

IZVEDBA POLITIČKE KUHINJE ILI PERFORMANSI U KOJIMA SE HRANA RABI KAO POLITIČKI STAV

SUZANA MARJANIĆ

Institut za etnologiju i folkloristiku
10000 Zagreb, Šubićeva 42

UDK 7.038.531(497.5):32

Pregledni znanstveni rad
Review article

Prihvaćeno / Accepted: 11. 6. 2011.

Članak katalogizira performanse u kojima se hrana rabi kao politički stav i koji pritom upućuju na opasnosti realizirane metafore o političkoj kuhinji u razdoblju hrvatske tranzicije, kao i sveopćoj recesiji i depresiji. Poticaj na pisanje na ovu životom nametnutu temu otvorila su mi dvojica umjetnika (Siniša Labrović i Marko Marković) koji su se svojim performansima usmjerili na izvedbeni autokanibalizam – na pijenje, srkanje vlastite krvi i mokraćte te jedenje vlastitoga tkiva, mesa.

Ključne riječi: *performans, akcija, hrana kao politički stav, politička kuhinja*

“Kultura je kuhinja, ako Lévi-Straussov kulinarski trokut shvatimo doslovno” (Kirshenblatt-Gimblett 1999).

Koliko mi je poznato, Nik Đurić, član hamburškoga izvedbenog kolektiva Showcase Beat Le Mot, povodom svoje izvedbeno-kulinarske radionice *Cooking for company*, održane u Imaginarnoj akademiji Grožnjan 2005. godine, istaknuo je kako u klasičnom teatru postoje tri zabrane prema kojima na sceni ne bi trebala biti djeca, kao što ne bi trebale biti ni životinje, a glumci ne bi trebali jesti (usp. “Imaginary Academy”, URL). Naravno, sve tri dogme vrijede za normativno kazalište. Koliko mi je nadalje poznato, klasični nô teatar, kako je to istaknuo Vili Matula povodom predstave *Pasje godine* (2010.) u režiji Borne Armaninija, upravo zahtijeva da i *starci* i djeca budu zajedno prisutni na pozornici kako bi se dobilo izvedbeno stanje duše i tijela prije i poslije grijeha. Nadalje, predstava *Timbaktu* u produkciji Montažstroja (režija: Borut Šeparović) 2008. godine pokazala nam je da je dramsko kazalište moguće i bez scenski prisutnoga normativnoga glumca,

odnosno dovoljno je da se radi o izvedbenom konceptu glumčeva glasa iz gledališta koji *podržava* izvedbu, u ovom slučaju ovčara, *bordercollieja* Capa. I posljednja – treća zabrana o tome da navodno u klasičnom kazalištu glumci ne bi trebali jesti u našem se izvedbenom repertoaru (i u onom dramskom, a naročito, dakako, u postdramskom) zamjetno krši. Ovom se prigodom možemo prisjetiti emotivno duboke scene jedenja čokolade u predstavi *Barbelo, o psima i djeci* u režiji Paola Magellija (GDK “Gavella”, Zagreb, 2010.). Naime, najpotresnije razbijanje mita o roditeljstvu u toj predstavi, nastaloj prema drami Biljane Srbljanović, iznose *ostarjeli roditelji* – Milenina majka Mila u izvedbi Perice Martinović i Draganov otac Drago u izvedbi Milana Pleštine, u sceni u kojoj to dvoje osamljenih, ostarjelih roditelja strastveno proždire čokoladu, kao izvor jedinoga životnoga užitka, i ona – Mila – poput čokoladne *vampirice*, crnim ustima punim čokolade – ne, dakle, zemlje – govori o istinama koje je spoznala o vlastitome majčinstvu, roditeljstvu, ili kao što pak ostarjeli Drago, u toj čokoladnoj sceni, ističe za svoga sina Dragana: “To što mi je dijete ne znači da me voli kao oca” (usp. Marjanić 2010:196–203).

Dakle, ovaj članak, kao što i naslov sugerira, katalogizira performanse u razdoblju hrvatske tranzicije u kojima se hrana rabi kao politički stav i koji pritom upućuju na opasnosti realizirane metafore o političkoj kuhinji u ovoj nam vječnoj tranziciji, s obzirom na vrlo česte i dramatične sezone “ljutih papričica” na domaćoj političkoj sceni.¹ Naravno, interpretativnim

¹ S obzirom na zahtjev jednoga recenzenta kako je nužno da se u članku fokusiram na “teorijsko-kritičku diskusiju termina poput ‘politička kuhinja’, ‘tranzicija’, cinizam ‘moći na vlasti’, kao i ‘mikropolitika strategija’ umjetničkih praksi”, navedeno činim sažeto u ovoj bilješci kako moguće teorijsko-kritičko razmatranje ne bi bitno produljilo članak čija je zamisao da katalogizira, slijedeći strukturu (kulinarskoga) *menija*, naslovno odabranu izvedbenu praksu. Dakle, navodim da gastronomske metafore u okviru krovne metafore “politička kuhinja” vrlo rado rabe mediji u smislu politički žive sezone *ljutih papričica* ili pak u smislu mrtve političke sezone *kiselih krastavaca*. Što se tiče sintagme *cinizam moći na vlasti*, rabim je, dakako, u Sloterdijkovu značenju iz *Kritike ciničkoga uma*. Nadalje, termin “mikropolitika strategija”, na recenzentski zahtjev, dodatno sam ukratko pojasnila na primjeru hepeninga *Gozba* Ljiljane Mihaljević.

Jednako tako, s obzirom na sljedeću recenzentsku zamjedbu – “Spominjanje tranzicije u nekoliko navrata obiluje tropima ‘vječne tranzicije’ i ‘crne rupe’, što je samo po sebi diskurs beznađa i rezignacije koju tranzicija proizvodi. Kritički se odnositi spram tranzicije – što je

bilježenjem navedenih performansa, u kojima se hrana rabi kao politička, kulturna i društvena metafora,² navedeni bi se performansi, s obzirom na sveopću recesiju i depresiju, mogli jednako tako upisati u okvir globalne socijalne situacije pothranjenosti jedne milijarde čovječanstva (<http://www.1billionhungry.org>).

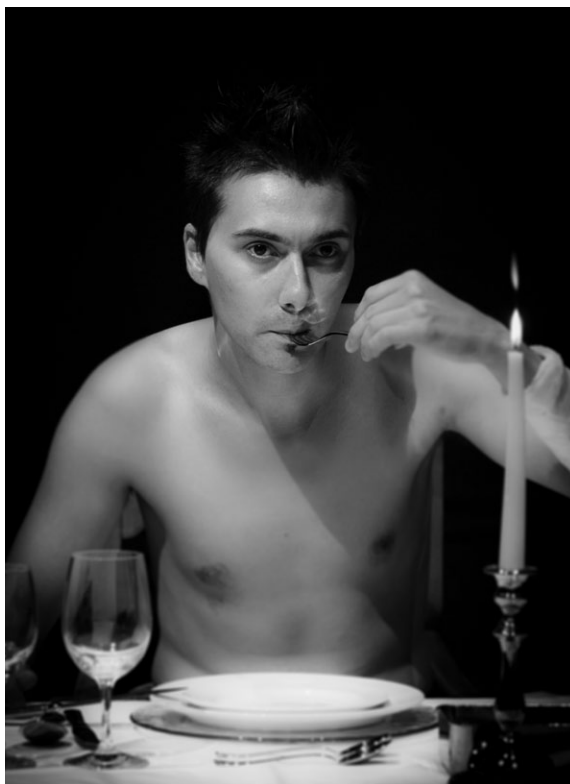
AUTOKANIBALIZAM I PIJENJE VLASTITE MOKRAĆE

Poticaj na pisanje na ovu životom nametnutu temu otvorila su mi dvojica umjetnika koji su se svojim performansima usmjerili na izvedbeni

nužno i što bi ovom tekstu dalo istinsku kritičku oštricu – a ne reflektirati kritiku tranzicije ostaje u fascinaciji dominantnim uz opasnost od zauzimanja pozicije ‘lijepo duše’ koja proizvodi cinizam” – možda je dovoljno navesti podatak s prve i završne stranice knjige *Hrvatska u mreži mafije, kriminala i korupcije* Darka Petričića. Naime, knjiga započinje zabrinjavajućom objavom prvoga hrvatskog predsjednika o 200 odabranih pojedinaca ili pak obitelji koje bi upravljale Hrvatskom, koja se mnogima tada začudo nije učinila etički problematičnom. A na posljednjoj stranici Darko Petričić navodi podatak o tome da je iz Hrvatske u razdoblju od 1991. do 2001. godine izneseno oko 35 milijardi dolara. I nadalje njegovim riječima: “Prema novijim procjenama, koje su rađene oko 2008. godine, taj je iznos povećan na astronomskih 50 milijardi dolara (S. Radović: *Tko je jamio, jamio*). Senat [Američki senat, op. a] je isto tako raspolagao podacima o fiktivnom dugu Hrvatske kojim se zadužuje zemlja, a krediti završavaju na privatnim računima hrvatskih političara” (Petričić 2009:444). Naravno, pri tome uopće ne gajim utopijske iluzije o socijalističkom razdoblju u kojemu sam proživjela dvadesetak godina.

² Dajući pregled uloge hrane u umjetnosti performansa do 1981. godine, Linda Montano ponudila je sljedeću klasifikaciju: umjetnici mogu rabiti hranu kao politički stav (Martha Rosler, Waitresses, Nancy Buchanan, Suzanne Lacy), kao konceptualni simbol (Eleanor Antin, Howard Fried, Bonnie Sherk, Vito Acconci), kao životni princip (Tom Marioni, Les Levine), kao skulpturni materijal (Paul McCarthy, Joseph Beuys, Kipper Kids, Terry Fox, Carolee Schneemann, Motion, Bob & Bob), kao ritualnu oznaku (Barbara Smith), kao ironijsku matricu (Allan Kaprow), kao taktiku zastrašivanja (Hermann Nitsch), kao autobiografski element (Rachel Rosenthal), kao iskaz feminističkoga stava (Suzanne Lacy, Judy Chicago, Womanhouse), kao humoristički materijal (Susan Mogul), kao strategiju preživljavanja (Leslie Labowitz) (usp. Montano 1981/1982:46–55; Montano 2000:143–226). Dakako, mogla bi se napisati zasebna knjiga o “jestivoj umjetnosti”, što se tiče i naše scene, pa kada bismo teme i motive hrane proširili izvan performansa, svakako bismo trebali spomenuti i Daniela Spoerrija čiji su radovi uglavnom koncentrirani na hranu i koje sâm naziva jestiva umjetnost (*eat art*).

autokanibalizam – na pijenje, srkanje vlastite krvi i mokraće te jedenje vlastitoga tkiva, mesa, odnosno, određeno slobodnom parafrazom značenja Eliadeove metafore – na *struganje vlastitoga kostura*.³



Slika 1: Marko Marković: Samojed (drugi performans iz ciklusa, 2009.). Fotografirao: Silvijo Selman / Figure 1: Marko Marković: Self-Cannibal (2nd performance from the cycle Self-Cannibal, 2009). Photographer: Silvijo Selman

³ Naime, dok se u šamanskoj praksi radi o *promatranju vlastitoga kostura* (duhovna vježba u kojoj šaman ostvaruje mogućnost da sebe vidi kao kostur), dakle, o nadilaženju profane ljudske sudbine i oslobađanju od nje, kako to navodi Eliade u svojoj ključnoj knjizi o šamanizmu, metafora *struganje vlastitoga kostura* u ovom kontekstu može uputiti i na performans Marine Abramović *Balkanski barok* (Venecijanski bijenale, 1997), u kojemu je umjetnica strugala *goveđe*, kravlje kosti, kao i na svakodnevnu strategiju preživljavanja kojoj je izloženo oko 450 000 nezaposlenih Hrvata.

Naime, performans *Samojed* (DOPUST, Split, 2009.) Marka Markovića, u kojemu je taj umjetnik ispijao vlastitu krv kroz cjevčicu prikopčanu na venu, te performans *Perpetuum mobile* (2009.) Siniše Labrovića, u kojemu je taj konceptualac pio vlastitu mokraću, čini se kao da su otvorili veliku temu “jestivih” performansa s tjelesnim izlučevinama, ali i jedenja vlastitoga tijela, tkiva, kao što je to demonstrirao Marko Marković u drugom performansu iz ciklusa *Samojed* iste godine (*Zagrebi! Festival*, 2009.; slika 1). I nakon što je konobar postavio bijele tanjure na dugačak stol, prekriven bijelim stolnjakom, koji, dakako, asocira na koncept Posljednje večere – u kojoj nam preostaje samo strategija preživljavanja jedenjem vlastitoga mesa – medicinska sestra s Markovićeve lijeve ruke skalpelom zasijeca i odsijeca komadićak mesa i postavlja na umjetnikov tanjur.

No zadržimo se na performansu *Samojed* (prvom iz tog ciklusa) Marka Markovića, koji je, s obzirom na izvedbenu *tjelesnu analizu*, obilježio 2. dane otvorenoga performansa DOPUST (Split, 2009.). Na početku performansa okupljenima je u Akvariju na Bačvicama performer podijelio šećernu vunu kao simbolički i realan učinak dobivanja slatkoće u ustima, na jeziku. Odnosno, umjetnikovom interpretacijom: “Takve zablude nam se svakodnevno serviraju putem zavaravajućih taktika konzumerizma” (Marko Marković, prema Marjanić 2009:34–35). Zatim je umjetnik oprao ruke i sjeo na stolac, pritom mu je asistentica – medicinska sestra ruku stegnula remenom, u bojama hrvatske trobojnice, kako bi jednostavnije pronašla venu. I nakon što je medicinskom iglom ubola žilu, spojila je cjevčicu na sistem pomoću kojega je umjetnik pio, sisao vlastitu krv, gledajući pojedine dobronamjernike u publici direktno u oči, i tako prošetao pred okupljenim i radoznalim – uvijek kada je krv u pitanju – mnoštvom. Odnosno, njegovim pojašnjenjem *autokanibalizma*⁴ kao revolta protiv dominirajuće vampirske kulture svih moćnika na vlasti:

“Tim pogledima davao sam sebe i svoju snagu ljudima u kriznim situacijama današnjice. (...) Ovim činom izrazio sam solidarnost

⁴ Neki politički teoretičari u metafori kanibalizma iščitavaju izraz europskoga kapitalističkoga apetita; tako je Marx u *Kapitalu* kapitaliste usporedio s vukodlacima, vampirima i parazitima koji žive na račun *tudega* rada (usp. Parasecoli 2008:58).

i potporu svima koji se bore za javno dobro. Studentima, profesorima, radnicima, građanima” (Marko Marković, prema Marjanić 2009:34–35).

Političkim subverzivnim performansom, hepeningom *Druga strana zastave* Marka Markovića i njegova *punk* benda Ilija i Zrno žita otvorena je treća izložba radova Muzeja suvremene umjetnosti i T-Hrvatskog telekoma (MSU, Zagreb, 26. veljače 2010.), gdje je već u sâmom naslovu izložbe ostvaren disparatan spoj umjetnosti i multinacionalne korporacije, koja će podržati i subverzivnu umjetnost, naravno, u svrhu vlastite promidžbe. Zamjetno je da hepening *Druga strana zastave* ima srodnu strukturu s hepeningom *Građani*, što ga je taj osječko-splitski, a onedavno i zagrebački umjetnik izveo 2009. godine u Galeriji umjetnina u Splitu. Podsjetimo: u okviru hepeninga *Građani* posjetiocima je, pri ulasku u izložbeni prostor načinjen u bojama trobojnice, bila ponuđena mogućnost konzumiranja čokoladnih portreta studenata Nezavisne studentske inicijative iz Splita serviranih na “zastavi”. Dakle, umjetnik se zaustavio na studentima koji su se 2009. godine blokadama pojedinih fakulteta zaista iskazali kao aktivni građani, odnosno, kako će u više navrata istaknuti Marko Marković – kao građani otvorenih očiju i svijesti koji vide drugu stranu zastave, sve ono što se događa iza kulisa koje razotkrivaju sramotne afere državnih dužnosnika i poduzetnika, i gdje sve mračne mentalne strategije rasula čovječnosti pokazuju čvrstu spregu politike i mafije (usp. Petričić 2009).

Pokušajmo scenski predočiti pankersko glazbeno-scensko događanje *Druga strana zastave*. Gledajući licem k ogromnoj zidnoj trobojnici sa zrcalnim krunama na glavama, dakle leđima okrenuti publici, a pritom su im na leđima bile oslikane šahovnice s crnim poljima, članovi benda su označili početak hepeninga, pri čemu su tim zrcalnim krunama simbolizirali, kako Marković ističe, krunu društva lažnoga sjaja, a zamračenim šahovnicama crno razdoblje u kojemu se nalazimo tranzicijskih dvadesetak godina, kada se odvijala, kako je to istaknuo Ovidiu Tichindeleanu, “*intimna kolonizacija*, usvajanje ideje da je (zapadna) liberalna ideologija jedinstvena alternativa totalitarizmu” (Tichindeleanu, URL). Nadalje, negdje na samoj sredini izvedbe te vrlo bučne dionice pjesme *Druga strana zastave* Marko Marković je sišao s pozornice, odšetao u publiku te joj s grudi dijelio,

trgao kocke hrvatskoga grba načinjenoga od čokolade. Dakle, kao što je u hepeningu *Građani* dijelio portrete studenata od čokolade, tako je u ovome dijelio kocke hrvatskoga čokoladnoga grba (u značenju crnoga, mračnoga, naizgled slatkoga) koje su, kako je istaknuo, predstavljale ostatak građanstva, pa i te koji su trenutno konzumirali (sami sebe) (prema Marjanić 2010b:34).

Zadržimo se sada na performansu Siniše Labrovića *Perpetuum mobile* (Perforacije, 25. – 30. rujna 2009., Dubrovnik, Zagreb; slika 2): umjetnik u predvorje Teatra &TD dolazi nag, odjednom čučne i počinje pripremati falus za mokrenje. Ustaje i počinje mokriti na vlastiti dlan te



Slika 2: Siniša Labrović: Perpetuum mobile (2009.). Fotografirao Boris Cyjetanović / Figure 2: Siniša Labrović: Perpetuum mobile. Photographer: Boris Cyjetanović

ispija mokraču; i tako sve dok se mokraćni mjehur ne isprazni.⁵ Naime, ovaj se performans, u okviru kojega je po prvi put izašao pred publiku nag, Labrovićevim pojašnjenjem ne bavi toliko cinizmom moćnika, koliko cinizmom nemoćnih, i to naročito onih koji su nemoć izabrali kao vlastiti princip i program društvenoga djelovanja, a ipak i dalje, njegovim riječima, “ronjaju, kenjaju, traže svoja prava (koja najčešće ne bi dali drugima), onih kojima osjećaj za pravdu i želja za akcijom završava na granici njihove koristi” (Siniša Labrović, prema Marjanić 2009a:30–31). I dalje, Labrovićevom interpretacijom:

“Cinizam nemoćnih je uvjet cinizma moćnih, i njihov je odnos obrnuto proporcionalan. Nemoć nije sudbina, nemoć je izbor. Za takve individualce i za takav individualizam rješenje iz *Perpetuum mobilea* mi se čini kao izraz dosljednosti. Takvi bi trebali prvo iscrpiti sve osobne resurse koji im stoje na raspolaganju, a to uključuje i pijenje vlastite mokraće i jedenje vlastitih govana, prije nego prozbore o Svojim Pravima. Svoj cinizam počeo sam otplaćivati” (Siniša Labrović, prema Marjanić 2009a:30–31).

Performans *Perpetuum mobile* može se promatrati, kako ističe umjetnik, dakle i kao reakcija na politički sustav, ali ne kao krajnja reakcija jer bi “krajnja reakcija”, njegovim riječima, značilo ipak nešto potpuno drugo – ne toliko “umjetnost” i nikako ne miroljubivo.

Osim toga, ovaj performans Labrović interpretira i kao reakciju na suvremenu želju za besmrtnošću tijela s idejom o tijelu “kao savršenoj samodostatnoj jedinici koja bi se doduše popravljala i reparirala uz pomoć suvremene tehnologije, nanotehnologije – po riječima Raya Kurzweila, ali kojemu u toj vječnosti ne bi nitko bio potreban” (Siniša Labrović, prema Marjanić 2009a:30–31). Uz spomenute dvije matrice – cinizam nemoćnih i suvremene želje za vlastitom besmrtnošću – u performansu je simbolički zabilježen i niz osobnih bjesova.⁶

⁵ Inače, taj je performans, koji umjetnik interpretira kao pokušaj da se umjetnošću ponudi rješenje onima koji žele preživjeti, a druga im rješenja izmiču ili su im izmaknuta, Labrović izveo i 30. svibnja 2009. godine u riječkoj Galeriji SIZ.

⁶ O izvedbenoj snazi uriniranja koje su rabili neki pripadnici bečkoga akcionizma – npr. Günter Brus i Otto Mühl usp. Warr, Jones 2000:92–95.

U okviru performansa u kojima se hrana rabi kao politički stav navedimo i Labrovićev performans koji je izveo 2009. godine u Sinju pod nazivom *U se*. Naime, tu je večer performansa, kada su ih izveli i Marko Marković i Ana Opačić, Dragana Poljak, povjesničarka umjetnosti iz Sinja, osmislila pod naznakom tematske ideje *Identitet i entitet*. No, pokušajmo predočiti taj sinjski performans: Labrović je sjeo za stol na kojemu se nalazila litra vina i voda te ubrus. Djevojka asistentica pritom mu je donijela kilogram pečene *janjetine*.⁷ Umjetnik je zatim razmotao ubrus (koji je ustvari bio hrvatska zastava) i stavio ga pod vrat. Janjetinu je pritom sočno jeo golim rukama, prstima i zalijevao je obilno gemištom, a ruke brisao o ubrus – hrvatsku zastavu. Vrijeme je trajanja performansa, naravno, određeno trenutkom kad je pojeo janjetinu, dakle, oko pola sata.⁸

HRANA ZA PREŽIVLJAVANJE I ISPITIVANJE / KONTROLA AGRESIJE

Kao što sam naglasila, poticaj na pisanje na ovu životom nametnutu temu otvorili su mi Siniša Labrović i Marko Marković koji su se svojim performansima usmjerili na izvedbeni autokanibalizam, i tim tragom članak sada kreće na katalogiziranje performansa u razdoblju hrvatske tranzicije u kojima se hrana rabi kao politički stav. Kako će navedena razmatranja (dakako, radi se o odabirima) biti tematski podijeljena ne nekoliko cjelina, krenimo sada na prvi tematski (kulinarski) *meni* – na hranu za preživljavanje – u okviru kojega ćemo promotriti svega tri performansa: *Hrana za preživljavanje* (1993.) Slavena Tolja i Marije Garzio, *Tražim ženu* (1996.) Vlaste Delimar i *Geometrija krvožednosti* (1993. – 2001/2007.) Svena Stilinovića.

⁷ Svjesna sam da je riječ o specizmu (usp. Dunayer 2009).

⁸ Tragom Labrovićeve *janjetine*, možemo spomenuti i ambijentalnu i svjetlosnu instalaciju *Top Secret* (2011.) Davora Mezaka koja se temelji na slici (i stvarnim spoznajama, ali i stereotipima) koju Amerikanci imaju o nama, a koja je definirana vodičem CIA-e. Tako, nasuprot idealizirane slike o “zemlji s tisuću otoka, netaknutom prirodom i domaćom hranom”, svijet nas zapravo vidi, kako to navodi Mezak prema CIA-inu vodiču, “kao bučne i primitivne Balkance sklone ratovanju, tučama i roštiljanju janjaca, a o našoj prelijepoj obali pišu kao o zagađenom odlagalištu starih auta i perilica rublja” (Mezak, URL).

U izvedbeni modus ratne hrane možemo upisati performans *Hrana za preživljavanje* koji je, zajedno sa svojom tadašnjom suprugom Marijom Grazio, Slaven Tolj izveo na festivalu performansa *Kula babilonska* u Helsinkiju 1993. godine.⁹ Naravno, kao što i naslov sugerira – ratni je performans iniciran limenom hrane iz humanitarne pomoći na kojoj je pisalo samo “Hrana za preživljavanje”. Konzerve što sadrže smjesu prehrambenoga praha koju je potrebno pomiješati s vodom bile su slane u Dubrovnik u doba njegove opsade – i ne samo u Grad. U navedenom duo-performansu, u kojemu su im naga poprsja, Slaven Tolj i Marija Grazio, tu bijelu kašastu, brašnastu smjesu međusobno su nanijeli na tijela kako bi se potom nahranili jedan s drugoga (Vukmir 1997:51–53; Vukmir 1997a:92).

U izvedbeni modus hrane za preživljavanje, što se tiče svakodnevice, možemo upisati performans *Tražim ženu* (1996.) Vlaste Delimar, što je izveden četiri puta (Delimar 2003:40), a u kojemu umjetnica, kao što je dobro poznato, izvodi egzekuciju kokoši, prenoseći osnovnu ulogu, njezinim riječima, “ženskoga posla” – kuhanja, u galerijski prostor. I dok je ondašnje Društvo za zaštitu životinja – navedimo da tada u Hrvatskoj još uvijek nije postojala udruga za prava, odnosno oslobođenje životinja – reagiralo osudom *Žrtvovanja Životinjskoga Života U Ime Umjetnosti*, umjetnica opravdava čin destrukcije *jednoga* života, s obzirom na to da spomenuti performans, njezinom autointerpretacijom, preispituje “kontrolu samodestrukcije, agresije”. Tako trenutak u kojemu životinji nožem presijeca vrat – čija krv *curi* u bijeli tanjur – Delimar interpretira kao *ready made ponašanje*, preispitivanje krajnjih psiholoških vrijednosti – agresije i sentimenta, ali jednako tako navedeni trenutak doživljava kao čisti egzistencijalni čin – *zaklati pile, skuhati ga i izvanscenski pojesti*. Odnosno, kao što je često isticala u interpretaciji egzistencijalne pozicije sebe kao umjetnice:

“U performansu samo sam skratila put do *te* kokoši. Nakon svakog performansa kokoš se skuhalo i pojela. *Taj dan imali smo ručak*” (Delimar i Božić 2000:35, kurziv S. M.).

⁹ Spomenuti se festival održao na temu umjetnosti kao “zadnje mogućnosti komunikacije”, a pritom su videosnimke razaranja Dubrovnika bile predikatom festivalskih događanja (Kalčić 2002:47).

Pritom je umjetnica isprva odjevena kao domaćica čija je glava prekrivena crvenom gazom u simbolizaciji negacije *Ja*, oštri noževe i priprema pile za kuhanje, nakon čega odijeva gornji dio maskirne vojničke uniforme koja razotkriva nago tijelo ili, poslužimo se Šuvakovićevom atribucijom, hrapavo genitalno tijelo (Šuvaković 2003:63), a oko trbuha kao ginekomorfnoga simbola ima zategnut vojnički remen (Delimar 2003:40).

Riječ je, dakle, o 1996. godini i zoožrtvi prinesenoj ciničkoj *moći na vlasti* (usp. Sloterdijk 1992) kao što je navedenom rečenicom umjetnica nastojala opravdati agresiju nad bezimenom kokoši koja je prinesena u ime umjetnosti i koja je time svrstana u kontekst hrane za preživljavanje.¹⁰ Navedeni performans, koji je ujedno jedan od tri umjetničina performansa iz devedesetih, a prije suradnje s Milanom Božićem – dragovoljcem Domovinskog rata 1990. – 1991., ratnim vojnim invalidom i djelatnim časnikom Hrvatske vojske, korespondira, što se tiče simboličke uporabe hrane, s njezinom živom skulpturom *Marteku i Meret Oppenheim* (1987.), gdje naga leži na stolu prekrivena mesom – iznutricama i ribama (riječ je o posveti nadrealističkom aranžmanu i svojevrsnom hepeningu *Kanibalsko slavlje* Meret Oppenheim), a rad posvećuje spomenutoj umjetnici i (drugom) suprugu Vladi Marteku i njegovu *manifestu o mesu*.¹¹ Riječ je o Martekovoj paroli, agitacijskom tekstu “Jedite meso – umjetnici, da biste

¹⁰ Usp. opis dviju izvedbi navedenoga performansa u klubu Gjur 2 1996. godine i u Splitu 1997. godine povodom projekta “Izmjena” prema Matić 2003:34–35. Tako u Splitu performans Vlasta Delimar izvodi uz zvukove Presleyeve *Wooden heart*: “Nasilje skriveno u teksturi svakodnevice, potencirano je melankoličnom glazbom koja uvodi elemente tjeskobe. Premda performans govori o ulozi žene, u činu svagdašnjeg života, gdje je *prisutno sažaljenje prema životinji*, ipak u danom trenutku ustupa mjesto zakonu opstanka” (Matić 2003:35, kurziv S. M.).

Poznato je da je nakon ovoga performansa klanja kokoši, nakon deset godina, uslijedila i “krvava” *Marička* u sklopu ciklusa *Intime* Jasmine Bavoljak (Klovićevi dvori, Zagreb, 2006), performans u kojemu je umjetnica primijenila izvedbenu strategiju klanja pijetla (Jurić, Marjanić i Percl 2006:35).

¹¹ “Recikliranu” živu skulpturu Vlasta Delimar modificira na Drugom danu hrvatskog performansa (Varaždin, 2002.) pod nazivom *Tantra*: naga, prekrivena cvijećem i ribama, ispružena je na posmrtnom odru (odar–cigle) prekrivenom ljubičastim platnom, a kao prostor odabire bivšu sinagogu (Delimar 2003:56).

više mogli mrziti državu” (1985.) koji je dijelio, pozivajući na otvorenu agresiju protiv države. Ili anarhističkim određenjem Vlade Marteka:

“S obzirom da jedenje mesa potiče agresivnost, za državu, koja je za mene simbol svih naopakosti, potrebna je agresija otprilike sličnoga tipa” (Martek 2002:35).

U izvedbeni modus klanja životinje, prinošenja životinjske žrtve U Ime Umjetnosti, kao u prethodno spomenutom performansu Vlaste Delimar, svakako u memoriji ostaje distopijski performans *Geometrija krvožednosti* Svena Stilinovića. Naime, od 1993. do 2001. godine Sven Stilinović izvodi šest varijacija performansa *Geometrija krvožednosti*,¹² a



*Slika 3: Sven Stilinović: Geometrija krvožednosti (Dubrovnik, Lazareti, 2000.).
Fotografiju ustupio umjetnik / Figure 3: Sven Stilinović: Geometry of Bloodthirstiness
(Dubrovnik, Lazareti, 2000.). Photograph by the courtesy of the artist*

¹² Na izvedbi u riječkom “Palachu” na Dan planeta Zemlje (!) 1999. godine (treća varijacija *Geometrija krvožednosti*) ritual je rezanja životinjskoga srca završio vađenjem Baudrillardova citata iz središta krvave mase mesa: “Umjetnost je svuda zato što se umjetničko djelo nalazi u srcu stvarnosti” (usp. Stipanov 1999:57).

pritom je peta izvedba performansa u Dubrovniku (Lazareti) 2000. godine (peta varijacija performansa; slika 3) uključila i klanje janjeta za pomrčine Sunca (Stilinović 2007:37; Marjanić 2010a:169–182). Ili autorovim pojašnjenjem:

“Ja sam mesožder, a da ne budem licemjerman (netko je rekao licemjernost je civilizacija), morao sam to napraviti od početka do kraja, tj. zaklati, odrati, ispeći, podijeliti i pojesti. Možda sam neciviliziran, a civilizacija ne znači uvijek dobro. To sam napravio samo jednom u Dubrovniku (Lazareti, 2000.) za pomrčine Sunca za spasenje svijeta. Dakle, riječ je o petoj *Geometriji krvožednosti*. Nitko ne može poreći da ga nisam spasio. Ima i tu malo ironije. Što osjećam? Nije lako, nije lako ubiti životinju” (Stilinović 2007:36).

Ritualno komadanje pečenoga *janjca*, socijaliziranu krvoločnost koja ujedinjuje *i tajkuna i umjetnika*, Sven Stilinović u splitskoj galeriji Ghetto 1999. godine (radi se o četvrtoj varijaciji *Geometriji krvožednosti*) izvodi odjeven u majicu na kojoj je krvlju s jedne strane ispisano *Vlast je vlast*, a s druge strane – *Slast je slast*. Krvlju natopljena majica, koja postavlja dodire između *slasti* i *vlasti*, rastvara antropologiju zla, svakodnevnoga nasilja nad drugim bićima, političko nasilje i ratova koji se očituju kao proteza onovremenih političkih govora. I Sandi Vidulić, kao autor prikaza tog performansa za *Slobodnu Dalmaciju*, priključio se jedenju raskomadane i poslužene zoožrtve, koja je većinu ujedinila, ili Vidulićevim gastronomskim konstativima o zajedničkom blagovanju žrtve: “Uostalom, janje je bilo fino ispečeno i posoljeno kako treba. Doduše, šteta što nije servirano malo toplije” (Vidulić 1999:45). Naime, prema opservaciji Svena Stilinovića, postoje tri parametra krvožednosti, a koje možemo upisati u globalnu distopiju:

“(1.) krvožednost za hranom, za mirisom krvi. To je kad krećemo u lov. Ubijamo toliko koliko nam je potrebno da utažimo glad. Ne ubijamo bez potrebe; (2.) krvožednost gluposti, krvožednost ekonomije. To je potrošnja, gomilanje, bezrazložno ubijanje. Proizvodnja da bi se što više trošilo. Gubitak vrijednosti života, stvari, umjetnosti; (3.) krvožednost za energijom – za spajanjem svih sila i energija u jedno” (Stilinović 2007:37).

Što se tiče krvožednosti ekonomije, možemo istaknuti da su prve teorije u tranzicijskim zemljama koje su preletjele Atlantik u avionima, koje su *iznajmili* MMF i Svjetska banka, bile ekonomske teorije neoliberalizma; bila je to tzv. šok-terapija koja je ciljala na istočnoeuropske ekonomije kao sustave naslijeđene iz socijalizma. Međutim, kao što se i pokazalo, tržišna ekonomija može voditi i u involuciju prije nego u revoluciju ili evoluciju (Burawoy 1999:302).

Upravo na tragu te ekonomske krvožednosti neoliberalnoga kapitalizma, sedmu varijaciju navedenoga performansa Stilinović izvodi na 13. PUF-u (Međunarodni kazališni festival, Pula, 2007.), u kojemu je sudjelovao i David Belas, koji je na sotonsku *izvedbenu* fotografiju menadžerskoga pape Jacka Welcha aplicirao ispisanu poruku “Ljudi uopće ništa ne žele osim da se njima pristojno vlada” (usp. Marjanić 2007).

ETIČKI HOMMAGE HRANI I SOCIJALNA OSJETLJIVOST

Slijedi i izbor kataloga, *menija* što se tiče hrane u kontekstu izvedbene socijalne osjetljivosti. Tako i u razdoblju *prije* “vječne nam” tranzicije – koju je Žižek odredio kao put iz Gulaga u potrošački idiotizam (Žižek, URL) – pulski multimedijalni umjetnik Josip Pino Ivančić bio je prepoznat na konceptualnoj sceni svojim socijalnim, radničkim performansima, s obzirom na vlastiti radnički svagdan koji je odrađivao kao elektromehaničar u Uljaniku (Marjanić 2006). Performans *Tuna fishing* iz 1986. godine, u okviru kojega je uveo radničku ikonografiju, Josip Pino Ivančić strukturira kao *hommage* Dalíjevoj istoimenoj slici iz šezdesetih godina, translatorajući Dalíjeve tune u riblje konzerve – sardine koje su tijekom onodobnoga, a i sadašnjega, *soc-pol*¹³ (socijalno-političkog) okruženja figurirale kao svakodnevna radnička gastronomska ikona, naravno, uz komad kruha u radničko-brodogradilišnim marendama.¹⁴ Ili Pinovim pojašnjenjem:

¹³ Ivančićeva kratica iz njegovih neo/post-dadaističkih tekstova.

¹⁴ Iako u ovom radu katalogiziram samo one performanse koji hranu rabe kao politički stav u razdoblju hrvatske tranzicije, ovaj Ivančićev performans uvodim zato što je u njemu, kao što sam istaknula, uveo vlastitu radničku ikonografiju – svagdan.

“U socijalizmu i kapitalizmu jedino što radnik otvara (mislim na svečano otvaranje raznih objekata, manifestacija i porinuća brodova) je njegova konzerva ribice, mesnog doručka i tsl. za marendu” (Josip Pino Ivančić, prema Marjanić 2006).

U pogledu ovdje posebno apostrofiranih tranzicijskih godina, zamjetno je da su u riječkom MMC-u “Palach” (1997./1998./1999. – 2008.) dominirali socijalni performansi kojima je ta akcionistička scena ostvarivala jednu od strategija povezivanja umjetnosti i života, u ovom slučaju sa socijalno najugroženijima (Marjanić 2008:451–471). Tako su Damir Čargonja i Sven Stilinović 1999. godine u Klubu umirovljenika, koji se nalazi u neposrednoj blizini Kluba “Palach”, izveli *Prvi hrvatski socijalni performans*, u okviru kojega su umirovljenicima ponudili pečene hobotnice i krumpir. Bila je to, određenjem Damira Čargonje, neka vrsta odgovora na dijeljenje srdelica i lošeg vina, kao i sličnih političkih *đakonija* ciničkim strategijama moći na vlasti udijeljenih sirotinji i umirovljenicima na blagdane. Na stolu je u okviru te jestive instalacije bila položena knjiga o Mihailu Bakunjinu, a iza na zidu nalazio se citat “Milost ne tražim niti bih vam je dao” Rade Končara. Istina, prvotna je zamisao bila da umjetnici u okviru te socijalne akcije dijele brancine i skupocjena vina, što u konačnici nisu mogli realizirati zbog vlastite nimalo utopijske socijalne situacije. Inače, Klub umirovljenika ili popularna “Penzija” iz osamdesetih godina bio je, prema Čargonjinu prisjećanju, istinsko mjesto rađanja riječke *alter scene* s obzirom na to da mnogi tada nisu imali pristup u ondašnji “Palach” pa se prava *ekipa*, zajedno s umirovljenicima i izgubljenim sudbinama duševne patnje, okupljala u tada kultnoj “Penziji” (usp. Čargonja 2006:34–35).

U okviru “Palachovih” socijalnih akcija spomenimo ovom prigodom i Krešu Mustaća koji je u performansu *Solanum tuberosum* 2004. godine, kao drugom performansu iz ciklusa *Prehrambeni i neprehrambeni proizvodi*, na (riječki) Korzo dopremio 250 kilograma krumpira i pritom je svaki prolaznik namjernik od performerera mogao dobiti vrećicu i napuniti je krumpirom te odnijeti kući. Zamjetno je da je tom akcijom Krešo Mustać, kao uostalom i Mladen Stilinović svojim prijelazom od kremšnita, kao tzv. “visoke” hrane, na krumpire – kao tzv. “nisku”, radničku hranu, u radu *Krumpira, krumpira*, zaista anticipirao krumpir-salatu s ribanim krastavcima iz Sabora kasne jeseni 2009. godine (usp. Grgurić, URL).

Svakako što se tiče etičkoga *hommagea* hrani i socijalne osjetljivosti, nezaobilazne su instalacijske *izvedbe* kremšnita, kruha i krumpira Mladena Stilinovića, a ovom prigodom spomenimo instalaciju *Kruhkolači* u okviru ulične, kolektivne manifestacije *Knjiga i društvo – 22%* 1998. godine koju je, da podsjetimo, organizirao Igor Grubić protiv PDV-a na knjige. Dakle, instalaciju *Kruhkolači* Mladen Stilinović je izložio na pločniku Cvjetnoga trga, kao instalaciju – metaforu o političkoj kuhinji koja je sjedinila kruh + kolače (kremšnite), subvertirajući ciničku izreku “Ako nemaju kruha, neka jedu kolače” koja se obično pripisuje Mariji Antoinetti (usp. “Let them eat cake”, URL). Naime, kako je to jednom prigodom istaknula Silva Kalčić, da Mladen Stilinović u svojim radovima najviše koristi kremšnite kako bi naglasio njihovo svojstvo kratkotrajne privlačnosti, kao što jednako tako brzo prolaze “velike” riječi, političke parole i programi (Kalčić, URL).

Spomenimo u ovom kataloškom izboru i socijalni performans *Četvrti obrok* (2006.) splitskoga multimedijalnoga umjetnika Ante Kuštre u kojemu je krenuo, kako je to pojasnio u jednom od razgovora, od malog ogledala što reflektira velike crne rupe hrvatske tranzicije, tj. od grupice najvjernijih posjetitelja otvaranja svih izložbi u Splitu, koju sačinjava desetak siromašnih i marginalnih tranzicijskih žrtava. Naime, dok je zakuska nakon otvaranja za većinu četvrti obrok, za njih, te socijalno zaboravljene slučajeve, vjerojatno drugi ili možda jedini pristojni obrok toga dana te im je tako u ljeto 2006. uvijek etički angažiran umjetnik organizirao banket u prostoriji Mense u Dioklecijanovim podrumima (Kuštre 2008:32–33).

Zabilježimo i performans socijalne geste *Večera za najmilije* (DOPUST, Split, 2009.) Hrvoja Cokarića: dakle, umjetnik je sjedio za stolom i večerao s uzvanicima koji su se izmjenjivali jedan po jedan. Autor je tijekom cijele izvedbe usporenim pokretima jeo, njegovim riječima, nejestivu, bljutavu hranu dok su se gostima servirale vrhunske delicije. Naime, u tom je performansu Cokarić hranu izložio kao likovni materijal, s tim da, za razliku od slike ili fotografije, hrana sadrži i fantastičnu komponentu okusa, odnosno, nadalje, Cokarićevom fascinacijom realizirane metafore hrane – “s okusom hrane ili s načinom na koji je poslužena, aranžirana ili konzumirana možete reći više nego s tisuću riječi ili art statementa” (Cokarić 2010:32–33). Prema prisjećanju Marka Markovića, inicijatora Dana otvorenoga performansa DOPUST, zanimljivo

je spomenuti draž koja se spontano dogodila u spomenutoj izvedbi; naime, te se večeri priključio i jedan pas koji je sjeo za stolicu i uredno pojeo što mu se ponudilo.

U okviru koncepta performansa socijalne osjetljivosti možemo navesti i političke akcije hrane kolektivâ *Hrana, a ne oružje!* (*Food Not Bombs*), koji u našoj regiji postoji od 2000. godine, s više ili manje kontinuiteta. Ukratko, *Hrana, a ne oružje!* politički je pokret koji broji na stotine autonomnih grupa što protestiraju protiv militarizma i siromaštva, dijeleći besplatne vegetarijanske i veganske obroke pojedincima kojima je to potrebno, a svoje političke akcije određuju kao ulično kazalište.¹⁵ Naime, kolektiv *Hrana, a ne oružje!* (*Food Not Bombs*), promovirajući vegetarijanske i veganske obroke, vrlo jasno ukazuje na krilaticu “Osobno je političko” Carol Hanisch koja je obilježila drugi val feminizma; odnosno, ono što stavljamo na vlastiti tanjur izražava i naš politički stav; veganski način prehrane (i to u prvom redu – iz etičkih, a ne zdravstvenih ili pak religijskih razloga) ukazuje na to da ne podržavamo specističko iskorištavanje drugih vrsta na vlastitome tanjuru (usp. “Hrana, a ne oružje”, URL).¹⁶

GASTRO PERFORMANSI: ODOJCI, PRAŠĆINA, SVINJSKA GLAVA, KONJ...

Nadalje, u okviru performansa u kojima se hrana rabi kao politički stav, kao zasebna tematska skupina mogu se izdvojiti i gastroperformansi, hepeninzi, *živa umjetnička događanja* (*live art event*),¹⁷ koji su u završnici određeni delicijskim užitkom, kao i npr. prethodno spomenuti *Prvi hrvatski*

¹⁵ Naravno, tragom navedenoga valjalo bi podsjetiti i na akcije Prijatelja životinja koji svojim kampanjama pozivaju na vegansku prehranu, kao i na pojedine naše performere (npr. Robert Franciszty) koji svojim performansima upozoravaju npr. na opasnosti od GMO-a, mesne i mliječne industrije.

¹⁶ U tome smislu ne začuđuje što Richard Schechner propitivanje o performansu (*performance art*) određuje navedenom krilaticom Carol Hanisch (usp. Schechner 2006:158).

¹⁷ Navedimo kao primjer gastronomskoga hepeninga *Transformation Culinaire*, što ga je u Amsterdamu 1995. godine – kad je još uvijek većina naših umjetnika i umjetnica mlađe generacije spas od ratne distopije tražila na Zapadu – koncipirao i izveo Dan Oki

socijalni performans (1999.) Damira Čargonje i Svena Stilinovića, a koji smo uvrstili u *meni* o etičkom *hommageu* hrani, što dokazuje koliko je ovdje ponuđena tematska razdioba performansa u kojima se hrana rabi kao politički stav protejska.¹⁸ Ukratko, navedene performanse, hepeninge, *živa umjetnička događanja* (*live art event*), koji su u završnici određeni zajedničkim delicijskim užitkom i umjetnika i gledatelja, možemo odrediti atributom gastronomskih izvedaba. Tako je Festival plesa i neverbalnog kazališta multimedijalna grupa Šikuti Machine u Svetvinčentu 2002. godine prigodno zatvorila komadanjem pečenoga *odojka* uz glazbenu podlogu klasične glazbe. Performans *Manjadura* (mjesto u štali gdje jedu krave) objedinio je jedenje *odojka* s projekcijom videa na kojemu se vide detalji čišćenja životinjskih crijeva te kravljih balega, a video se projicirao na zidu iza učesnika performansa. Na taj su način, kako pojašnjavaju članovi grupe, željeli kod gledateljâ izazvati gađenje i mučninu prizorima na videu, kao i osjećaj ugone zbog objedinjenoga gastronomskog i glazbenog doživljaja (Šikuti Machine 2006; Šikuti Machine 2011:34–35).¹⁹

Vizualni umjetnik koji se na našoj sceni izdvojio gastronomskim performansima, odnosno jestivim skulpturama, riječki je multimedijalni umjetnik, profesor na kiparskom odjelu riječke Akademije primijenjenih umjetnosti Žarko Violić s kojim sam se u nekoliko navrata čula telefonom – dakle, ne mobitelom, s obzirom na to da ga odbija imati, što me, moram priznati, oduševilo. Pri prvom javljanju Žarko Violić mi je rekao da živi –

zajedno sa Sandrom Sterle, Ivom Martinovićem i Lukom Stojnićem. Zanimljivo je pritom da je navedeni rad ponekad trojako žanrovski atribuiran; pored toga što je određen kao hepening, određen je i kao performans, odnosno – instalacija. Ono što se ostvarilo u tome radu jest ono što Josette Féral naziva *manipulacija prostorom* (Féral 1996:214), gdje se instalacija koja označava *topos* zajedničkoga objeda ostvarila kao prostorna instalacija performansa. Naime, procesualna radnja začeta je kao performans, a dolaskom posjetilaca modificirala se u hepening (Oki 2004:32).

¹⁸ Tako su 2009. godine varaždinski Dani performansa i suvremenog plesa (manifestacija je začeta pod nazivom Dan hrvatskoga performansa da bi prerasla u Dane hrvatskoga performansa) predstavili novi format spajanja dviju naizgled nespojivih formi – gastronomije i plesne improvizacije – pod nazivom *Samo jednom se ljubi* (izvedba: Improspekcije i restoran Zlatne ruke).

¹⁹ O njihovu dokumentarnom filmu *Prašćina te gastro živim umjetničkim događanjima* (*live art event*) Grill Peace United usp. Šikuti Machine 2011:34–35.

doslovno stanujete – na/u riječkoj Akademiji primijenjenih umjetnosti, i to kao akademski kipar i profesor te iste akademije, što bi ironijom životnih okolnosti značilo da “posjeduje” najveći stan u Rijeci – od nekih 8 000 kvadratnih metara, od kojega koristi samo lijevo krilo. Dakle, Žarko Violać, koliko mi je poznato, ne želi se baviti tradicionalnom skulpturom, a kao profesor ni predavati je (što je, dakle, ako je potrebno označiti – osobni, ali jednako tako i politički stav), već stvara takozvane netaktilne skulpture koje su temeljene na mirisu, okusu, zvuku, svjetlu. Kad je riječ o njegovim jestivim skulpturama, radi se o skulpturama mirisno-okusne forme s dimenzijama do kojih kao sudionici možemo, recimo to tako, materijalizirati okus i miris; odnosno, jednostavno rečeno – umjesto npr. gline, materijal je tih netaktilnih skulptura miris i okus. Tako tim netaktilnim skulpturama i *gastro živim umjetničkim događanjima (live art event)* Žarko Violać kao kipar okusa, mirisa, svjetla i zvuka često priređuje delicijske izvedbe povodom otvorenja izložbi prijatelja i poznanika, a obično u tim jestivim projektima, s obzirom na to da se radi o pripremi brudeta, sudjeluje Ivan Kopp, kipar okusa i mirisa, odnosno profesionalni kuhar.

Nekoliko je *jestivih* performansa priredio i Darwin Butković, multimedijalni umjetnik iz Varaždina, od kojih jedan možemo odrediti i gastronomskom odrednicom. Naime, u okviru performansa *Roštilj SA* (Dan hrvatskoga performancea, Varaždin, 2003.), što ga je spomenuti umjetnik izveo na varaždinskom Stančićevu trgu, na metalnoj je skulpturi ispekao osamdesetak svinjskih kotleta i nadomjestio ih njihovim odljevima. Sâm performans, točnije hepening, umjetnik je odredio kao hranjenje performerera i namjernika, a atribuirao ga kao performans vezan uz *Stari zavjet* te njegovo osobno likovno djelovanje na temu “novo čitanje proroka Izaije (idolopoklonstvo)” (Butković 2007:34–35). Godinu dana kasnije u varaždinskom “Atelieru Butković” povodom 4. dana hrvatskoga performancea (2004.) Darwin Butković je izveo performans (dakle ne hepening) *Autoritratto con SA*,²⁰ u okviru kojega je, između dvaju autobiografskih videozapisa, umjetnik jeo pečenu svinjsku glavu

²⁰ Pojašnjenje o akronimu *SA* u Butkovićevu radu: u njegovoj osobnoj i umjetničkoj genealogiji postoje tri različita znaka povezana u cjelinu – *SA*, *PE* i *TE*, odnosno *sat*, *pegla* i *telefon* (Butković 2007:34–35). Tako je na izložbi *SA, what is this?* (2006.) Butković izložio i *SA* spomenik *odojku* kao i *SA* roštilj.

pokraj koje se nalazio autoportret u gipsu (Butković 2007:34–35). Pored tih mesnatih izvedbi, Butković je 2007. godine isto tako na Danima hrvatskoga performansa upriličio “R/ručak za dvoje”, i to za sebe i konja, koji je izveden točno u subotnje podne na livadi pored varaždinske utvrde. U tom je izvedbenom ručku Butković prema obrascu svojih performansa u kojima koristi životinje kao scenske subjekte uveo konja, tako da se naslov performansa izvedbeno modificirao u sintagmu *Ručak “SA” konjem*, s naglaskom na Butkovićev likovni i lingvistički znak “SA”, u značenju SAT. Naime, tim je performansom simbolički dijagnosticirao otuđenje ljudi, a koje se očituje i u obiteljskim odnosima gdje su zajednički objedi svedeni na rijetka nedjeljna obiteljska okupljanja. Tako se točno u podne, sa znakom podnevnih crkvenih zvona, umjetnik katolički prekrizio, blagoslovio jelo, a pritom je i konju, kao ravnopravnom sudioniku performansa, kojega je uostalom i naveo u programu *Danā hrvatskoga performansa kao izvođača*, nekoliko puta nazdravio. Performans s konjem ulazi u ciklus Butkovićevih performansa *Mala glazba za klavir i konja*, *Requiem za boškarina* i *Jazz za kozu* koji nastaju na tragu njegova povratka kršćanskom nauku u umjetnosti te njegovu novom čitanju kršćanske umjetnosti u likovnom i literarnom smislu (Butković 2007:34–35).

Završno u okviru tematske odrednice gastronomskih performansa spomenimo svakako i psihosocijalni hepening *Gozba* (Galerija Bačva, HDLU, Zagreb, 22. – 30. travnja 2010.) kojim je Ljiljana Mihaljević tematizirala vrlo bitnu mikropolitčku strategiju²¹ o tome kako u društvu prolaze oni najsnalazljiviji, dakle oni naizgled najinteligentniji. Tu je jestivu instalaciju činio makro-švedski stol – dužine otprilike pet, šest metara, i visine dva metra, s bijelim stolnjakom koji se poput kazališnoga zastora prostirao sve do galerijski ulaštenoga poda – kao scenski prostor delicijske skulpture, instalacije ispunjene prozračno dekoriranim jestvinama. Naime, boje koje su dominirale u tom gastroscenariju bile su eterično bijela i kivi

²¹ Na recenzentski zahtjev navodim da termin *mikropolitčka strategija* u smislu mikropolitčkoga ponašanja koristim u značenju individualnih akcija koje pojedinci – spremni i otvoreni na borbu za opstanak u čistom darvinističkom smislu – poduzimaju u smislu ostvarivanja vlastitih prava, dakako, na račun prava drugih. U tome smislu upućujem na Goetheova Werthera, njegov dnevnički zapis od 8. siječnja 1772., u kojemu sa zazorom bilježi o tim lukavim strategijama dolaska na više hijerarhijsko mjesto za “stolom”.

svijetlozelena. Ironijski i psihosocijalni hepening, odnosno jestiva instalacija *Gozba* Ljiljane Mihaljević, koja je postavljena, izložena u kružnom prostoru Galerije Bačva, posjetitelje je lišila, a neke i poštjednja, uvodnoga protokola o umjetničinu liku i njezinu djelu – artefaktu. Odnosno, otvorenje izložbe bez ceremonijala izravno je posjetitelje suočilo s jestivom instalacijom položenom na dvometarskom stolu, što znači – želimo li se domoći primamljive hrane, moramo se popeti na majušne ljestve (sa svega dvije-tri stepenice), izložiti vlastito tijelo pogledu drugih, dočepati se nekako odabrane delicije i sići s tih ljestvica isto tako spretno kao što smo se popeli u stilu “*pa po lojtrici gor, pa po lojtrici dol*”.²² Dakle, ta mala i lukavom inteligencijom postavljena psihosocijalna igra – u kojoj je umjetnica preuzela ulogu Ludog šeširdžije iz *Alisine zemlje čudesa* – zahtijeva izloženost pogledu drugih te poništenje osnovne socijalne kategorije srama u načinima kako se na tome makrodimenzioniranom stolu domoći ića i pića (Mihaljević, URL).

I ubrzo je taj *bijel, bjelcat* banketski dvometarski makrostol ostao opustošen i označen samo praznim bocama vina i šampanjca, poluispijenim i većinom praznim čašama, opustošenim pladnjevima s tu i tamo ponekim ostatkom pripremljenih delicija... (usp. Marjanić 2010c:32).

PERFORMER RASPADNUTE HRANE I SMRADNOG; JESTIVE IDEOLOGIJE

S obzirom na to da nastavljamo s katalogizacijom performansa u kojima se hrana rabi kao politički stav, i to u razdoblju hrvatske tranzicije, na temelju odabranih primjera (nikako ne želim ostaviti dojam da su ovdje spomenuti performansi jedini), zadržimo se sada na nadrealističko-

²² Pogledajmo na koji način povjesničarka umjetnosti Branka Benčić otvara zanimljiv uvodni tekst u psihosocijalni hepening *Gozba*: “Hrana u umjetnosti nije neuobičajen fenomen. Od antičkog slikarstva i Zeuksisovog grožđa, preko Arcimbolda, genre slikarstva baroknih mrtvih priroda Caravaggia i Zurbarána ili ‘specijaliziranih’ doručaka i ‘banketa’ Flamanaca kao što su Osias Beert i Jacob van Es, zatim brojnih radova Fluxusa sve do primjera u Hrvatskoj poput *Izložbe jela i pića* (Galerija PM, 1994), kruha, kremšnita i krumpira Mladena Stilinovića ili nedavne *Rožate Vlaste Žanić*” (Benčić, URL).

političkim / subverzivnim instalacijama Željka Zorice, a kao uvod u njihov aranžman mogu poslužiti smradni, smrdeći, truli performansi riječkoga multimedijalnoga umjetnika Davora Dundare koji su, pored toga što smrde, određeni i njegovom zakrabiljenom, kostimografskom ikonografijom. Istina, smrad, karnevalska raspadnutost, kojom vješto urušava barijere lažnoga reda i uvodi promatrače u svijet smradnoga apsurdna, ipak nije sredstvo kojim se Dundara koristi u svim svojim performansima, već samo povremeno (Dundara 2008:32–33).

Naime, ti smradni Dundarini aranžmani hipertrofiranim smradom pokvarenih jestvina bliski su – što se tiče samo hipertrofije izloženoga aranžmana – nadrealističkim gastronomskim instalacijama, *jestivim ideologijama* (usp. LeBesco i Naccarato 2008)²³ s pretjeranom šećerastom i mesnatom teksturom Željka Zorice koji u konačnici završavaju simboličkim iščitavanjem smradne političke kuhinje. Tako je jednu od



Slika 4: Željko Zorica: *KroatTisch-amerikanische Freundschaft* (2010). Fotografirao Darko Vaupotić / Figure 4: Željko Zorica: *Croatian-American Friendship* (2010). Photographer: Darko Vaupotić

²³ Zbornik radova *Edible Ideologies* pokazuje kako reprezentacije hrane nisu samo izraz užitka, već i izraz represivne i otporne, izdržljive ideologije i prakse (LeBesco i Naccarato 2008:4).

inačica nadrealističko-gastronomске instalacije pod nazivom *KroatTisch-amerikanische Freundschaft* (slika 4) Zorica ponudio na Perforacijama 2010. godine. Dijelom je to bila jestiva instalacija kojom je umjetnik, kako pojašnjava, evocirao nekoliko važnih trenutaka iz povijesti hrvatsko-američkih odnosa. Ime je instalacije, kako nadalje Zorica pojašnjava, sugeriralo *igranje* s hrvatskom kuhinjom (KroatTisch – “hrvatski stol” u smislu hrvatske gastronomije, ali i predmet/namještaj za kojim se u važnim povijesnim prilikama potpisuju sporazumi, kapitulacije, tajni dokumenti, pristupnice vojnim savezima, antifašističke alijanse, ljubavna pisma, radne dozvole, ugovori na prestižnom Columbia sveučilištu itd.) i političkom floskulom koja označava tradicionalno prijateljstvo dviju država (npr. Deutsch-amerikanische Freundschaft). Tako je, kako nadalje opisuje umjetnik, oko dugačkog stola koji je bio posut šećerom bilo postavljeno osam stolaca. Na četirima su sjedile četiri ljudske figure koje su na vratovima nosile pečene životinjske glave, dvije janjeće, teleću i ovnujsku. Figure su bile odjevene u odijela kupljena u Reto-dućanima koje drži Reto Centar (kršćanski centar za liječenje i rehabilitaciju ovisnosti o drogama, alkoholu, tabletama i sl.) – odnosno, kako umjetnik dodaje – “prijatelj nade za odvikavanje od ovisnosti” (Zorica 2011:32–33). Iz metalnih manžeta tih jestivih, mesnatih figurina virili su krakovi kuhanih hobotnica, a na površini je stola bilo postavljeno osam pribora za jelo. Umjetnikovim pojašnjenjem:

“U svakom tanjuru, u maniri pop arta posluženi su bili ćevapi, pržena slanina, jaja na oko, kobasice, mladi luk i rotkvice – sve napravljeno od šećera. Centralni dio stola zauzimale su tri torte. S lijeve i desne strane identične, po sastojcima čokoladne torte prekrivene jestivim hostijama na kojima su bili isprintani dolari, kune i euri. Razliku su činile središnje hostijske printane slike. Na jednoj je prikazan *Dolazak Hrvata* na more a na drugoj George Washington u borbi protiv Engleza. U sredini se nalazila velika svadbena četverokatna torta s dva mladenca na vrhu. Tu su još bile i dvije torta–biblije napravljene s dodatkom čilija.

Iza stola na zidu je visila slika u debelom zlatnom ramu. George Bush podiže trijumfalno ruku Ivi Sanaderu na Markovu trgu. Hrvatska ide u NATO. Sliku štiti pleksiglas na kojem su urezane riječi prisega koje su političari Bush i Sanader izrekli u vrijeme svojih inauguracija” (Zorica 2011:32–33).

Ta je gastronomska instalacija ujedno poslužila i kao političko-gastronomska kulisa za performans Željka Zorice Misa za Jamesa Leeja, izveden na istoj manifestaciji. Rekli bismo, u naslijeđu nadrealno-političkoga angažmana Kugla glumišta, uvijek angažirani Željko Zorica svojom je gastronomskom šećerastom instalacijom i performansom okupljeno i prilično razdragano mlado mnoštvo podsjetio na talačku krizu koju je 2010. godine izazvao James Lee u zgradi televizijskoga kanala *Discovery Channel*. Naime, James Lee je tim nasilnim činom, koji nažalost pojedincima jedino i preostaje s obzirom na to da ih moćnici sustavno ignoriraju, pokušao putem televizije nijemoj većini, kako bi rekao pokojni Tomislav Gotovac (Antonio G. Lauer), približiti temeljne ideje učenja Thomasa Malthusa, Darwina i Ala Gorea, točnije, Goreova koncepta Zemlje u ravnoteži. Pritom je publika u okviru Zoričine himerične gastronomske instalacije mogla poslušati i radikalni manifest Jamesa Leeja koji zagovora smanjenje broja ljudi, što je zapravo, moramo si to već jednom konačno priznati (a i provesti), jedini mogući uvjet opstanka ovoga planeta ili, kao što je to nedavno (2010. godine) Ivan Ladislav Galeta izjavio u *Drugom formatu* (radi se o parafrazi), onoga trenutka kada bi čovjek nestao sa Zemlje, istoga trena nastao bi raj. Apsolutno točno.

ZAVRŠNO POGLAVLJE – OBROK ILI *EATING CULTURE*

Kao paradigmatički ironijski gastroperformans u kojemu se hrana rabi kao politički stav i koji završava isto tako ironijskim delicijskim hepeningom možemo razmotriti performans *Eating Culture* (slika 5) splitske multimedijalne umjetnice Alemke Đivoje, koji je nastao u okviru projekta *No(n)shame* (Klub Kocka, Split, 2. veljače 2010.), a problematizira tanku crvenu liniju između srama i besrama ove države i njezine ne/kulture jer ono što je npr. za većinu naših građana sramotna činjenica, za većinu je naših političara, prema etički upitnoj logici, sasvim normalno, neupitno bez srama. Tako je, u okviru te radionice performansa na temu srama i besrama, Alemka Đivoje performansom *Eating Culture* problematizirala kategoriju srama, odnosno besrama, s obzirom na to da dnevne novine kulturna događanja svode na svega jednu novinsku stranicu, a izvještaji o tim istim temama uglavnom odgovaraju samo na onih pet ključnih novinskih



*Slika 5: Alemka Đivoje: Eating Culture (2010). Fotografirao Zoran Alajbeg /
Figure 5: Alemka Đivoje: Eating Culture (2010). Photographer: Zoran Alajbeg*

pitanja: 5 W (Five *W*'s) – *tko, što, kada, gdje, zašto*, s eventualnim *kako*. Otvarajući pitanje “Zbog čega dnevne novine produciraju, bilježe tako malo kulture?”, što je očito za većinu glavnih urednika neupitno normalno stanje, Alemka Đivoje u okviru je svoga jestivoga performansa, koji problematizira suodnos između kulture, duhovne hrane i medija, izrezala stranicu “Kulture” iz nekoliko brojeva *Slobodne Dalmacije*, a zatim je te izrezotine vješto ispovala (prethodno ih umačući u mješavinu jaja, soli, mlijeka i brašna) da bi ih naposljetku podijelila okupljenima, koji su te “ne/kulturne” pohance s oduševljenjem i prihvatili kao materijalnu hranu. Osim toga, tim je završnim hepeningom, u okviru kojega su okupljeni doslovno *konzumirali* kulturu, dokinuta granica između duhovne i materijalne hrane, koja je, istina, pripremljena na najjednostavniji kulinarski način – tehnikom pohanja – bez ikakvih mirodijskih dodataka s obzirom na to da je takav, dakle vrlo jednostavan, odnos medija prema kulturi. Naime, poslije pohanja umjetnica je ispisala upozorenje “Konzumiranje kulture može biti opasno! Konzumirate je na vlastitu odgovornost!”, koje je i postavila na zidu kao kulisi performansa pohanja kulture, nakon čega je i pojela nekoliko komada pohanih novinskih članaka, da bi završno ponudila i publiku koja je s

velikim apetitom u tom hepeningu prihvatila pohanu “Kulturu” (Alemka Đivoje, prema Marjanić 2010c:32).

Pritom autorica naslov performansa zadržava u engleskoj sintagmi *Eating Culture* kao višeznačan naziv. Naime, smatra, ako bismo ga htjeli doslovno prevesti, izgledalo bi “da kultura jede nas, a ne mi nju”, dodajući kako “ima istine u tome jer me cjelokupno stanje kulture i umjetnosti te stava društva i medija naspram nje izjeda, a ono što nas umjetnike tjera da budemo njezini i akteri i konzumenti naš je izbor i naša potreba” (Alemka Đivoje, prema Marjanić 2010c:32).

Završno o performansima, hepeninzima, *živim umjetničkim događanjima (live art event)* u kojima se hrana rabi kao politički stav i koji upućuju na opasnosti realizirane metafore o političkoj kuhinji u ovoj našoj vječnoj tranziciji te sveopćoj recesiji i depresiji,²⁴ uputimo na izniman članak Agnieszke Gratz *Spiritual Nourishment: Food and Ritual in Performance Art (Duhovna hrana: hrana i obred u performansu)*, čime ćemo napraviti odmak od do sada razmatrane teme o performansima u kojima se hrana rabi kao politički stav. Riječ je o iščitavanju hrane u performansima iz drugačijega modusa, s obzirom na to da spomenuta teoretičarka iz formalističko-izvedbenoga aspekta savršeno zamjećuje kako hrana s performansom dijeli kratak vijek trajanja. Naime, i hrana i performans – kako su organskoga podrijetla – imaju efemernu prirodu.²⁵ U kulinarskom smislu, kao i u performansu, razdoblje pripreme hrane/izvedbe traje daleko dulje od stvarne potrošnje – hrane/izvedbe. Osim toga, i u hrani i u umjetnosti performansa, nastavlja Agnieszka Gratz, sasvim je očito da

²⁴ Ova bi se priča o (u širem smislu) izvedbenim *jestvinama* mogla protegnuti i na Vladimira Dodiga Trokuta – likovnoga umjetnika, akcionista, performerera reciklaža društvene i mentalne angažiranosti, mistika, začetnika i vlasnika Antimuzeja u okviru kojega desetljećima sakuplja, među ostalim, i kuhinjsko posuđe, kao i kuhinjski namještaj, oblikujući muzejsku zbirku koja još uvijek zbog cinizma politike *moći na vlasti* nema stalni postav.

²⁵ Barbara Kirshenblatt-Gimblett sličnost između hrane i izvedbe pronalazi u trima izvedbenim poveznicama: činiti (*to do*), ponašati se (*to behave*) i prikazivati/pokazivati (*to show*). U prvome smislu, izvedba znači pripremu i serviranje hrane; druga poveznica uključuje izvedbu kao pravilo (tabu hrane, načini pripreme hrane), ali i pravilo izvedbe, a posljednja, završna strategija u pripremi hrane uključuje prikazivanje, što sadrži teatralne i teatarske elemente (Kirshenblatt-Gimblett 1999:1).

velik dio kulinarskoga, odnosno izvedbenoga truda, koji je uložen u njihovo oblikovanje, ostaje bez traga (Gratza 2010:75). Dovoljno je možda na samom kraju podsjetiti na triptih-izložbu Vlaste Žanić – *Čestitanje, Rožata, Prelaženje*, izloženu i izvedenu u Gliptoteci HAZU-a 2005. godine i na ono što je umjetnica izjavila povodom svojega jestivoga performansa *Rožata*:

“Za svoj rad nikad nisam dobila toliko iskrenih komplimenata kao za rožatu koju povremeno radim prijateljima” (Žanić 2005:32–33).

LITERATURA

- BENČIĆ, Branka. 2010. “Ljiljana Mihaljević: *Gozba*, happening”. <http://www.hdlu.hr/2010/04/15/ljiljana-mihaljevic-gozba-galerija-bacva/> (pristup 9. 5. 2010.).
- BURAWOY, Michael. 1999. “Afterwords”. U 1999. *Uncertain Transition. Ethnographies of Change in the Postsocialist World*, ur. Michael Burawoy i Katherine Verdery. New York, Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., str. 301–313.
- BUTKOVIĆ, Darwin. 2007. “Izmišljanje nemogućeg”. (Razgovarala Suzana Marjanić). *Zarez*, 17. svibnja, br. 206:34–35.
- COKARIĆ, Hrvoje. 2010. “Split je demon koji jede svoju djecu”. (Razgovarala Suzana Marjanić). *Zarez*, 15. travnja, br. 281:32–33.
- ČARGONJA, Damir. 2006. “Protiv heteronomija svih vrsta u umjetnosti”. (Razgovarala Suzana Marjanić). *Zarez*, 23. veljače, br. 174:34–35.
- DELIMAR, Vlasta i Milan BOŽIĆ. 2000. “Seks ružan kao rat”. (Razgovarala Suzana Marjanić). *Zarez*, 25. svibnja, br. 32:34–35.
- DELIMAR, Vlasta. 2003. *Vlasta Delimar: monografija performans*. Zagreb: Areagrafika.
- DUNAYER, Joan. 2009. *Specizam*. Čakovec – Zagreb: Dvostruka Duga – Institut za etnologiju i folkloristiku.
- DUNDARA, Davor. 2008. “Nakaznost je stvarna, idealizam je fikcija”. (Razgovarala Suzana Marjanić). *Zarez*, 7. veljače, br. 224:32–33.
- FÉRAL, Josette. 1996. “Performance i teatralnost: demistificirani subjekt”. *Zor: časopis za književnost i kulturu* 1:207–216.
- GRATZA, Agnieszka. 2010. “Spiritual Nourishment: Food and Ritual in Performance Art”. *A Journal of Performance and Art* 32/1:67–75.

- GRGURIĆ, Ivan. "Kakvu nam je krumpir salatu servirala Kosor". <http://www.h-alter.org/vijesti/hrvatska/kakvu-nam-je-krumpir-salatu-servirala-kosor> (pristup 2. 1. 2011.).
- "Hrana, a ne oružje!". http://www.hranaaneoruzje.net/arhiva_html/o-kolektivu.htm (pristup 13. 2. 2011.).
- "Imaginery Academy". <http://www.cdu.hr/academy/groznjan2005.htm> (pristup 10. 11. 2010.).
- JURIĆ, Hrvoje, Suzana MARJANIĆ i Ivana PERCL. 2006. "Životinjska žrtva u ime umjetnosti?". *Zarez*, 16. studenoga, br. 192:35.
- KALČIĆ, Silva. 2002. "Umjetnost na granici postojanja". *Život umjetnosti: časopis za suvremena likovna zbivanja* 65/66:44–57.
- KALČIĆ, Silva. "Mladen Stilinović". <http://www.blog.hr/komentari/post/1620632149/mladen-stilinovic.html> (pristup 12. 11. 2010.).
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. 1999. "Playing to the Senses: Food as a Performance Medium". *Performance Research* 4/1:1–30.
- Knjiga i društvo 22%. Umjetnost i aktivizam*. 1998. Zagreb: Autonomna tvornica kulture.
- KUŠTRE, Ante. 2008. "Pokaži svoje rane, umjetniče!". (Razgovarala Suzana Marjanić). *Zarez*, 24. siječnja, br. 223:32–33.
- LABROVIĆ, Siniša. 2010. "Svojevremeno je i Crkva imala dvojicu pape". (Razgovarala Suzana Marjanić). *Zarez*, 30. rujna, br. 292:4–5.
- LEBESCO, Kathelin i Peter NACCARATO. 2008. "Introduction". U *Edible Ideologies. Representing Food and Meaning*, ur. Kathelin Lebesco i Peter Naccarato. Albany: State University of New York Press, str. 1–12.
- "Let them eat cake". http://en.wikipedia.org/wiki/Let_them_eat_cake (pristup 4. 6. 2011.).
- MARJANIĆ, Suzana. 2006. "Rad-koncept i rad-činjenica". U *Josip Pino Ivančić: Katalog*, ur. Jerica Zihlerl. Novigrad: Pučko učilište Novigrad.
- MARJANIĆ, Suzana. 2006a. "Ispitivanje ne/pripadnosti". *Zarez*, 6. travnja, br. 177:33.
- MARJANIĆ, Suzana. 2007. "Geometrija apokaliptike". *Zarez*, 6. rujna 2007., br. 212–213:40–41.
- MARJANIĆ, Suzana. 2008. "Deset godina MMC-a Palach: povijest, praksa i teorija riječke performerske i akcionističke scene". U *Krležini dani u*

Osijeku 2007.; 100. godina Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku/ Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnosti i kazalište, prir. Branko Hećimović. Zagreb – Osijek 2008., str. 451–471.

- MARJANIĆ, Suzana. 2009. "O političkom vampirizmu na jedinstveno hrvatski način". *Zarez*, 14. svibnja, br. 257:34–35.
- MARJANIĆ, Suzana. 2009a. "O cinizmu nemoćnih". *Zarez*, 15. listopada, br. 267:30–31.
- MARJANIĆ, Suzana. 2010. "Mitovi o majčinstvu, ili: Udana je i ima psa". *Kazalište* 39/40:196–203.
- MARJANIĆ, Suzana. 2010a. "Zooscena i kao etička pomutnja: primjeri s hrvatske performerske i kazališne scene". *Kroatologija* 1:169–182.
- MARJANIĆ, Suzana. 2010b. "Čokoladni grb države koja nas je ostavila". *Zarez*, 18. ožujak, br. 279:34.
- MARJANIĆ, Suzana. 2010c. "Psihosocijalni happening kod ludog šeširdžije". *Zarez*, 13. svibnja, br. 283:32.
- MARKOVIĆ, Marko. 2008. "Splitska energija performerera i redikula". (Razgovarala Suzana Marjanić). *Zarez*, 26. lipnja, br. 234:32–33.
- MARTEK, Vlado. 2002. "Akcionizam i etički fetišizam". (Razgovarala Suzana Marjanić). *Zarez*, 21. studenoga, br. 92:34–35.
- MATIĆ, Martina. 2003. "Tijelo kao medij: Vlasta Delimar, Sanja Iveković, Marina Abramović". *Up & Underground* 6:28–45.
- MEZAK, Davor. "Top Secret". <http://artenativa.hr/davormezak.htm> (pristup 14. 5. 2011.).
- MIHALJEVIĆ, Ljiljana. <http://ljiljanamihaljevic.blogspot.com/> (pristup 9. 5. 2010.).
- MONTANO, Linda. 1981/1982. "Interviews". *High Performance* 4(4):46–55.
- MONTANO, Linda. 2000. *Performance Artists Talking in the Eighties*. London: University of California Press.
- MUSTAČ, Krešo. 2006. "Umjetnost narodu ili prilozi opstanku vrste". (Razgovarala Suzana Marjanić). *Zarez*, 23. ožujka, br. 176:34–35.
- OKI, Dan. 2004. *Oxygen 4/Kisik 4*. (kustosica Željka Himbele). Zagreb. Muzej suvremene umjetnosti.
- PARASECOLI, Fabio. 2008. *Bite Me. Food in Popular Culture*. Oxford, New York: Berg.

- PETRIČIĆ, Darko. 2009. *Hrvatska u mreži mafije, kriminala i korupcije*. Zagreb: Argus media d. o. o.
- VIDULIĆ, Sandi. 1999. "Slast i vlast. Sven Stilinović na otvorenju Galerije slobodnih umjetnosti". *Slobodna Dalmacija*, 16. listopada 1999., str. 45.
- SCHECHNER, Richard. 2006. *Performance Studies. An Introduction*. New York, London: Routledge, Taylor & Francis Group.
- SLOTERDIJK, Peter. 1992. *Kritika ciničkoga uma*. Zagreb: Globus.
- STILINOVIĆ, Sven. 2007. "Smrt državi, sloboda tebi i meni". (Razgovarala Suzana Marjanić). *Zarez*, 8. veljače, 199:36–37.
- STIPANOV, Nataša. 1999. "Kad jaganjci utihnu". *Novi list*, 25. travnja 1999., str. 57.
- ŠIKUTI MACHINE. 2002.–2006. (ur. Šikuti Machine). 2006. Savičenta: Šikuti Machine.
- ŠIKUTI MACHINE. 2011. "Bale sijena, M/mučnine i autohtoni protest". (Razgovarala Suzana Marjanić). *Zarez*, 3. veljače, br. 302:34–35.
- ŠUVAKOVIĆ, Miško. 2003. "Ženu nije moguće naći, zar ne? Esej o performerskim tematizacijama politike, tela i seksualnosti u delu Vlaste Delimar". U *Vlasta Delimar: monografija performans*. Autori tekstova: Miško Šuvaković, Marijan Špoljar, Vlado Martek. Zagreb: Areagrafika, str. 59–65.
- TICHINDELEANU, Ovidiu. 2007. "Istočnoeuropska tranzicija i reakcionarni postkomunizam". *Zarez*, 3. svibanj, br. 205. <http://www.zarez.hr/205/temabroja1.htm> (pristup 12. lipanja 2011.).
- VUKMIR, Janka. 1997. *Perceptual Art/Slaven Tolj*. Zagreb: Meandar: SCCA.
- VUKMIR, Janka. 1997a. "Odras Grad". U *Simpozij izložbe Otok/Symposium of exhibition Island*, ur. Janka Vukmir. Zagreb: SCCA – Zagreb, Meandar, str. 87–95.
- WARR, Tracey i Amelia JONES. 2006. *The Artist's Body*. London: Phaidon Press.
- ZORICA, Željko. 2011. "Od auto-zalijetanja u publiku do spomeničke baštine". (Razgovarala Suzana Marjanić). *Zarez*, 17. ožujka, br. 305:32–33.
- ŽANIĆ, Vlasta. 2005. "Pobuna protiv definicije". (Razgovarala Suzana Marjanić). *Zarez*, 21. travnja, br. 153:32–33.
- ŽIŽEK, Slavoj. 2004. "Tranzicija iz Gulaga u potrošački idiotizam". *Republika* 342–343. <http://www.republika.co.rs/342-343/22.html> (pristup 12. lipnja 2011.).

Suzana Marjanić

POLITICAL KITCHEN PERFORMANCE OR PERFORMANCE ARTS IN
WHICH FOOD IS USED TO DEMONSTRATE A POLITICAL STANCE

The article catalogues performance arts in which food is used as a political stance, while pointing out in that process the danger of the implemented metaphor of the political kitchen in the Croatian period of transition, and of the overall recession and depression. The stimulus for writing about this topic that life itself imposes came to me from two artists (Siniša Labrović and Marko Marković), who oriented their performance art to auto-cannibalism – to drinking and slurping their own blood (M. Marković) and urine (S. Labrović) and to eating their own tissue, their own flesh (M. Marković).

Key Words: performance art, action, food as a political stance, political kitchen

Translated by: Nina H. Antoljak

