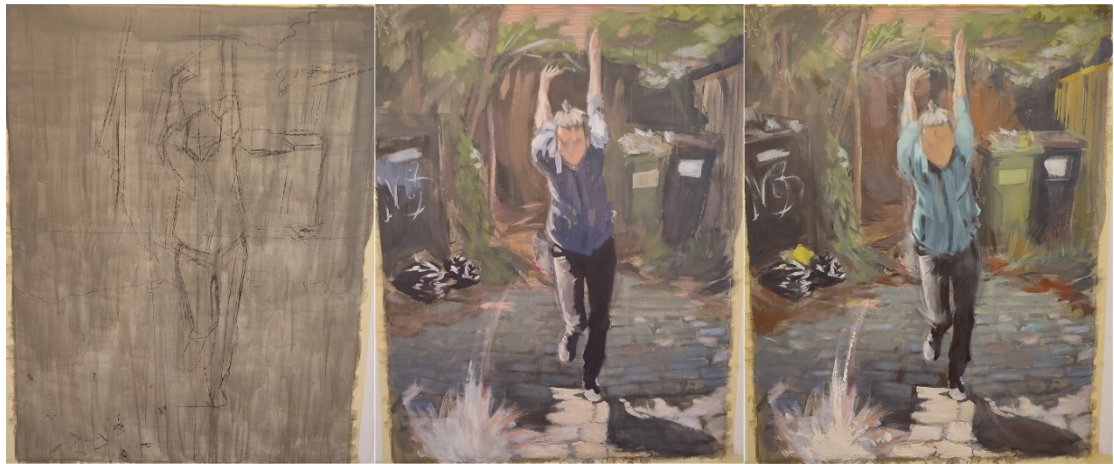
Male slike (slika 17.) nastale su popratno kao brzinske skice za velike slike. Na platno s podslikom ili bez njega direktno se išlo s uljanim bojama. Dobio se zanimljiv rezultat slika s ekspresijom pokreta i dinamikom koje u skupu dosta dobro funkcioniraju.



Slika 8., Marcel Duchamp, „Akt silazi niz stepenice, br. 2“, ulje na platnu, 147x89.2 cm, 1912.



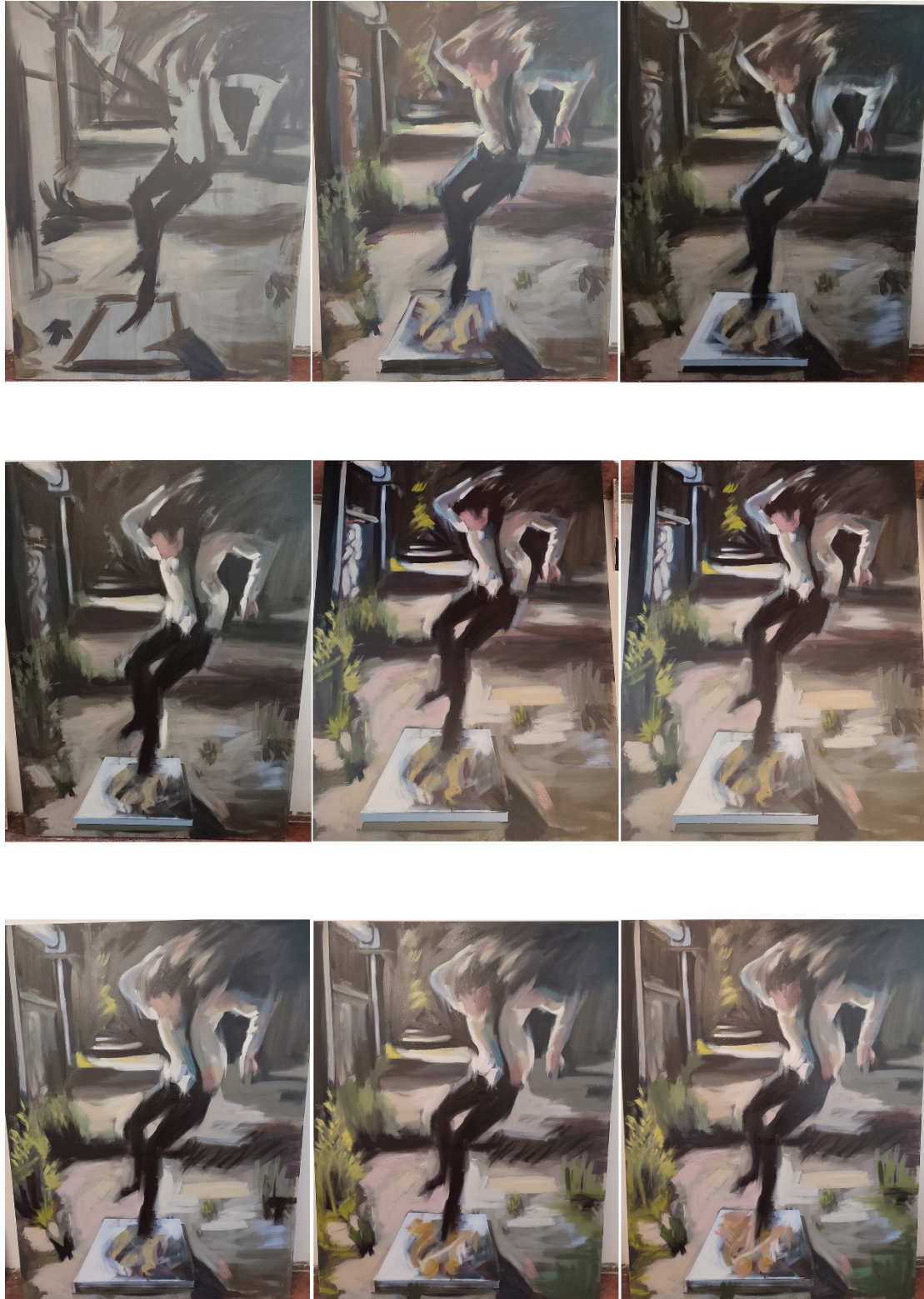
Slika 9., kompilacija procesa izrade „Destrukcije 1“, akril i ulje na platnu, 180x140 cm, 2023.



Slika 10., kompilacija procesa izrade „Destruckije 2“, akril i ulje na platnu, 180x140cm, 2023.



Slika 11., kompilacija procesa izrade „Destrukcije 3“, akril i ulje na platnu, 180x140cm, 2023.



Slika 12., kompilacija procesa izrade „Destrucije 4“, akril i ulje na platnu, 180x140cm, 2023.

5. SADRŽAJ RADA

5.1. Općenito

Ovo poglavlje bavit će se značenjem i odabirom dijelova oslikanih prizora. Serija slika „Destrukcije“ sastoji se od slika velikih formata i slika malih formata. Sve obavljaju funkciju autoportreta jer je moja ličnost prikazana kao uništavač na slikama. Važna su tri aspekta slika, a to su već spomenuta pozadina ili prostor gdje se obavlja destrukcija, figura ili subjekt koji izvršava čin destrukcije i predmet ili objekt koji biva uništavan. Oni će se detaljnije objasniti niže. Sve slike su izrađene s pomoću fotografskih referenci dobivenih snimanjem destrukcije radova.

5.2. Formati

Za četiri slike je izabran format 180x140 cm. Cilj takve glomaznosti bio je da slike prikažu svu moć destrukcije; u stvarnosti jedan vrlo kratak trenutak, a toliko je energije ispušteno u njemu.

„Svaka destrukcija oslobađa ogromnu količinu energije. Upravo kroz ovaj dinamični utjecaj, ovu pokretačku akciju, destrukcija postavlja temelj svim budućim kreacijama.“²⁹

Bacanje gipsane glave na pod traje svega nekoliko sekundi, ali na velikom platnu to se usporava, prizor dobiva na težini. Ideja naglašavanja destrukcije tako je potekla od Aieva Weiweiova „*Dropping a Han Dynasty Urn*“ (slika 2.) koji u samo tri fotografije čini tako jaku izjavu o destrukciji. Te fotografije redosljed su događaja iz kojeg se razaznaje vaza prije ispuštanja, vaza u padu i uništena vaza. Joan Kee upravo tako opisuje taj rad:

„Veličina i broj fotografija usporavaju brzinu akcije, čineći čin destrukcije većim i možda razornijim.“³⁰

²⁹ “All destruction releases an enormous amount of energy. It is through this dynamic impact, this driving action, that destruction lays the foundation for all future creations.” - Aldo Pellergrini, *Fundamentos de una estética de la destrucción*, (1961), iz Sven Spieker, *Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery i The MIT Press, London, 2017., str. 72

³⁰ “The size and the number of the photographs slow down the rate of action, making the act of destruction seem larger and perhaps more devastating.” – Joan Kee, *The Law in Our Hands*, 2016., iz Sven Spieker, *Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery i The MIT Press, London, 2017., str. 224

U ovim slikama nema tog redoslijeda jer sve prikazuju svoj zasebni čin destrukcije, ali s pomoću ponavljanja pokreta, zamrljanja i izduživanja figure dobiva se efekt kao da je prikazano više minutrenutaka u jednom prizoru/slici.

Nasuprot velikim formatima serija je malih slika dimenzija 50x40 cm koje su poredane jedna uz drugu te stvaraju uzastopni niz uništavanja. Jedan čin nije zadržan na jednoj slici nego putuje dalje na iduću sliku. Stvara se narativ, iako se u stvarnosti iduća slika ne veže na prijašnju jer prikazuje drugi prizor.

5.3. Prostor

Izbor prostora je bio jako važan kako bi sugerirao da napravljene destrukcije nisu išle nikome na štetu osim autoru i da nije bilo mogućnosti za legalne i moralne posljedice. Traži se potpuni autoritet uništavanja. Kod prve dvije Destrucije radnja se događa u stražnjem dvorištu Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu na Ilici 85. To je prostor u kojem je dobrodošao svaki kreativni čin studenata i zrači kreativnim duhom. Prizor je ispred kontejnera za otpad i stabala koji stvaraju sjenu pa nastaje kontrast između sunca i sjene. Kod druge dvije Destrucije radnja se događa na kraju pustog, šljunkastog parkinga u centru Zagreba kod Heinzlove 65. Iako je to javna površina, činila se kao savršena okolina za besposljedično uništavanje. Ovi prizori se događaju po noći pod rasvjetom pa se opet dobiva taj željeni jaki kontrast. U pozadini su zidovi išarani grafitima. Za male slike su obje lokacije korištene.

5.4. Figura

Činilo se ispravno da uništavač svojih radova budem upravo ja pa sam tako na svakoj slici subjekt ja. Na svakoj slici subjekt je formalnije odjeven, izuzev Adidas tenisica. Subjekt nosi košulje, tregere ili remen te hlače od odijela. Crno-bijele Adidas tenisice su ovdje kao identifikator s obzirom na to da ih većinu vremena nosim pa sam prepoznatljiv po njima, a i bijele crte na njima dobro funkcioniraju na slici. Sviđala mi se ideja da umjetnik mora biti uredno odjeven dok obavlja prljav posao; ima u tome nešto ritualno, a kraj životnog vijeka jednog predmeta savršena je prigoda za to. Fascinirao me umjetnik Michaël Borremans i njegov način rada u ateljeu u odijelu pa sam morao i ja za destruktivni čin tako postupati.

„Lambrecht: Rečeno mi je da voliš nositi odijelo.

Borremans: Da, kada nosim odijelo, osjećam se *Sunday's best*.

Lambrecht: Svaki dan je nedjelja?

Borremans: Hm, da, onda prije neću nositi odijelo u nedjelju, naravno. Da, volim nositi odijelo. Ranije, kad sam slikao, nisam nosio odijelo, davno prije, jer sam ga mogao uprljati. Ali jednog sam dana hodao okolo u odijelu po svom studiju, i počeo sam slikati, nesvjesno, i osjetio sam da sam se koncentrirao na potpuno drugačiji način jer nisam mogao dobiti nikakve mrlje na sebi i to mi je bilo dobro i od tada uvijek to radim. Gledajte, uvijek se zaključam kad želim nešto napraviti, ima nešto ritualno. Studio također, sve je u znaku koncentracije, fokusa tog trenutka. To su važni trenuci, da...³¹

5.5. Predmet

O odabiru predmeta već je dosta rečeno u razvoju teme. U osnovi, odabrani su stari radovi koji zbog autorove potrebe za osobnim boljitkom bivaju podvrgnuti uništavanju te se tako transformiraju u nešto novo na novonastalom radu s prizorom njegove destrukcije. Žrtvovane su dvije gipsane glave i jedna slika odbačene teme. Iako su ti radovi trebali biti među lošijima i radovi s kojima nisam zadovoljan, dogodilo se da je za prvu destrukciju pripremljena gipsana glava u crnoj vreći na koju sam zapravo bio i malo ponosan, a nadao sam se da ću trebati samo drugu glavu uništiti, a ta da će biti viška. Ali, kako je ta glava bila tu, bilo ju je potrebno uništiti. Ispalo je kao trening spremnosti uništavanja svojih radova; kao kad profesori svojim studentima obrišu rad da ih nauče da se ne vežu za njega i da se ne boje krenuti ispočetka. Gipsane glave su bile uništene tako da su se bacile na pod s velikim zamahom i skokom te su se uz veliki prasak rasule po tlu u tisuće komadića. Slika je bila izbodena i isječena, u stilu Lucia Fontane, te se na nju skakalo. Iako je glave bilo vizualno lakše uprizoriti, bilo je potrebno uništiti i slike jer se prvenstveno bavim slikarstvom. Uništeni radovi nastavljaju živjeti u tri forme: njihovim pospremljenim ostacima, fotografskoj evidenciji i uprizorenju na slikama „Destrukcije“.

5.6. Reference i medij izvođenja radova

Radovi su slike nastale preko fotografskih referenci. Za tu potrebu snimljeni su videouradci iz kojih su potom izvučeni najbolji kadrovi i od njih napravljene reference. Ova je serija radova bez problema mogla biti u obliku videa ili u fotografskom obliku, ili pak skulptura prezentirana od ostataka uništenih radova, ali odabrano je slikarstvo jer dozvoljava manipulaciju i slobodu prikazivanja prizor kako ga se ja sjećam i što mislim da bi bilo dobro prikazati. Fotografije su

³¹ Slobodni prijevod iz dokumentarca, Guido De Bruyn: *Michaël Borremans: A Knife in the Eye*, <https://www.youtube.com/watch?v=dhhUmwmlMtc>, 04.04.2011.

tu da podražuju i pomognu reminiscirati prizor da ga interpretiram na svoj način. Korištenje fotografije kao referencu jako dobro objašnjava Borremans:

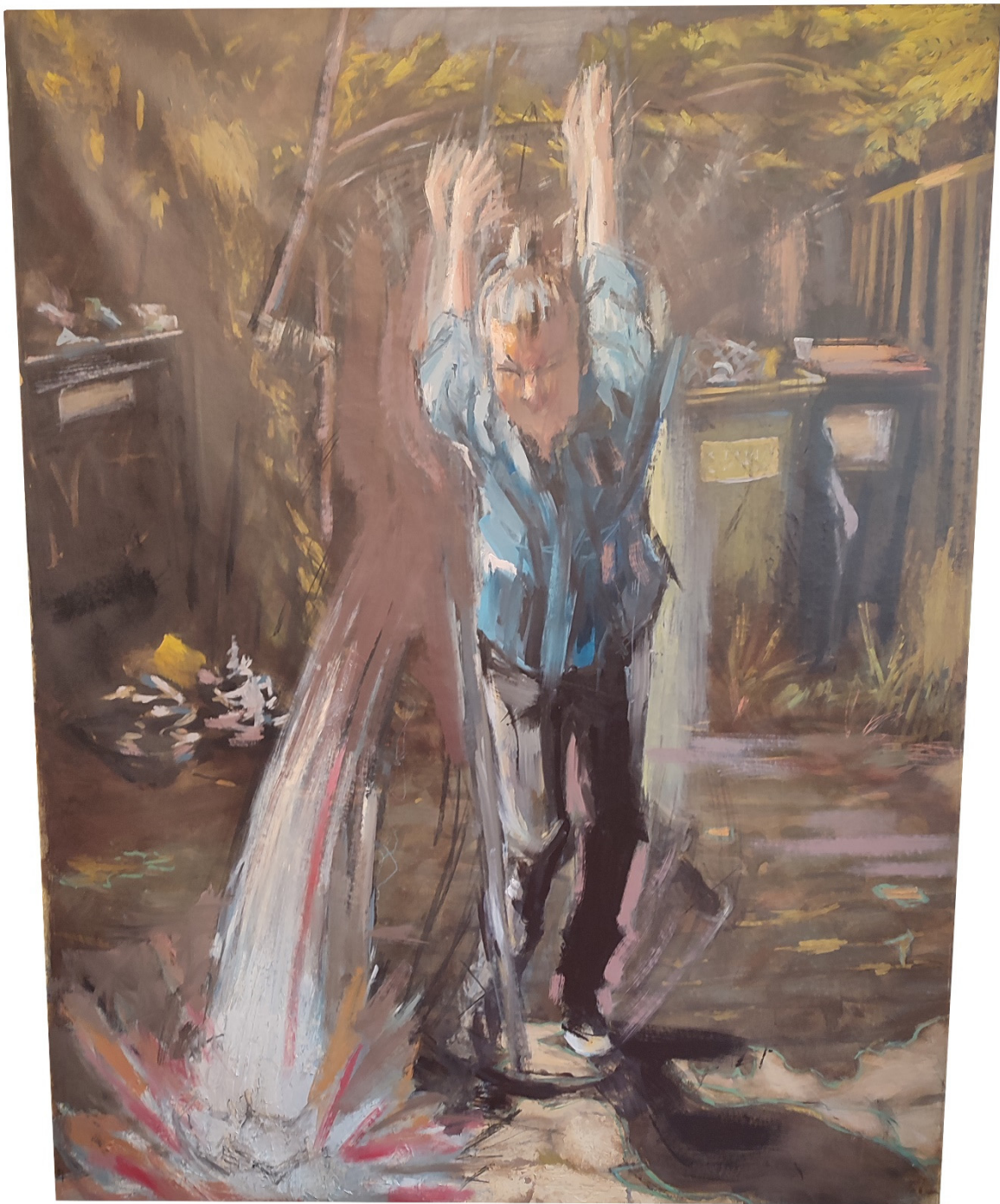
„Lambrecht: Je li fotografija potrebna kao polazište?

Borremans: Pa postoji tradicija u tome, od nastanka fotografije slikari su je rado koristili. U mom slučaju, ranije sam radio s materijalima koje sam pronašao i vratio, ali sam im dodao ili oduzeo, mislim, nikad neću kopirati fotografiju, uvijek manipuliram slikom, kao i svjetlom, u bojama, u sastavu. Čak i ako svjesno ne manipulirate, kad slikate, uvijek manipulirate, htjeli to ili ne.”³²

³² Slobodni prijevod iz dokumentarca, Guido De Bruyn: *Michaël Borremans: A Knife in the Eye*, <https://www.youtube.com/watch?v=dhhUmwmlMtc>, 04.04.2011.



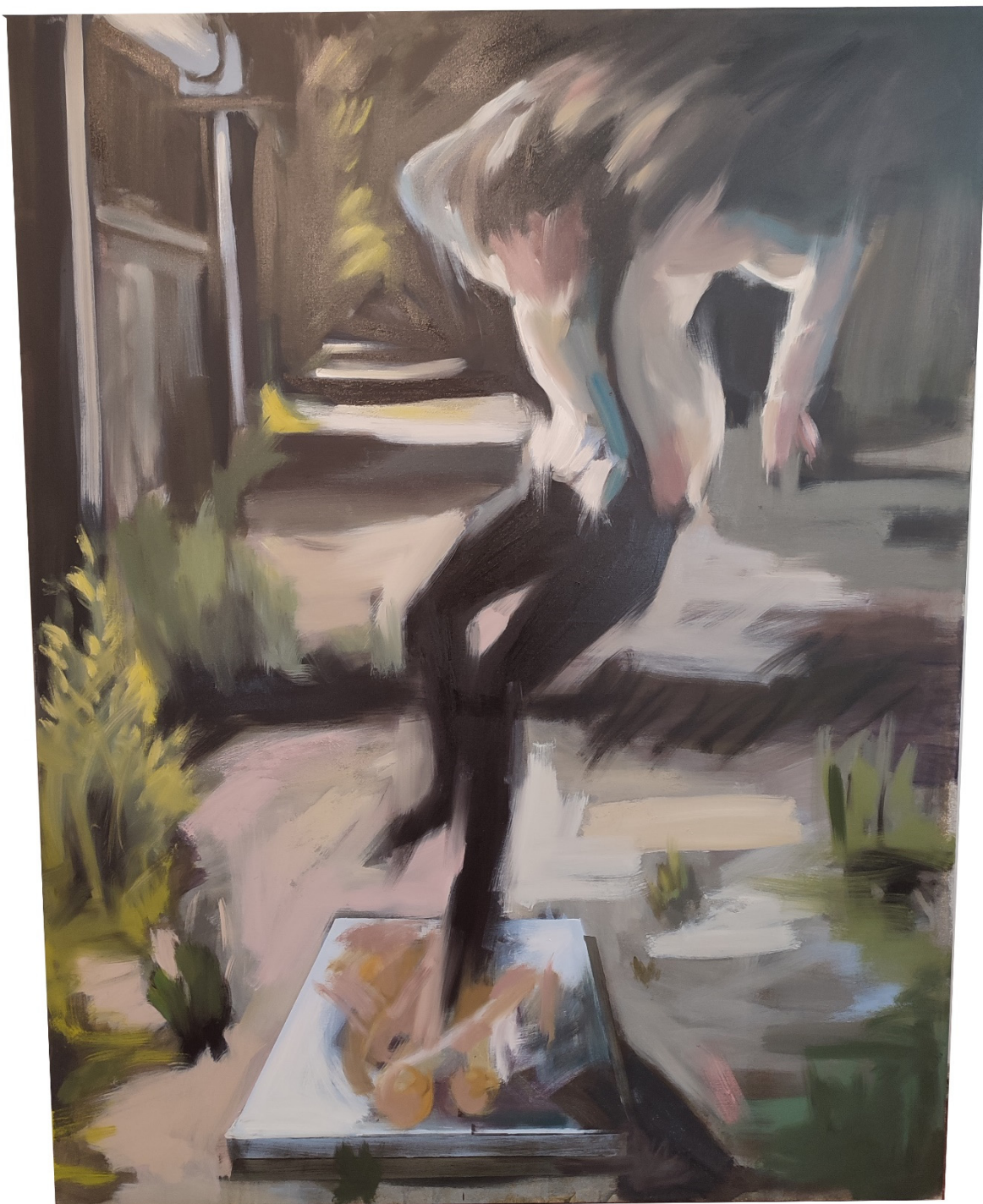
Slika 13. „Destrucije 1“ (2023), akril i ulje na platnu, 180x140 cm, 2023.



Slika 14. „Destrukcije 2“ (2023), akril i ulje na platnu, 180x140 cm, 2023.



Slika 15. „Destrukcije 3“ (2023), akril i ulje na platnu, 180x140 cm, 2023.



Slika 16. „Destrukcije 4“ (2023), akril i ulje na platnu, 180x140 cm, 2023.



Slika 17., serija slika „Destrukcije (skice)“, akril i ulje na platnu, 50x40 cm, 2023.

6. ZAKLJUČAK

Na kraju ovoga rada vidimo da destrukcija nema samo negativne konotacije i da itekako ima mjesto u umjetnosti i može biti stvaralačkoga karaktera. Dakako, uvijek treba paziti da destrukcija ne bi otišla na negativnu stranu. Osim toga, evidentno je, iz navedenih primjera, da se tema destrukcije može obraditi na gotovo bezbroj načina i da se uvijek može smisliti nešto novo. Ona ima mjesto u suvremenoj umjetnosti jer destrukcija u umjetnosti većinom nastaje kao odgovor na destrukciju u stvarnome svijetu, a toga ima i uvijek će biti na obilje. Možemo zaključiti da destrukcija ima bezvremenski karakter.

Konačno, praktični dio ovoga rada, slike, pružaju potencijal za daljnju obradu iste teme i istraživanje za moj razvoj kao umjetnika i s time se opet vraćamo na onaj „osobni boljitak“, to jest težnju za napretkom. Tko može garantirati da i slike iz ovog rada neće biti podvrgnute destruktivnom činu s ciljem kreacije nečeg novog i boljeg? Dapače, u odnosu na ovu temu, to bi još i bilo poželjno jer pokazuje transformaciju i razvoj samoga umjetnika.

LITERATURA

Danto, Arthur C.: *Nasilje nad ljepotom: estetika i pojam umjetnosti*, (prev. Mirjana Paić Jurinić), Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2007.

Danto, Arthur C.: *What art is*, Yale University Press, 2013.

Graham-Dixon, Andrew: *Umjetnost: Velika ilustrirana enciklopedija*, (prev. Ruđer Jeny i Tomislav Šostar), Mozaik knjiga, 2012.

Schimmel, Paul: *Destroy the Picture: Painting the Void, 1949-1962*, Skira Rizzoli, Los Angeles, 2012.

Spieker, Sven: *Destruction: Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery i The MIT Press, London, 2017.

Šuvaković, Miško: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005.

Traar, Sonja; Stein, Annette; Zein, Sini: *Neue Wilde: a Progression*, Sammlung Essl, Beč, 2003.

Turković, Vera: *Destruktivnost u umjetnosti i ponašanju umjetnika 90-ih godina (20. stoljeća)*, Zagreb: Hrvatsko sociološko društvo, 2000.

Internetski izvori

De Bruyn, Guido: *Michaël Borremans: A Knife in the Eye*, <https://www.youtube.com/watch?v=dhhUmwmlMtc>, 04.04.2011.

Greene, Graham: *The Destructors*, <https://shortstoryproject.com/stories/the-destructors/>, 1954.

Springford, Matthew: *BBC: 艾未未专题纪录片 (Ai Weiwei, Without Fear or Favor)*, https://www.youtube.com/watch?v=gcRodOfu_s8, 2010.