

*Octopus Press*

# Daniela Dostálková, Linda Dostálková: **K pročištění chuti**

Překlad: Nicholas Orsillo

Kurátorský text k výstavám v PLATO:

Boris Camaca: Lokomoce (Neukončená cesta)

Marek Meduna: Ostrov relativní stability

Alina Schmuck: prosakování

20/11/2025 – 22/3/2026



Boris Camaca: Lokomoce (Neukončená cesta), PLATO, Ostrava, 2025. Foto: Martin Polák, PLATO

## **K pročištění chuti**

Čerstvý zázvor  
a rýže s agarovým želé  
a vodní řeřichou;

okurka a lilek  
nakládané v rýžových otrubách;  
polévka s nudlemi z žaludů,

květy divokého česneku,  
sedmero koření v prášku.

Knedlíčky z rýžové mouky,  
bob obecný,  
cukrový meloun, mišpule, třešně,  
želé z cizrnového krému,  
šťáva z rajčat,  
lístky brasenie s rdesnovým octem.

Květy šiso,  
nakládané ume pyré  
s kinome  
(poupaty trnového jasanu)  
a multisférický šťovíkový tatín.

Tekutý salát  
koncentrovaných chutí:  
výhonky.

Multisférické pesto  
s želatinou  
z pistácií  
a hadího mordy.

Řepný extrakt,  
tomato s vanilkou  
a kimčchi rozmixované s šípkovou pastou.

Bramborové soufflé  
s bramborou bonnotte  
na zimním lanýži, hříby,  
bobule z medvědího česneku a miso,  
mladé listy křene.

Pohankové nudle,  
šafrán, včelí vosk  
a hruška Doyenné du Comice  
s verjusem.

V diskusi o současném umění, vizuální kultuře a společenských rituálech přinášíme pohled, v němž se sféry umění a gastronomie objevují prostřednictvím podobných inscenačních strategií. V obou oblastech nalezneme formy, které překračují čistě funkční rámec a transformují běžné pozorování do podoby výrazné události. Zapojením gastronomie přitom neusilujeme o komodifikaci jídla ani o optimalizaci příjmu živin, ale jde nám o zviditelnění jeho společenských vztahů a sdílení, které vytvářejí alternativní ekonomii založenou na společné přítomnosti a na proměně diváků v účastníky. „Rozhodování o tom, co jíst, kde a s

kým, se řídí pravidly, která propojují jídlo se společenskými aktivitami a událostmi.“ (Mary Douglas, *Deciphering a Meal*, 1972.)

Perspektiva současné gastronomie ukazuje, že vztah k jídlu je třeba chápat v širším než individuálním rámci – nejen jako záležitost osobních preferencí, ale jako mocný nástroj se společenskými, politickými, ekonomickými a environmentálními důsledky. „Jídlo není jen kategorie výrobků, které lze zkoumat z hlediska statistiky nebo nutričních hodnot; je to též určitý komunikační systém, je to soubor obrazů, protokol zvyklostí, situací a praktik.“ (Roland Barthes, *Toward a Psychosociology of Contemporary Food Consumption*, 1961.) Lze pak sledovat, že právě tyto zkušenosti, společné jak umění, tak současné gastronomii, poskytují soubor prostředků, které přesahují pouhou smyslovou atraktivitu.

Pohled na současnou tvorbu i na společenské praktiky spojené s jídlem nabízí obrazové a smyslové scény připomínající divadelní jeviště: prostor, v němž se propojují význam a struktura, tělesnost, identita, manifestace prožitku i politický rozměr. Teatralita v gastronomii i v umění zde funguje jako paralelní mechanismus inscenace a komunikace: umělecké dílo i pokrm jsou výsledkem souhry mezi procesem a představou. Obě formy „konzumace“ vytvářejí scénáře a vrstvy významu a odhalují, že to, co přijímáme do těla či myslí, je vždy víc než pouhá substance – je to událost, inscenovaný akt a výraz společnosti jako celku, společnosti, která má svou hierarchii chutí a preferencí i způsoby, jimiž se konstruuje identita. „Jídlo probouzí chuť, ale probouzí také myšlení.“ (Claude Lévi-Strauss, *Totemism, z originálu Le Totémisme aujourd'hui* přel. Rodney Needham, 1963.)

O teatralitě v kontextu umění i gastronomie pak hovoříme právě díky určitému „přebytku“ energie. Podstatou teatrality je zvýrazňování, přemrštěnost v gestech a situacích, větší zaujetí a ponor – citlivost i intenzita prožívání, které mohou nabídnout zkušenost ostřeji vykreslenou než realita, jakousi „hyperbolu“ skutečnosti. Tato forma přehnanosti se v kontextu gastronomie a umění ukazuje jako jejich kondenzovaná podstata, jako způsob, jímž se výrazové strategie stávají účinným a smysluplným prostředkem artikulace. Nejde tu o představu velkolepé podívané, ale o přirozený mechanismus, kterým vědomě utváříme scénu každodennosti, respektive o energii, již věnujeme proměně běžných situací v události. Tento „přebytek“ však nestojí v opozici k péči – spíše ji doplňuje a rozšiřuje. „Při vaření si samozřejmě vytváříme něco k jídlu, ale kromě toho také produkujeme akty vzájemné péče.“ (Margaret Kim Peterson, *Keeping House: The Litany of Everyday Life*, 2007) V rámci každodenní praxe tak nejde jen o gesto, ale také o práci, která udržuje a vyživuje. Tato energie nevytváří pouze momentální efekt, ale umožňuje vznik kontinuity, vztahu a trvání namísto pomíjivého výbuchu. Vaření se tak stává politickým aktem nikoliv pouze prostřednictvím přípravy jídla, ale skrze vědomý výběr surovin, ekologické ohledy, specifické techniky a péči rozprostřenou mezi individualitu a společné sdílení. Příprava jídla tak odhaluje, že vaření může být rituálem odolnosti, solidarity a hodnoty. Nikoli jen každodenní činností, ale promyšleným projevem péče.

Teatralita, institucionalizovaná v určitých kulturních prostředích, odhaluje komplexní vztahy mezi výkonem, kulturními očekáváními a zapojením publika – a to jak v oblasti umění, tak v gastronomii. Nahlízet na gastronomii pouze jako na přípravu pokrmů, jejich konzumaci či zažívání by pak znamenalo ignorovat její kulturní a symbolické dimenze.

„V tom, co a jak jíme, se nikdy nejedná čistě o tělesnou výživu; jde o vyjádření smyslu, společenského uspořádání a identity.“ (Joanne Finkelstein, *Dining Out: A Sociology of*

*Modern Manners*, 1989.) Gastronomii lze chápat jako společensky podmíněný konstrukt, který v sobě nese soubor významů, praktik a vztahů – to, co sociologie jídla pojímá jako výraz společnosti, v němž se setkávají identita, tradice, status, estetika i mocenské struktury. Stolování v restauraci, stejně jako návštěvu galerie, můžeme chápat jako akt, při němž zakoušíme vzrušení, potěšení a zvýšenou senzibilitu; okamžik, kdy se něco běžně soukromého a osobního spojuje s veřejným a sociálním. V rovině teatrality se jak umění, tak gastronomie jeví jako platforma, na níž se inscenují a zviditelňují kulturní hodnoty, zkoumají mechanismy reprezentace a kde se divák stává aktivním účastníkem. Umění vnáší kritický odstup a schopnost reflektovat způsoby inscenování – odhaluje, jak se vizuální obrazy, gesta a materiály proměňují v symbolické struktury a jak skrze ně společnost artikuluje své konflikty, touhy, chutě i návyky. „Nože, vidličky a lžíce nejsou jenom kousky kovu. Obnášejí v sobě celý systém stravovacího chování, kdy každé usednutí k jídlu je performativní výkon.“ (Andrew Feenberg, *Critical Theory of Technology*, 1991.)

Trilogie výstav se odvíjí v rámci, jenž pojímá gastronomii jako dynamický prostor, ve kterém se běžná zkušenost prolíná se symbolikou rituálu. Tento rámec zároveň otevírá možnost nahlížet teatralitu jako paralelu, jež rozšiřuje způsob, jak gastronomii (umění) číst, interpretovat či prožívat. Každá z výstav, byť se věnují odlišné problematice, se tak organicky napojuje na společný motiv teatrality – motiv, který propojuje rozmanité obsahy do jednoho širšího, interpretačně otevřeného celku.

BORIS CAMACA využívá pestrost chutí jako nástroj k vytváření scén, které reflektují kulturní rozmanitost. Jeho práce může být čtena jako komentář k potravinové provázanosti, jež vyplývá z mnohosti dostupných surovin, chutí a technik. Současně upozorňuje na inscenovanou přesycenost, která se stává metaforou proměnlivosti současného světa. Protagonisté umělcových fotografií nejsou statičtí; jsou uváděni do pohybu v chaotických, chůzí protkaných kompozicích, jež díky sytým barvám, humornému stylingu a výraznému narativu vytvářejí atmosféru surrealistických obrazů působících absurdně i provokativně.

Pohyb, a především chůze zde vystupují jako ústřední motiv – nejen jako prostředek přesunu, ale jako způsob existence postav v prostoru, jako rytmus, který určuje strukturu obrazu. Camaca do těchto scén často vstupuje osobně – objevuje se jako aktér, který se nejen pohybuje spolu s ostatními, ale zároveň se záměrně sebeinscenuje, a reflektuje tak vlastní přítomnost v obrazech, jež oscilují mezi dokumentem a intervencí.

Camaca vědomě pracuje s konceptem genderové performativity, tedy s myšlenkou, že gender není pevně daná identita, ale něco, co se opakovaně vytváří skrze tělesné projevy, stylizaci a společenské zvyklosti. V jeho dílech se gender stává fluidní a inscenovanou rolí, kterou lze přehrávat, přehánět nebo zpochybňovat. V tomto smyslu používá také estetiku campu – styl založený na ironii, přehnaném a divadelním projevu a záměrné umělosti. Díky těmto prostředkům Camaca rozrušuje hranice mezi vážností a parodií, mezi maskou a identitou, mezi tím, co vnímáme jako „přirozené“, a tím, co je zjevně konstruované.

Přesaturovaná postprodukce pak činí z jeho fotografií zářivou, vířící galaxii, ve které se potkává líbivost s přepjatostí a roztomilost s komedií a v níž barva funguje jako nositel napětí a zneklidňující přitažlivosti. Jako by si liboval v nepravděpodobných spojeních, v mýtech současnosti a v občasném pohybovém tichu. Autor s precizností určuje okamžik, kdy je proces skládání obrazu završen, a jeho expresivní přístup tak balancuje na hranici míry naší pozornosti.

MAREK MEDUNA využívá dramaturgické modely sociálního chování a chápání pojmu teatrality z teoretických tradic k tomu, aby zdůraznil, že konzumace – ať jídla, či obrazu – je symbolicky nabitá činnost. Fragmentární pole předmětů, přírodnin, technologických relikvů, zbytků dne jsou přetvořena do situací kolísajících mezi rozpoznatelností a rozpolcením. S malbou pracuje Marek Meduna jako s prostorem vzdoru, kde zranitelnost, kontrola a dominance odhalují citlivé podhoubí lidské zkušenosti a v němž jsme si také vědomi toho, že neexistuje jediný stav bytí, ale spíše nekonečný prostor, který neumožňuje jednoduché definice. Samotná „estetika“ pak není útechou, ale spíše přesně řízenou poruchou. Svými instalačními přístupy autor mnohdy vytváří překážky k průhledům prostorem, ale vytváří nám tím dostatek prostoru pro oddech, třeba za mechově zelenými oponami. Také nekonečný horizont v obrazech se zátišími vytváří klidové zóny, ve kterých se odehrávají překvapivé kombinace objektů (zkameněliny, mušle, plechovkové očko, uschlé listy, tabletky, kousky plastu, hard disky a kartony na vejce) ležících na texturách dýh či překližek s nejistou autenticitou.

Laserem vyřezané a barevně výrazné desky s abstraktními kovovými segmenty do sebe dokonale zapadají, ale odmítají odkazovat k jakékoli ikonografii. Vizuálně příbuzné objektové malby působí jako součástky stavebnice, relikty archeologie přítomnosti nebo technologické fragmenty, které mohou být vloženy do stroje, případně jej naopak podpírat. V tomto komplexním prostředí vidíme řadu tvarů, jež do sebe perfektně zapadají, objekty, jež na sebe vzájemně odkazují, vše je vykresleno ostřeji než skutečnost sama, přesto se však před námi celek drže rozplývá. Spíše než o záměrné provokace jde však v tomto případě o dobře mířené antropologické záznamy.

ALINA SCHMUCH se zaměřuje na procesy zažívání a vodní cykly, které analogicky propojuje s tělesností a sociálními praktikami; voda, čistá na povrchu a posléze „konzumovaná“ a transformovaná, se stává obrazem kulturně-technického metabolismu společnosti. Výzkum a dokumentace technických systémů spojených s vodním hospodářstvím – kanalizačních systémů, lázní, vodních hrází, bazénů a koupelen, tedy míst, kde se prolíná intimita těla a veřejná infrastruktura – otevírá prostor k přemýšlení o jejich skrytých funkcích. Tyto sítě, podobně jako lidský trávicí systém, tvoří citlivé rozhraní mezi tělem a prostředím a jsou domovem mikroorganismů, jež propojují organické a technické sféry. Metafora „zažívání infrastruktury“ přináší nový způsob, jak chápat město a jeho neviditelné procesy. Můžeme tak nahlédnout metabolismus společnosti: systémy vodního cyklu a kanalizace ukazují, jak se společenská těla proměňují skrze čistotu, kontaminaci a mechanismy spoluvytvářejícími to, co cítíme a co nakonec „vstřebáváme“ jako společnost. Kromě zkrocených vodních toků, podzemních krajin a hydrologických procesů jsou na výstavě zastoupeny i obojživelné formy života – zvířata, která se dokážou pohybovat v proměnlivých podmínkách. Alina Schmuck tak naznačuje, že snahy lidí „uspořádat“ přírodu jsou vždy křehké a dočasné.

Moderní technologie, například autonomní inspekční roboty, které operují v kanalizačních systémech a pomocí kamer a algoritmů mapují běžně nepřístupná místa, nám umožňují „vidět do hlubin“. Proměňuje se tím náš způsob vnímání urbanismu: město už není jen to, co je vidět, ale i to, co lze chápat skrze jeho vnitřní toky a cirkulační systémy. Výstava tak otevírá prostor pro hlubší porozumění nejen technickým aspektům vodovodní sítě, ale i jejímu tělesnému, mikrobiálnímu a sociálnímu zažívání.

---

Boris Camaca je francouzský umělec, který se zabývá utvářením identity prostřednictvím reflexe sebe prezentace, genderové fluidity a ekonomiky obrazů. Jeho fotografie se vyznačují sytými barvami, záměrně přemrštěnou stylizací a důrazem na narativ. Díky tomu vytváří obrazy, které okouzlují zrak stejně jako provokují mysl. V těchto scénách rozehrává performativní situace, v nichž se fyzické propletence a nečekané nesnáze protagonistů mění v podobenství o procesech identity. Camaca je spoluzakladatelem časopisu *Télévision* a jeho práce byla představena mimo jiné v galerii současného umění NiCOLETTi v Londýně, Voiture14, Art-o-rama v Marseille, Stanley & Audrey Burton Gallery v Leedsu, v MuseumsQuartier ve Vídni či na veletrhu NADA Miami.

Marek Meduna je český umělec, jehož dílo vychází z výrazně kreslířského a grafického rukopisu. Často tematizuje tělo a identitu skrze groteskní situace, v nichž se mísí trapnost, zranitelnost a osvobozující humor. Současně tak zkoumá formalitu, ceremoniálnost a strnulost a začleňuje je do svého uvažování o hodnotách, jazyku a espritu doby. Marek Meduna studoval Akademii výtvarných umění v Praze, doktorský studijní program absolvoval na UMPRUM, kde rovněž pracoval jako asistent v ateliéru Malba. V letech 2000–2018 působil v umělecké skupině Rafani. Je členem Spolku Skutek a od roku 2018 vede ateliér Malba 4 na Akademii výtvarných umění v Praze.

Německá umělkyně Alina Schmuch pracuje s pohyblivým obrazem a fotografií a zkoumá vztah mezi vizuálními médii a skutečností prostřednictvím uměleckých publikací a videoinstalací. V posledních letech se intenzivně soustředí na téma vodních infrastruktur jako míst, kde se prolínají technologie, tělo a životní prostředí. Studovala mediální umění na HfG Karlsruhe a byla stipendistkou na Jan van Eyck Academie v Maastrichtu. Její práce byla představena na výstavách a projekcích v Neuer Berliner Kunstverein, Urbane Künste Ruhr, Akademie der Künste či na 15. bienále architektury v Benátkách ve spolupráci s kolektivem Forensic Architecture.

