

IT IS NOT
FUNNY,
NOT FUNNY
[NENÍ TO
K SMÍCHU,
K SMÍCHU]

KAREL SRP

Snad každý jednou zažil stav, že ho něco neodbytně pronásleduje, že je přepaden neurčitou představou, již se nedokáže zbavit, o níž neví, odkud přišla, co znamená a kdy pomine; často se vyjevuje v nejméně vhodnou a očekávanou chvíli, kdy vypadá, že se už nevynoří, že se jí mysl zbavila a dostala ji za své hranice. Chvíli se snad mohlo zdát, že nutkový pocit nadobro zmizel, avšak nějaká neznámá síla jej znova vrací zpět v nové podobě a posunutém smyslu. Některé práce Krištofa Kintera se chovají obdobně. Zasekávají se do paměti a dožadují se pozornosti. Jejich vliv nelze snadno překonat. Ruší, když chceme mít klid, putují kolem, zatímco sedíme na židli a zabýváme se vlastní činností. Chovají se spíše jako polidštěné věci, napájené elektrickým proudem, či jako svérázní živočichové vyžadující péči. Za mnohé stačí uvést jeden jednoduchý objekt, jehož skutečné vlastnosti nemusí být z reprodukce v katalogu zřejmé: převrácený, umělohmotný, barvou pocákaný kyblík není pomyslnou tečkou za úklidem bytu nebo dokonce za existencí závěsného obrazu, ale – jak ukazují přípravné kresby – ukrývá v sobě mechanismus, uvádějící jej do plynulého i trhavého pohybu. Putuje po místnosti všemi směry. Při své cestě nemusí být vůbec na očích, aby upozornil na svou přítomnost; jeho dutý, šramotivý zvuk proniká i z vedlejší chodby. I když si snad na něj po čase zvykneme, nelze ho úplně přijmout. Ztělesňuje znečištění mysl, jež brání v dosažení jasného vidění, nacházejícího se na pomezí důležitého a vedlejšího. Jeho dopad je přinejmenším dvojsmyslný: přispívá k soustředění a odvádí od něj. Práce nazvaná *Větší problém, než máš ty* (2007) naznačuje, že každé Kinterovo dílo má vnitřní obzor a životní prostor, jež obývá a zaplňuje. Přesně objasňuje způsob autorova myšlení. Ostrý vhled do proměnlivé současnosti dostává obecnou, někdy přímo nadčasovou platnost. Kintera se zabývá tím, co nachází v sobě a kolem sebe, tím, co je jeho bezprostřední součástí, i tím, co náleží ke společnému prostředí.

Obrázek se dívá
/ *Painting Is Watching You*, 1998

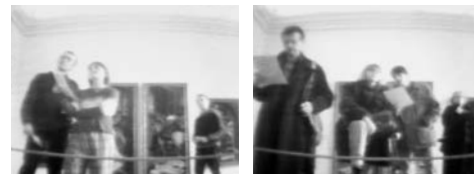
Větší problém, než máš ty
/ *A Bigger Problem than Yours*, 2007



Plumbař / *Plumbaman*,
1995–1998

Dříve než Kintera k tomuto protnutí dospěl, přitahovalo jej ve druhé polovině devadesátých let sepětí protikladných prostorů: vnějšího a vnitřního, osobního a společného, zaplněného a vyprázdněného. Již v práci *O nás bez nás* (1997) rozvíjel vztah zrakové a sluchové zkušenosti. Dva prosvětlené černobílé pohledy do prázdných vnitřních prostor, jednak stanice metra na náměstí Míru, jednak haly na hlavní poště v Praze, doprovází zvukový záznam, pořízený naopak za jejich plného provozu. Kinteru oslovovaly hraniční stavy každodenního života: jeden

téměř odosobněný, druhý přeplněný běžným dnem. Kladl je do prudkého střetu. Jak dalece hranice soukromého a veřejného prolomil, ukázal v *Přímém přenosu* (1998), kdy na pouliční lampu ve Strašnicích, kde bydlel, zavěsil obrazovku přinášející po dobu jednoho měsíce pohled do jeho soukromí. Obrazovka se nacházela poblíž autorova bytu, takže mohl z okna pozorovat pohledy náhodných kolemjdoucích, podivujících se tomu, co vidí. Upoutal je nevysvětlitelný děj, o němž brzy zjistili, že nepatří do televizního programu, avšak o jehož zdroji nemohli mít ponětí. Kintera pronikal do veřejných prostor čím dál důrazněji. Nevynechal ani státní umělecké sbírky. Pod *Růžencovou slavností* od Albrechta Dürera, nacházející se ve Šternberském paláci Národní galerie v Praze, umístil



v roce 1998 kameru snímající pohledy diváků na obraz. Jejich signál přenášel na obrazovku stojící ve vedlejší místnosti, na níž pozorovali návštěvníci galerie své následovníky při vnímání *Růžencové slavnosti*. Kintera zde zkoumal, kam až se lze dostat v přiblížení se k osobnímu prostoru uvnitř prostoru veřejného, aniž by divák věděl o svém sledování. Tyto tři práce, přecházející mezi soukromým a veřejným, určovaly rozpětí Kinterova uvažování. Souběžně s nimi se několik let zabýval zachycením života a vytvořením příbytku podivné bytosti, pojmenované *Plumbař* (1995–1998), s níž setrval v těsném sepětí několik let. Svůj dočasný domov nalezl *Plumbař* na několik let v suterénu Domu U Zlatého prstenu, kde byla dlouhodobá expozice současného umění nastupující generace. *Plumbař* – jak název napovídá – byl umělohmotnou bytostí vytvořenou z olova. Olovené pláty pokrývaly nejen stěny, podlahu a strop jeho pokoje, ale i všechny věci jeho každodenního života. Z olova byl i *Plumbařův* oděv, v němž se procházel po Praze. *Plumbař* byl téměř autista. Olovo mu sloužilo jako ochrana proti okolnímu světu. Nejraději prý měl jezdit schody v metru. Svědčí o tom záznam promítaný z televize, obalené rovněž olovem. Ve volbě materiálu se začal projevovat stálý Kinterův zájem o nejrůznější hmoty, který mohl přecházet od vysoce umělých, jako byl později polyuretan, přes domácí, kdy používal těsto, až po krajně lidské, jež představovaly vlastní výkaly. Ačkoli je Kintera autorem plachého *Plumbaře*, nelze ho s ním přímo ztotožnit. Nechává diváka nahlédnout do *Plumbařova* příbytku, zatímco ten chodí raději někde po městě, a vrací se k sobě až po otvírací době galerie; když se zdá, že bychom jej mohli zahlédnout, mizí před očima.



Přesun autorského těžiště, jež Kintera v *Plumbaři* vychyloval, se výrazně projevilo i u jeho dalších práce,



pojmenované *To* (1996), v níž dospěl k protnutí osobního a společného v jednom nesnadno pojmenovatelném, mnohovýznamovém objektu, ve kterém se střetávala blízkost

i cizota. Do objektu *To* soustředil veškeré napětí, jež v něm tehdy bylo. *To* se stalo téměř jeho třetím okem, jehož perspektivou pozoroval svět, přestože šlo o uměle vytvořený objekt oválného organického tvaru, připomínající vajíčko nebo někomu snad i plastiku Hanse Arpa. *To* se pohybovalo na připevněných kolečkách. Autor s ním chodil na procházky po městě, jak dokládá mnoho černobílých fotografií zachycujících jeho cesty v dopravních prostředcích, putování po ulici za sucha i deště, návštěvy výstav a pánských toalet. Stalo se hlavním námětem dokumentárních snímků, zatímco lidé stojící kolem se do záběru často dostali nanejvýše od pasu dolů. Kintera se k němu choval jako k živé bytosti, jako k jednomu ze členů své rodiny. V jeho představivosti získalo *To* i svou paměť a vnímalo okolí jako kdokoli jiný. Bylo-li v uplynulých letech *To* více v akci, nyní spíše, alespoň podle snímků, spočívá v autorově obývacím pokoji pod sušákem na prádlo. Pro Kintera bylo příznačné, že *To* nikdy neprodal, na rozdíl od fotografií přibližujících jeho život. Často je ovšem zapůjčoval na výstavy, kde bylo na zemi a každý návštěvník si s ním mohl chvíli „hrát“. Pro Kintera bylo nesnesitelné, že by *To* stálo zbavené života na soklu a přikrývala je plexisklová krabice, jak se to většinou s objekty v galeriích děje.

Kintera přivedlo *To*, jehož název by mohl odkazovat až i k psychoanalytickému slovníku, k hranicím nejen mezi živým a neživým, ale i mezi účelným a bezúčelným, mezi praktickými výrobky a věcmi, jež se jim tvarem a funkcí pouze podobají, nicméně mají čistě estetickou povahu. Zvažoval vzájemné přesahy uměleckého díla a užitého předmětu. Tomuto vztahu věnoval rozsáhlý soubor objektů, pojmenovaný souhrnně *Spotřebiče* (1997–1998). Název byl odvozen od jejich činnosti: spotřeba elektrického proudu, jímž byly napájeny, aniž by čemukoli sloužily. Dnes jsou sice *Spotřebiče* vystavovány v jedné místnosti téměř jako vzácná umělecká díla, vyzařující dokonce svou auru, avšak původně prošly marketingovým kolečkem, týkajícím se jejich uvádění ve známost a prodeje. Vyráběla je fiktivní firma Utitool a pro každý vymyslel Kintera vlastní jméno jako například Denor,



Propero, Ultran, Primasan. Autor chtěl, aby bezprostředně po svém vzniku spotřebič vstoupil do běžného života. Svě místo dostal na rozměrných billboardech i v poličkách mezi žehličkami a rychlovarnými konvicemi za výlohami v prodejnách s elektrickými spotřebiči. Kintera se zaměřoval především na případnou zkušenost náhodného

zájemce, jenž je osloven spotřebičem. Když mu jej prodavač předvádí, náhle zjišťuje, že výrobek nemá žádný účel, nedá se v domácnosti k ničemu použít a navíc ještě odčerpává stále dražší elektrický proud. Klam, jenž případný kupující prohlédl, když rozpoznal, že nabízený spotřebič není tím, co předpokládal, vytvořil prostor pro vlastní reflexi o předmětu, který sice vznikl, avšak z určitého hlediska snad ani nemusí mít žádný smysl. Reflexe vedla k proměně vědomí případného uživatele, jenž získal „předmět“, pro nějž si musel vyhradit zvláštní místo, který nepatřil ani do skříně s pomocníky v domácnosti, ani k jednoznačným uměleckým dílům. Postižením styčných míst a rozdílů mezi praktickým a estetickým předmětem oživoval Kintera rozboru strukturalistů z třicátých let o jazykové funkci; zaměřovaly se tehdy na rozhraní jazykového znaku, přecházejícího mezi funkcí sdělovací a básnickou. Kintera vystihoval podobnosti a odlišnosti, veškeré možnosti, jimiž by mohly jeho „spotřebiče“ proniknout do opačné oblasti, než jim byla vlastní, rozehrával přechody mezi všední věcí a uměleckým dílem. Zkoumal rozhraní, na němž se obě oblasti k sobě přibližovaly i od sebe oddalovaly. Ze „spotřebičů“ se staly pasáže končící zrcadly, odrážejícími jejich tvar v nových společenských souvislostech. Rozhodující se stala možná proměna myslí, nastávající u nepoučeného diváka, jenž by si případně mohl „spotřebič“ zakoupit.

Plumbařem, *To a Spotřebiči* Kintera vstoupil do tehdy probíhající diskuse o roli autora; u *Plumbaře* se lze pouze dohadovat, že s ním byl nějakým způsobem spojen, *To* jako by se narodilo neznámým rodičům, u *Spotřebičů* není nikde uveden jejich pravý původce, pouze výrobce. Kintera není ani *Plumbařem*, i když měl zřejmě jako jediný možnost obléci se do jeho skafandru a oživit jej, není ani *To*, jež tahal za sebou na provázku. Jako autor se nachází někde mezi, chvíli na té, chvíli na oné straně, aniž by se dalo říci kde. Díky tomu může *Plumbaře*, *To a Spotřebiče* pozorovat z odstupů, jako by šlo o práci někoho jiného.



Kintera na konci devadesátých let rozvíjel dialogické uvažování, tematizující oslovení jako průnik mezi vlastní prací a divákem, vyjádřené většinou vepsaným textem nebo přímým hlasem, jindy jen názvem, doprovázejícím práci. Oslovením pronikal Kintera do veřejného prostoru. Činil to mnohdy zcela anonymně. Málokdo věděl, že je autorem přes šablonu stříkaných postaviček, pojmenovaných souhrnně *Elementi* (2001), jimiž počátkem nového tisíciletí zaplnil Prahu. *Elementi* se vyznačovali velkou hlavou a tělem s useknutými končetinami. Tvarově vycházeli z plastiky dvou vrčících, pohybujících se olověných figurek

Příbuzní (1995), připevněných na zed. *Elementi*, jichž vzniklo šedesát, zaujmají nejrůznější tělesné polohy, přibližované textem, objasňujícím jejich gesto. Byli adresní, počítali s tím, že se usídlí uvnitř mysli jako její přirozená součást. Lze z nich vyčíst názorové rozpětí doby. Kintera ustálil základy její budoucí ikonografie. *Elementi* postihovali společenské rámce jednodušeji a jasněji než jakékoli jiné dokumenty.

Někteří sice vycházeli z obecně rozšířených typů (např. smrtku s kosou doprovázel nápis I am with you), pro většinu z nich však autor našel vlastní výraz. Přestože se vyskytovali ve veřejných prostorách, mířili svým drobným rozměrem především do vědomí každého jednotlivého pozorovatele. *Elementi* předznamenali nepřehlédnutelné *Mluviče* (1999–2003), mužské postavičky drobného vzrůstu, jejichž oválná hlava neměla kromě uší žádné další rysy, oblečené společensky i venkovsky, zahrnující diváka, jakmile se k nim přiblížil, množstvím bezvýznamných i naléhavých, plytkých i vážných otázek, pokládáných počítačově upraveným autorovým hlasem. Záleželo pouze na posluchači, jakou jim přisoudí hodnotu. Zasahují jeho svědomí, nedávají mu spát, vyvádějí jej z míry, snad i rozčilují. Kintera se ptal na cokoli: mísil obecné s osobním, některé z dotazů byly ohlasem nejrůznějších dobových aktuálních diskusí, jiné přetrvávaly a spadaly do zásobnice námětů neopouštějících lidstvo.



Ke Kinterovým východiskům patří bezmezná šíře spotřebního světa, vůči níž se nepřestává vymezovat. Spadají do nich nejen výrobky vnučené současnými megastory, nýbrž i oblasti označované za kulturní, sportovní či bankovní průmysl. Na mnohé jejich rysy autor kriticky poukazyval. Současně se několik let zajímal také o umělé, neobyčejně živě působící bytosti. U *Mluvičů*, stejně jako u ostatních podobně zaměřených prací, neskrýval mechanismus uvádějící do

chodu a v katalozích na desítkách dokumentárních záběrů a přípravných kreseb ozřejmoval jejich výrobu, včetně podrobných technických rozkresů. Vysvětloval a objasňoval vše, co jen šlo. Vždy se zajímal o to, co je uvnitř, avšak nikdy bez souvislosti s povrchem a okolím. Obal často skrývá něco nepatřičného. Lehkou modrou tašku z IKEA vyplnil Kintera syrovými vnitřnostmi, do krabice od bot firmy Baťa vložil zase vlastní exkrement (tento motiv, ale bez názvu firmy, se ocitl na plakátu výstavy Hrubý domácí produkt, již Kintera připravil v roce 2007 jako kurátor do Městské knihovny v Praze). Svým osobním protestem zpochybňoval značky ovládající současné prostředí.

Jedna fotografie z úvodu tohoto katalogu přináší převrácený snímek Kintery jako novodobého atlanta, rukama vzpírajícího planetu Zemi a nohama vyrovnávajícího kouli, jež bývá často jejím symbolem. Jeho tělo se ocitá ve středu nerovných vztahů. Stalo se křehkou spojnici rozdílných hmot, kusu země a umělé koule, i opačných představ: jedna je tělesná, druhá myšlenková, jedna skutečná, druhá znaková. Kintera tady zvýrazňoval nerovnoměrnost alegorie a symbolu, dvou protichůdných přístupů, zasahujících do rozdílných oblastí mysli. Přestože vzájemně na sebe odkazují, nemohou se ztotožnit. Tento postoj umožňuje současnou přítomnost odlišných pohledů: jednoho vedeného ze širokého nadhledu směřujícího do dálky, druhého naopak zaujímaného z pohledu pronikajícího do hloubky. Tato fotografie souvisí s novou Kinterovou prací *Private Planet* [*Soukromá planeta*] (2011), kdy na osmdesátikilovou kouli z asfaltu připevnil své ochozené černé polobotky. Odkazoval jí k rozšířené emblematické, v níž se umělci vymezovali vůči Zemi jako takové.

Po objektu *To* se Kinterovy úvahy o předmětu začaly zvrstvat. Jedna přecházela do druhé a otevírala tím prostor dalším. Vytvořil-li nejprve *Spotřebiče*, objekty, které předtím neexistovaly, jež se však podobaly skutečným výrobkům, sestavil následně zvolený tvar z již existujících předmětů. Z plechovek od firem Fanta a Heineken složil kovové kaktusy, vzrůstem přesahující deset metrů (*Homegrown* [*Doma vypěstovaný*], 2003). V arcimboldovské ozvěně pokračoval. V roce 2003 stvořil z brambor nového Adama a Evu: muž objímá ženu držící nákupní tašku. V práci *We've Got the Power* [*Máme na to*] (2003) se rozpomenul na dětské pokusy s vodivostí. Brambory propojil dráty, vedoucími do elektrického displeje sledujícího dobu jejich životnosti. Navazoval tím na přežívající mytopoetickou představu, vedoucí přes manýrismus do antiky, o člověku



Vzájemný vztah *Plumbaře* na jedné straně a *To*, *Spotřebičů* a *Mluvičů* na druhé by se dal přirovnat k protikladu pozitivu a negativu. Každý, ovšem z opačného úhlu, vypovídá o tomtéž. Nastává tak kolísání mezi subjektem a objektem, kdy se nejen jedno může odrážet v druhém tak, že je téměř cele vyplňuje, jako by tělo splývalo s Plumbařovým skafandrem, ale současně lze i z tohoto vztahu vystoupit a otevřít se třetímu, co má podobu neutra, k němuž autor i divák zaujímá přinejmenším dvojznačné stanovisko, obdobné, jaké vzniká při přechodu mezi uměleckým dílem a každodenním předmětem. Rozkvy mezi subjektivitou a objektivitou, mezi zvěčněnou niterností a prchavou všedností, představující nosné rozpětí autorova „já“, není úplný. Aby Kintera pronikl pod jeho povrch, potřeboval najít bod, z něž by pohlížel na obě strany, bod, jehož těžiště netkví ani v něm, ani v uskutečňovaném objektu. Autor vystoupil sám ze sebe, aby se stal někým jiným, a zároveň se dal prostoupit vším, co na něj z okolí doléhalo.

zrozeném ze země, v daném případě z 300 kilogramů brambor. Současně s touto figurální prací, volně se navracující k námětu prvních lidí, tematizoval přímo vlastní pojetí vzniku světa, jakéhosi velkého třesku v malém (*Už to začíná*, 2004), vystiženého uměle vyvolaným zkratem, probíhajícím mezi oběma póly elektrické zástrčky, jež leží v prázdné místnosti. Jiskření doprovázel skřípavý zvuk.

Práce *We've Got the Power* a *Už to začíná* se zabývaly pomyslnými počátky, vyplývajícími z vlastností elektrického proudu. K jejich propojení došlo až o několik let později v rozměrné postavě *My Light Is Your Life – Shiva Samurai* [*Mé světlo je tvůj život – Šiva samuraj*] (2009), pokračující v arcimbaldovské linii. Sestávala z 250 nejrůznějších sesbíraných stolních lamp, zastíněných průhlednými širmy, a neónových zářičů. Světelná bytost, jejíž pomyslnou hlavu zdobí svatozář, dostala podobu soudobého „elektrického“, zářícího světce, vytvořeného pouze svítidly namířenými proti divákovi, jež ho částečně oslňují a vydávají silný tepelný žár. Postava ze svítidel je pravým opakem lidí z brambor; vyžaduje vysoký příkon energie. Byla-li práce *My Light Is Your Life – Shiva Samurai* obsahovým a materiálovým protikladem práce *We've Got the Power*, stala se drobná postavička chlapce, oblečeného v každé ze šesti verzí vždy jinak (*Revoluce*, 2005), odrazem Mluvičů, kteří jako by své otázky kladli do prázdna bez jakékoli odezvy. Kintera dospěl k významovému přehodnocení původních východisek, jimž dal i opačnou formální podobu. Práce

Revoluce byla širokou společenskou výzvou, ale i výrazem marnosti osobního boje. Měla zřetelná ikonografická východiska, k nimž patřila zejména postava muže bušícího hlavou o cihlovou zeď z *Vlámských přísloví* (1559) od Pietera Brueghela. Ve výstavní síni přitahuje *Revoluce* pozornost ještě před svým spatřením. Jejím prostorem proniká pravidelné dunění, o jehož původu často návštěvník galerie nic neví. Teprve když vyhledá zdroj, zjistí, že vychází od malého chlapce tlukoucího hlavou o zeď. Kintera vyhotil rozpor mezi silným zvukem a zvolenou velikostí postavy.

V přiblížení se k realitě neměl autor žádné zábrany. Neváhal zvolit skutečné předměty či vyvolávat dojem, že o ně jde. „Polidštil“ tři igelitové nákupní tašky, jejichž obsah se nejen pohybuje, ale pronáší i samomluvu stěžující si na svět (*I Am Sick of It All* [*Je mi z toho všeho nanic*], 2003). Kam až vedou hranice možného uplatnění vybraného předmětu zjišťoval, když na sebe naskládal padesát pytlů cementu od Knaufa, jež vypadají, že se na diváka zřítí, a názvem díla ho ještě pobídl, aby totéž zkusil po něm (*Do It Yourself* [*Udělej si sám*], 2007). Druhou výkladovou rovinu – sledující výzvu a přepracování – naznačoval podtitul „after Brâncuși“, objasňující, že je jednou z dalších variant na *Nekonečný sloup*, vztyčený Constantinem Brâncușim v Tirgu Jiu, který měl s Kinterovou prací společnou především vertikální skladbu opakujícího se stejného tvaru; jinak se ovšem obě práce naprosto odlišovaly. Vertikalita náleží

k nosným významovým osám autorovy tvorby. Kintera na ni opět navázal svou novou prací, kdy naskládal polštáře na sebe až ke stropu galerie. V *Do It Yourself* zvažoval, kam až lze dojít mezi realitou a fikcí, kde se skutečně mění v možné, které přechází v klam. V těchto úvahách se dostal tak daleko, že v práci *Nemůžu spát* (2004) vzbudil dojem, že ve spacím pytli leží zachumlaný bezdomovec: uložil se v prázdné místnosti galerie a návštěvník má při jeho spatření pocit, že jej nesmí rušit tím, že by si ho prohlížel zblízka. Přípravné kresby však objasňují, že východisko tohoto objektu tkvělo v opačné, téměř magrittovské představě spícího muže. Kintera přirovnal myšlení k páře z varné konvice, bránící a rušící ve spánku, která vyvolávala spáčovo oddechování.

Kintera dlouhodobě naráží na nejrůznější možnosti prolnutí skutečnosti a zdání, překrývajících a střetávajících se významů. Dokonalé napodobení vnějšího tvaru, s nímž



se vyrovnávalo mnoho sochařů před ním, když vzbudili dokonce podezření, že odlišil živý model, jež přivedlo k hliníkové tyči opřené o zeď, pojmenované *216 cm of Something* [*216 cm něčeho*] (2007), jež byla odlitkem kusu bambusového kmene. Nemohl se s přírodní předlohou ztotožnit více a zároveň se jí i více vzdálil volbou materiálu, uchovávaného si lehkost původního kmene. U konkrétních předmětů často Kintera měnil jejich účel a obracel význam. Ze dvou podobných vytvořil někdy další, zdánlivě nesmyslný, pojatý jako výzva k reflexi diváka nad jeho

vlastní činností. Ve stojící řadě předělávek, pojmenované *Make Work Not Sport* [*Pracuj, nesportuj*] (2005), posouvající známý slogan z konce šedesátých let *Make love not war*, připravil k rukojeti hokejek zahradnické náčiní.

Mezi pracovními fotografiemi, uvádějícími tento katalog, zachytil Kintera snad náhodně vzniklé setkání oblečení a salámu doma na věšáku. Pod kloboukem, jež nosí, visí lovecký salám vedle jeho kalhot. Mužskou postavu vystihl zástupnými prvky. Klobouk, patřící k trvalým rysům autorova oblečení, zastupuje hlavu jako zdroj rozvažování, štíhlá vertikála loveckého salámu zase páteř, jazyk, falos. Klobouk s postavou přímo souvisí, salám na ni odkazuje v přeneseném smyslu. Zdrojem fotografie bylo „náhodné setkání“ zdánlivě nespojitelného. Jako by bezděčný snímek přibližoval dlouhodobý a setrvalý průběh Kinterovy rozvahy: jeho práce vznikaly ze zadrhnutí, z přeřeknutí či z významové přesmyčky, odvádějící obrazivost nečekaným směrem, avšak vždy ji zpětně vracející k jejímu východisku, jehož platnost je sice popírána, přesto zůstává stále zde. Kintera uplatňuje nesouměřitelné motivy současně: jednak si udržují vlastní význam, jednak se stávají zdrojem básnického tropu.

Jeden ze základních rysů Kinterovy práce spočíval v překvapení: divák vejde do místnosti a zalekne se ostrých břitů točících se cirkulárek, zabetonovaných v podlaze, k nimž se váhá přiblížit (*Nedotýkat se*, 1996), nahlédne do

Revoluce / Revolution, 2005

jiné a má před sebou poskakující kokosový ořech, vstoupí do další a uvidí ze stěny tryskající zamrzlý nevladatelný vodopád červené hmoty, jež si sama vymezuje svůj tvar (*Red Is Coming* [Červená teče], 2007). Nečekané patří k průvodním rysům Kinterova přístupu: buď může být úplně odmítnut, nebo naopak podnítit k rozličným úvahám, jednak o smyslu skutečnosti, jednak o umělecké činnosti jako takové. Divákovi, jež tímto dvojsečným štěpením neprojde, k němu možná zůstane uzavřen přístup. Jeho práce vyplňují trhliny uvnitř jejich umělého a vyprázdněného okolí. Objasňují, proč už člověk nemůže být sám sebou a co ho vyřadilo ze světa, jež si sám stvořil. Vycházejí z vymezení, jehož zdrojem je rozvaha o marnosti a pomíjivosti. Kintera zpochybňuje trvalé a zvýrazňuje prchavé. Někdy se zdá, že zaujímá postoj anděla z *Melancholie* Albrechta Dürera, který je i není otevřen vnímání svého prostředí. Sleduje, co se v něm i kolem něj děje, ale připouští i bezvýhodnost případného odporu. Osamocení postavičky *Revoluce* však může být výzvou pro ostatní. Na jedné straně si autor jako nový tvar v posledních pracích zvolil kouli, na druhé igelitový pytlík, náhodně zachycený o černý stromeček. Stále se setkává s pomíjivým, pevně s vratkým, podstatně s nahodilým. Obojí má svoji hodnotu. Kinterova melancholie ovšem nevyplývá z nemoci duše. Její příčiny jsou jednak rozumové, kdy vycházejí z nemožnosti spojení alegorie a symbolu, jež by mu mělo umožnit bezprostřední přecházení mezi přirozeným a přeneseným významem, mezi věcí a metaforou, jednak společenské, kdy shledává omezený účinek osobního vzdoru, jež pro něj ovšem má smysl důležitého podnětu. Za jeho příklad lze uvést druhou rozsáhlou práci ve veřejném prostoru, následující po *Elementech* a kritizující bankovní sektor. V jejím názvu *A Proposal for Subversive Marketing Strategy for Banking Institutions and Their Branches* [Návrh subverzivní marketingové strategie pro bankovní instituce a jejich pobočky] (2006) autor použil slovník používaný bankami k prosazení jejich „produktů“. Do blízkosti stávajících log jednotlivých bank nastříkal přes šablonu loga jejich konkurentů (např. logo Československé obchodní banky umístil vedle International Commercial bank, Komerční banky, Volksbanky; logo Reiffaisen bank vedle Československé obchodní banky, logo České spořitelny vedle Československé obchodní banky). Jako by si snad tímto průkopnickým úsilím připomínal osamělé činy jednotlivců za nacistické okupace. Kinterova kritika daného systému měla také své opačné významové vyústění, obracející jeho předcházející úsilí. Při pobytu ve Španělsku objevil banku Bankinter, obsahující v názvu část jeho jména. Její logo si přisvojil a jednu z fotografií její pobočky otiskl

v katalogu své samostatné výstavy ve Východočeské galerii v Pardubicích, takže se mohlo zdát, že ji vybudoval v nějaké pražské uličce. Přiblížil se zde ke krajnímu zvěcnění, k nadosobním strukturám



Fatal Egoist III
[Fatální egoista III], 2007;
There Is No Way to Go Now
[Hned tak nepojedem], 2007

Paradise Now
[Ráj teď hned], 2009

ovládajícím zpětně každodenní život. Jeho nenápadné průrníky často směřovaly do oblastí, náležejících k cílům široké společenské kritiky. Obdobné projekty poukazovaly na Kinterův rozkvět. Na jedné straně jej zastupují měšťácké galerie, na druhé vystupuje jako anonymní pouliční aktivista, bojující svým způsobem proti jakémukoli systému svazujícímu lidskou svobodu.

Kinterovy zásahy do zvoleného předmětu vyvrcholily v osobitých průrnících do jízdnicích kol, autorova hlavního dopravního prostředku. Ve třech verzích práce *Fatal Egoist* [Fatální egoista] (všechny 2007) „zpracoval“ jízdnicí kolo tak, že přímo odráželo stále závažnější duševní stav, jehož kritičnost můžeme sledovat na stále více vyvráceném sedadle, ocitajícím se u třetí verze *Fatal Egoist* až u země. Jako by případný jezdec narážel na pomyslné hranice, jež si sám vytkl, ale z jejichž sevření se nemůže dostat. Připomínají oblíbený slogan, stříkaný přes šablonu na pražské zdi: Zbavili jsme se mříží, ale stále jsme v kleci. Východiskem *Fatal Egoist I* se stala nicméně jiná představa. Kintera chtěl vytvořit kolo opisující roh budovy. Zalomil je do pravého úhlu. Následujícím dvěma verzím *Fatal Egoist II* a *Fatal Egoist III* dal až expresivní dramatickosti. Název práce autor převzal z původního pojmenování kola Egoist, jež vyráběla firma Author. Všechny tři verze *Fatal Egoist* vyžadovaly zvláštní postavení. Dekonstruované kolo mohlo ležet



na zemi či se opíralo o zeď. Jeho pravé místo nebylo na ulici, kde někdy stálo u dopravních značek a vzbuzovalo pozornost kolemjdoucích – jak ukazují dokumentární záběry –, kteří si mohli myslet, že zde zůstalo po nehodě (viz připomínka známého „pomníčku“ kola poraženého cyklisty na ulici v Praze 7). Bylo uměle vytvořeným, přesně promyšleným objektem, patřícím do vnitřních prostorů galerie. Ještě výrazněji pracoval Kintera s jízdnicí koly v rozměrném objektu *There Is No Way to Go Now* [Hned tak nepojedem] (2007), sestaveném ze šesti nově vzájemně smontovaných rámců kol, výrazně rozvedených do prostoru. Mnohonásobná metafora shluku a srážky poukazovala na skupinové nedorozumění. Kintera nemusel být figuralista, aby se svými pracemi vyjádřil ke své přítomnosti. S vybraným objektem zacházel i obráceně než s jízdnicí koly. Ke kovovým zábranám, jejichž tvar mu připomínal tělo zvířat, přivařil další jejich části, jimiž vnesl do anonymních objektů zoomorfnní obsah (*Paradise Now* [Ráj teď hned],

2009). Postupně vyzkoušel většinu významů obsažených v každodenních, všedních objektech, ale zároveň možné způsoby jejich napodobení.

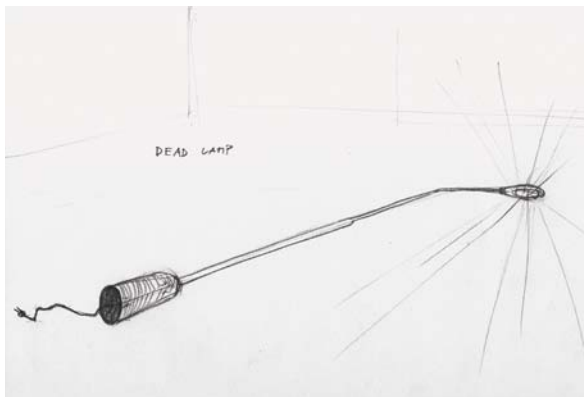
Bylo jen otázkou času, kdy se Kintera, jemuž se stal elektrický proud jedním z důležitých zdrojů, napájejících jeho práce, zaměřil na stožáry veřejného osvětlení. Již v *Přímém přenosu* na jeden z nich připevnil televizní obrazovku. Jindy ze skladu odpadu komunální firmy odmontoval světelná tělesa, ze kterých sestavil absurdní rozměrný, pokojový lustr. Na přípravné kresbě k *My Light Is Your Light* [Mé světlo je tvé světlo] je ještě nasměřoval k podlaze, ale ve vlastním lustru je obrátil, takže téměř oslepovala diváka, když se k němu přiblížil. Lustr osvětloval místnost zespodu místo shora. Jeho zrezivělé nosné rámy se zdály vyzdvíženy ze dna moře. Záměrně dostal podobu náhodně nalezeného objektu, přestože jej autor vytvořil.

V *My Light Is Your Light* (2008) pracoval Kintera s významem světla. Zkoušel, kam až sahají jeho smyslové hranice a kdy může dílo nabýt nového významu. V následujících pracích již rozvinul možnosti obsažené v pouliční lampě. Poprvé ji jako celek vztyčil roku 2008 v holandském Tilburgu, kdy do řady pouličního osvětlení, nacházející se na pomezí chodníku a hřbitova, zapojil vlastní, již však vytočil směrem na hřbitov, aby její svítidlo mířilo na sochu sv. Františka, jednoho ze světců stojících za plotem. Propojoval tím veřejný a posvátný prostor. Do Kinterova pojetí světla pronikala ještě jiná zkušenost, vymykající se vlastnímu účelu osvětlení. Neozařovalo ulici, nýbrž dávalo světlo světcům. V dalších čtyřech objektech rozvinul autor všechny významy, nalezitelné ve stožárech pouličního osvětlení. Po *Zázraku*, jehož délku trvání stanovuje datum, kdy byl v Tilburgu vztyčen (probíhá od 12. 9. 2008), následovaly práce dostávající stále přesnější obsáhlé určení, ve kterém měl zásadní roli vztah světla a osvětlovaného. Aby Kintera mohl změnit smysl stožáru pouličního osvětlení, potřeboval jej z původní vertikální polohy dát do polohy horizontální a přitom ještě zachovat jeho celistvost; stožár se musel navíc objevit v souvislostech, jež pro něj byly co nejneočekávanější. Už název práce *Lay Down and Shine* [Lehni si a svíť], znějící téměř jako rozkaz, napovídal jeho novou polohu, propojující vnitřní a vnější prostor druhého patra domu U Jonáše (2008), patřícího Východočeské galerii v Pardubicích, ve kterém probíhala autorova samostatná výstava. Cizorodý objekt soudobého světa, trčící z okna, se nacházel v nepatřičných souvislostech. Stal se až určitým návěstím Kinterovy samostatné výstavy. Obdobně jako v Tilburgu světlo zdůrazňovalo, co by jinak podléhalo střídání dne a noci, průčelí s výrazným renesančním reliéfem, znázorňujícím Jonáše vyvrženého velrybou. Ležící stožár lampy se dal rozpojit na dvě části a vtěsnat do uzavřené menší místnosti galerie. Kintera to udělal na své samostatné výstavě v pařížské galerii Schleicher a Lange (2008). Přestože tyto části nebyly spojeny, svítidlo stále zářilo. V rozvíjení své představy autor pokračoval i v Třebešicích, kdy navázal na kresbu pojmenovanou *Dead Lamp* [Mrtvá lampa] (2008), ve které na zemi leží padlá, avšak svítící lampa. V Třebešicích spodní část lampy trčí vzpřímeně ze země, zatímco zářící těleso leží venku na trávníku bez zřejmého spojení se svým

spodkem. Kintera tak volně navazoval na jeden z rozšířených námětových okruhů melancholie, často naznačené jen prostým zlomeným sloupem. Práce *Lay Down and Shine* představovala novodobý náhrobek s věčným světlem. Úvahy nad stožáry pouličního osvětlení přivedly Kinteru k meznímu významovému závěru, vrcholícímu ve venkovní práci nazvané *Z vlastního rozhodnutí – Memento mori* (2009–2011), stojící pod pražským Nuselským mostem, jež si sebevrazi často zvolili k ukončení života. Vertikální stožár lampy vyhnul Kintera tak, aby svítidlo směřovalo k hmotnému betonovému mostu, nikoli na okolní park a jeho cestičky. Toto dílo se po Tilburgu stalo druhou autorovou veřejnou realizací, odkazující k nadsmyslovým a mimosmyslovým oblastem. V šesti pracích se stožáry pouličního osvětlení vytvořil Kintera vnitřně obsahově provázaný soubor, rozšiřující užitkový význam světla.

Prohlubování účinku světla přivedlo Kinteru k úvahám o vztahu profánního a sakrálního. Prázdný kovový barel (*Svatý duch vypuštěn*, 2008), původně určený pro černou ropu jako zdroj budoucího bohatství a energie, nejen pozlatil, ale ještě z něj nechal vycházet dým. Pozemské posouval k nebeskému. Profánní se náhle objevuje v obráceném světle, když získává vlastnosti náležející sakrálnímu. Do zvoleného předmětu vetkl Kintera zvrtné rozpětí, usnadňující, aby se na oba póly podíval z opačného úhlu; výchozí potlačil, a tím otevřel pole pro vstup protikladného, od něhož se nedalo vůbec čekat, že by mohlo do vybraného předmětu proniknout. U Kintery vstupoval často použitý prvek do polarizujících se hranic. Týkalo se to i zlata: jednak znamenalo bohatství, plynoucí z prodeje nafty, jednak nositele výjimečného a posvátného. Uváděl tak do hry nejběžnější a nejneočekávanější.

Dlouhodobé Kinterovo střídání měřítek vyvrcholilo v roce 2009 ve dvou téměř současně vzniklých dílech, určených do vnitřního prostoru, z nichž každé odkazovalo k jiné stránce soudobého světa – jednak v rozměrném, blyštícím se modelu továrny z pozinkované oceli (*Small Factory – Personal Industry Ltd.* [Továrnička – osobní průmysl, s. r. o.], 2009), připomínající zvětšenou dětskou hračku, z jejíhož komína občas vychází kouř, zabírající téměř celý pokoj, jednak v havranovi s mužským tělem



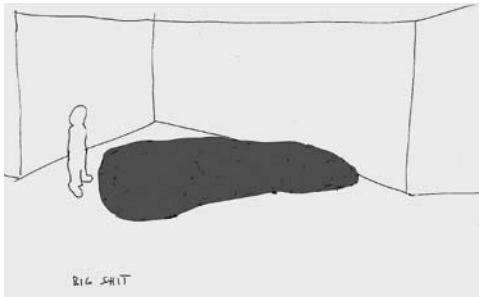
Dead Lamp
[Mrtvá lampa], 2008

(*I See, I See, I See*, 2009), usazeném na dlouhé větvi, jenž otáčí hlavou a ostrým, krákavým hlasem pronáší větu: "That's problem, fucking problem," doplněnou po chvíli o dovětek: "It is not funny, not funny." Symbol výrobních

vztahů doprovázela vyhraněná reflexe nad světem, pronášená havranem, patřícím i nepatřícím do lidského rodu. Vyvolávala nejprve úsměv, následně mrazení.

Kintera ve své práci kříží zjevné a skryté, věcné a mytické, názorné a zvrtné; nachází pružné rozpětí střetávajících se poloh několika vrstev, jež však nelze jednoznačně pojmenovat. Zastupují určité mezníky, v jejichž rámci svobodně přecházel. Ve stejném období, kdy provedl *Small Factory* a *I See, I See, I See*, pracoval se světelnou energií znejasňující vlastní tvar a s rozpadajícím se tělem. V *My Light Is Your Light* (2009) proniká nadpozemské zjevení jakoby z jiného světa; v díle *Všechny mé špatné*

Big Shit
[Velký exkrement], 2002



myšlenky (2009) se na zemi rozkládá odpudivá, ležící postava z průhledného polyuretanu v barvě nafty, již zřejmě inspirovala starší kresba *Big Shit* [Velký exkrement], na níž před velkou bezforemnou kupou fekálií bezradně stojí drobná postavička. Plastika *Všechny mé špatné myšlenky* vycházela z kresby abstraktního shluku, připomínajícího osmičku, jež následně nabyla lidské podoby. Kintera provedl její dvě odlišné verze: v první, která je dnes v Krakově, postava leží na zemi a přechází do skvrny, ve druhé, mnohem dramatičtější, její šikmá poloha vyvolává dvojitý dojem, bezděčně navazující na známý motiv moderního sochařství, kdy se zdá, že padá a povstává současně. Muž se ještě snaží vzepřít nadcházející budoucnosti, jako by šlo o jeho poslední pohyb, nebo již trpně klesá. Kintera zde zhmotňuje, co by někdo raději skryl a schoval před druhým. Pro vyjádření tohoto duševního stavu si vybral jednu z nejvypjatějších poloh, tematizujících přechod pevného tvaru do beztvareho, mizejícího v nicotě. Po *Všechny mé špatné myšlenky*, práci téměř snové povahy, setrvává u své dlouhodobé představy pohroužení se do spánku, již tentokrát vyjádřil komplementárně: jako bílý chuchvalec zmačkaných peřin, jemuž dal podobu choulící se postavy, oblečené sice v papučích, ale rovněž se roztékající. Pokračoval zde v návratu k přežívajícím typům figurálního sochařství. Polyuretan jako jedna z hlavních hmot, otevírajících koncem šedesátých let cestu k antiformě, poskytl rovněž jeden z nástrojů společenské kritiky.

Současné Kinterovy práce rozšiřují rozpětí mezi umělym tvarem a konkrétním předmětem; zvyšují podvratnost jejich vztahů, která se projevila zejména v posledních letech, kdy na jedné straně vznikala díla jako *Red Is Coming* a *Všechny mé špatné myšlenky*, a na druhé nákupní tašky vyplněné pohybující se zeleninou a věcmi běžné spotřeby. Vztah obou pólů se nyní vyhraňuje:

tekutá umělá hmota dostává figurální a zoomorfí tvary, spojitelné s konkrétními předměty, ať kancelářskou židli či sportovní obuví, všední předměty jako polštáře, koberec či prostěradla byly zbaveny své původní role a postaveny do středu divákovy pozornosti jako autonomní, pohybující se objekty, hodnotné samy o sobě. Někdy Kintera vytváří podivné bytosti, snad obývající oblasti, do nichž ještě nevkočila lidská noha. V lyžařské botě buďto stojí ušatý sportovec, který jako by se snažil zbavit svého dresu, s nímž splynul jako s novodobou uniformou (opačný vztah k prázdnému obalu těla, než byl u skafandru *Plumbaře*), nebo z ní vychází po podlaze se plazící postbraunovská ryba, roztékající se lyžař na konci svých sil. Kinterovi se stává čím dál tím bližší smyslový svět, jehož novou podobu utvářel táhlou, rozplývající se umělou hmotou, z níž vznikl „strašidelný“ sněhulák, spíše pekelný a ohavný než blízký a líbezný, jenž se vztahuje k čertovi. Kintera se obrací ke smyslovému světu jako zdroji, přitahujícímu jej svou proměnlivostí, zároveň však neztrácí svůj přetrvávající zájem o spotřební zboží, jehož kritika ho stále láká. Nepřestává se pohybovat ve dvou polohách, vyjadřujících jeho setrvalý vztah k předmětu: ke skutečným věcem, jež jsou dostačující k uskutečnění autorovy představy, anebo k nově vytvořeným, umělým objektům, vznikajícím v posledních letech převážně z přizpůsobivého polyuretanu. V prvním případě vkládá do spotřebních předmětů jedinečné významy, posouvající je jiným směrem, ve druhém zase dává podobu vlastnímu objektu. Tento jeho dvojstranný způsob vztahování se k předmětu, postavený až do vyhraněného kontrastu, obsahuje široké množství mezistupňů a přechodů.

Přestože jedna poloha Kinterovy práce se blíží k akcím či skupinovým divadelním představením, ve kterých příležitostně vystupoval, ve vlastní práci se jako fyzická osoba vyskytoval výjimečně. Například do katalogu samostatné výstavy ve Východočeské galerii v Pardubicích zařadil důležitou fotografii, v jejímž středu hraje mrtvého, ležícího s otevřenými očima a kabelem v ruce ve svém ateliéru mezi součástkami a zlomky vlastních prací. Jako by jej zasáhl infarkt. Navázal tak na nosný a rozšířený ikonografický typ smrti umělce, pohlčeného svým dílem. Tato mezní představa může tkvět ve středu kvadratury, již by se dala vymezit autorova dosavadní práce, pohybující se na jedné straně v rámci polarit počátku (např. *We've Got the Power, Už to začíná, Red Is Coming*) a konce (např. *Lay Down and Shine, Všechny mé špatné myšlenky*), na druhé v rámci polarit nadosobních struktur ovládajících svět (např. *A Proposal for Subversive Marketing Strategy for Banking Institutions and Their Branches*) a omezených možností odporu jednotlivce (*Elementi, Revoluce*). Mezi jejími čtyřmi body Kintera volně přecházel, propojoval je a stavěl do kontrastu, nechal je vzájemně prolínat i naopak ostře proti sobě vystupovat. Tyto protínající se vztahy nepřestává nahlížet ze zlomového bodu vlastní dočasnosti.