



---

**Ján Kralovič**

The Stroll as a Community  
and Artistic Activity.  
Strolls as a form of meeting  
and artistic communication  
in Bratislava's unofficial  
scene in the 1970s

---

*Can we Speak of Bratislava Conceptualism?* – that is the theme of this colloquium. The title lays a responsibility on participants to formulate an answer which would either confirm or refute the thesis, based on arguments put forward. Naturally, that is an ambitious and demanding task. By way of introduction I will make a general statement. We can speak of “Bratislava conceptualism” in this sense: there was a spectrum of diverse artists with their own artistic programmes, often with different schooling, concepts and thinking, who met together and shared and discussed their own artistic resources and their subjectively profiled artistic language. In communication and discussions there was a natural exchange of thoughts, which in combination, in the normalised atmosphere of socialist Czechoslovakia, took shape also in themes responding to mental or intellectual constriction, social pressure and censorship. Consequently, it is possible to find common thematic circles or attitudes among those artists who were creating their works, projects and actions in Bratislava’s unofficial scene in the 1970s. I regard that as natural and spontaneous, and I think an entire dissociation, works of an absolutely separate character performed in isolation, would have been impossible. If there was something that the socialist regime empowered, quite definitely it was the attempt by alternatively or non-normatively minded people, authors and artists, to “build” communities and find people “of their own blood group”.

The title of the colloquium refers to a topographic limitation: a city and a certain formal approach to the artwork, which need not be communicated directly by a material

artefact but instead accentuates the message, the idea of the work. That is often formulated by means of a textual inscription, a project schedule or sketch, or an ephemeral temporal-spatial action. I would paraphrase the well-known statement by the American art theorist Lucy R. Lippard: “Conceptual art, for me, means work in which the idea is paramount and the material form is secondary, lightweight, ephemeral, cheap, unpretentious and/or ‘dematerialized’.”) (*Lippard: Six years of dematerialisation of the Art objects from 1966 to 1972*, 1973:7)

I understand *Conceptual art* as artistic production which accentuates not its own form and material qualities but the idea and the meaning. It is not confined within the limits secured by the medium, and it constantly attacks the very genre articulation of artistic production. The conceptual work serves towards restructuring thought, not towards producing artefacts. It places its recipients in a position where their perception (experience, interpretive habits) is rendered doubtful. In Conceptual art the stress is placed on the course of an event, the meaning of a gesture or action, but the place and spatial context of the work’s realisation also gains in significance. The mechanism of technical images (photographs, plans, maps), concise written notes, drawings, sketches, is used to compile a record. This mechanism tends to replace the artefact with a projective or linguistic form.

Tomáš Štraus, Slovak historian and theoretician of art, in his essay *Conceptual art as analysis of medium and model of reality* (1978 – 1979) (Slovak original in: *Slovenský variant moderny*. The Slovak Variant of Modernism, Bratislava:

Pallas 1992) derives the origin of Conceptual art in Slovakia from 4 different variants/starting-points: painterly, sculptural, architectonic and scholarly. He seeks to derive the inclination towards projective or dematerialised expression in the work from the basis of the medium or from a disposition towards scholarly, experimental and effect-focused models. In my own paper I have tried to connect artistic activities, or more precisely actions, to the motif of everyday, ordinary activity: walks or strolls in the city's territory. I was interested in how an ordinary stroll can be a stimulus to examination of the urban and public space, how it can be an inspiration towards creation of a unique event, an opportunity for contact, confrontation or response to social relationships.

The French historian and philosopher Michel de Certeau (*L'invention du quotidien* (1980), Engl. tr. *The Practice of Everyday Life*; and more precisely in his essay *Walking in the City*) thematises the everyday activity of walking as a cognitive and communicative act, emphasising the analogical relationship to speech. Walking in de Certeau's text is understood as the form of a significant process, a "trace" written in the spatial field and revealing the intertextuality of the urban "body". de Certeau points to the relationship in which walking is to the system of the city as language (*langue*) is to utterance (*parole*). Walking is an individualising instrument marking and subjectivising the urbanistic, universal schema of the city.

A second inspirational premise for the theme of the lecture is the possible analogical relation of walking and thinking. That is present in the ancient Greek Aristotelian

*peripatetic* tradition of discussing and teaching while walking, and it can also be abstracted. Walking has an analogical relation to critical thinking, since the first step always means abandoning a stable position and exposing oneself to uncertainty, instability. The Czech philosopher Miroslav Petříček in his book *Myšlení obrazem* (Thinking with the Image, 2009) writes: “Walking is at every moment a complex seeking of an equilibrium point in movement, which, however, always confronts a new situation, new circumstances, new obstacles. One cannot say beforehand where that point lies which will give us assurance for a further step, because the “rules” of walking are always determined by the situation, which is changing. Walking (...) is a process in process.” (p. 30). Naturally, walking also has the utilitarian purpose of translocation from place to place, or it is a relaxing, recreational activity. It interests me as a process which is based on action and the capacity for stimuli to be visually arranged. Furthermore, walking is a process of contact, replete with potential for social interaction: the possibility of meeting someone.

I think it is important also to point to a second “limitation” in the title of the colloquium. That is the space, or the city of Bratislava. In the territory of Slovakia the Bratislava art scene is naturally the largest and most numerous, since the only university with an artistic orientation was located there. Also important is the character of the city itself, which radically changed during the period of socialism (1950s – 80s). At that time there was a stricter demarcation of the socio-economic and productive functions of town and country. Socialist urbanism attempted to deal with the problem

of social differences between the regions, as well as between the city and the country. This was undertaken by building typical urban residential structures in the countryside (precast apartment houses, housing estates), along with the centralisation of industrial manufacture in cities and the building of standard types of apartment units. The city became a system of suburban residential conglomerates and industrial complexes surrounding an original centre. The number of inhabitants was raised radically and often artificially. While at the beginning of the 1970s Bratislava had 285,581 inhabitants (data from 1971), towards the end their number had risen rapidly to 381,186 (data from 1980). The appearance and urbanism of the city, which in the new form of the suburban settlements corresponded more with an idea of unification, changed dramatically. As the ethnologist Peter Salner has pointed out: “Many of those who were responsible for Bratislava’s development had not grown up there: this fact also was negatively apparent. They did not have respect for the city’s (mainly non-Slovak and non-proletarian) history.” (SALNER, P.: *Premeny Bratislavy 1939 – 1993*. (Transformations of Bratislava 1939 – 1993.) Bratislava: Veda 1998, p. 64). In a relatively short time Bratislava became an artificially created “big city” without a deeper socio-cultural background, and not only activists but also artists in their works responded to these realities and to a non-ecological politics of devastation.

It is time to say that the core or axis of this paper will be the conceptually-tending actions of **Lubomír Ďurček**, who addressed the space of the city in many works which were

either realised or are extant in projects or plans. Ďurček was born in Bratislava, but during his childhood his parents moved to Košice. He returned to Bratislava for secondary schooling and afterwards continued at the Academy of Fine Arts in the department of landscape and figural painting. In his varied work Bratislava, and the response to public space, plays an important role.

On July 19, 1972, during his daily stroll, Ďurček recorded all the people running in the broader central area, where movement took place along an everyday route delimited by residence and workplace. He transferred a photo-collage of this event (*Evidence – 85 events in Bratislava*) to a map of Bratislava, with a precise time record of the individual runs. The random though not unusual situation on the street became a subject for personal research, imprecise and un-scholarly and subordinated only to the artist's subjective preferences: to his movement within a city determined by residence and his sensitive tracking of the surroundings. At the same time, one can understand Ďurček's mode of following and recording (non-)ordinary movement as his "spectator's" participation in a performance whose stage is the actual street. The public space is a social-contact setting, where various relational and situational activities change into a play of "roles" which we as its participants take upon ourselves.

In the *Actions of Street Theatre Week* in 1979 (whose participants also included non-artists and theatre people from the amateur groups *Pegasník*, *Labyrinth*, *Faust*) a number of projects were realised which were focused on activating people on the street. **Ľubomír Ďurček**, who created

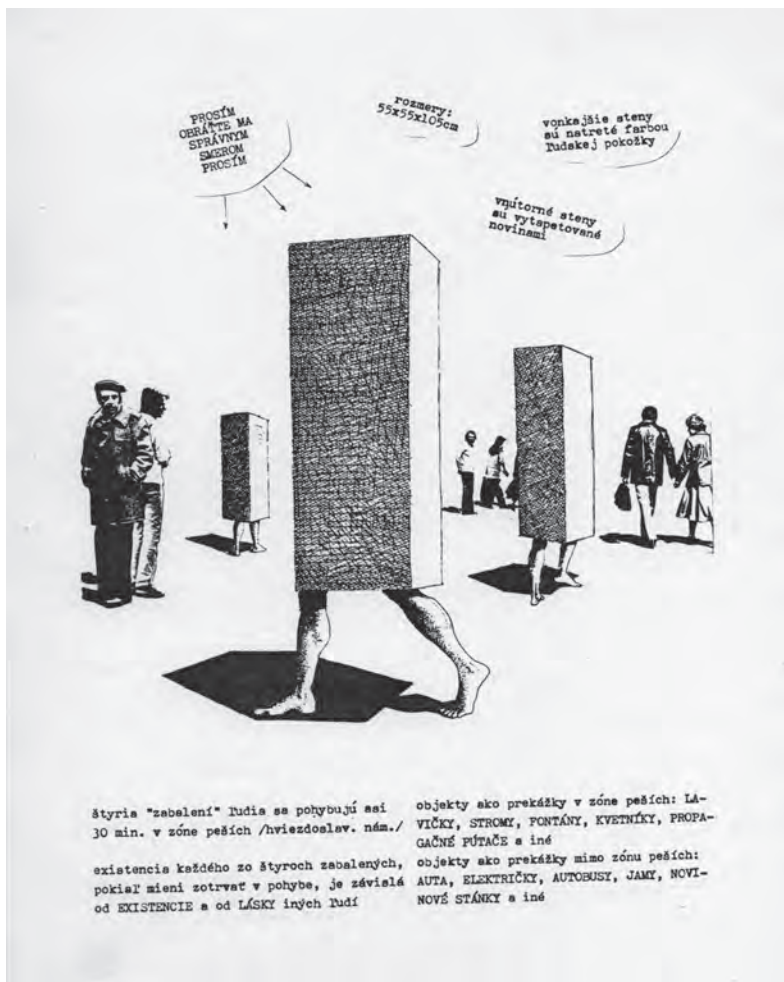
a number of projects for the event, was one of its notable participants. His libretto for a planned action *Please, turn me right side up, please!* remained unrealised. The motif was four figures packed in boxes, whose outer walls were painted the colour of human skin, while inside they were wallpapered with newspapers. Thus “confined” they had to walk around the pedestrian zone, depending on passers-by for help with orientation. Urban amenities (benches, trees, fountains, posters etc) were conceived as obstacles which it was necessary to avoid. Implicit in the scheme are a number of the defining symptoms of the time: mass media manipulation, loss and incapacity of orientation, dehumanisation, inescapability of interhuman contact as the determining factor in communication. In a more concentrated analysis of the libretto we can distinguish a tension between the mimicry of the colour of human skin (which symbolises human presence) and the medially “defiled” inner side, which presents a group of texts and technical images as representatives of the conceptual world on which the pedestrian is dependent. Ďurček works with the motif of disinformation and fiction. The items of information which the pedestrian is looking at do not describe or interpret the surrounding world, rather they conceal and deform it.





07.40.12	11.35.55	14.04.32	15.40.15	16.13.18	Strada 1. etapa L.72 BRATISLAVA-MESTO
07.43.47	11.37.13	14.13.06	15.50.48	16.13.44	
07.44.47	11.38.02	14.12.11	15.50.49	16.16.00	
07.50.90	11.45.11	14.37.45	15.50.89	16.20.87	
07.52.21	11.51.57	14.43.01	15.51.20	16.28.10	
07.52.05	11.57.42	14.43.57	15.50.23	17.00.99	
07.53.00	12.02.13	14.44.00	15.02.10	17.15.41	
07.53.07	12.17.13	14.45.17	15.04.74	17.15.55	
08.01.45	12.28.45	14.47.28	15.07.40	17.47.23	
08.10.92	12.42.00	14.48.30	15.08.47	17.51.58	
08.10.95	12.49.09	14.49.40	15.10.21	17.51.97	
09.15.00	12.57.12	14.49.44	15.12.00	18.14.13	
11.22.54	13.01.37	14.50.13	15.12.05	18.15.00	
11.30.00	13.01.43	14.55.09	15.12.11	18.15.30	
11.30.28	13.02.23	14.55.33	15.12.37	18.15.30	
11.31.32	13.02.10	14.54.52	15.12.24	18.28.19	
11.31.45	13.02.19	14.47.43	15.12.30	18.43.00	

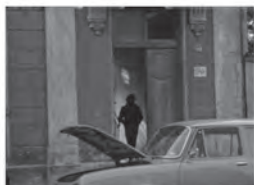




Lubomír Ďurček: PLEASE, TURN ME IN THE RIGHT DIRECTION, PLEASE. /  
 PROSÍM, OBRÁTE MA SPRÁVNÝM SMEROM, PROSÍM. 1979



HORIZONTÁLNY A VERTIKÁLNY POHYB  
(TRANSFIGURÁCIA)  
1979





In the private street event *Horizontal and Vertical Movement – Transfiguration* (1979), **Lubomír Ďurček** sets an obstacle for himself. Standing on his own hands (palms turned to the pavement), he attempts to rise and walk in the busy street. The position of “powerlessness” is a metaphor of the position of the individual in society, for whom the greatest obstacle is the incapacity to adapt his ideas. Inability is a guarantee of limited freedom in the context of the centrally directed “social body”. The artist exhibits himself, his own body, in this event. The “architecture” of the body, made up of individual functions, creates a dynamic synthesis of possible experiences: a corporal schema. Corporal structure is one link in the chain of the world; it is a reason for engagement in the world. Ďurček’s position and his attempt to straighten up is a symbolic gesture referring to the society’s *habitus*. What I mean by *habitus* (using the term as characterised by Pierre Bourdieu) is a system of dispositions which are a product of society and of the position of the artistic field, and which find in this position an occasion for their realisation.

In 1980 – 1982 Ďurček’s first film appeared: *Vychádzka* (Walk), whose theme was that same motif of walking. The film captures its author walking the streets of Bratislava, appropriating and experiencing a space that he knows intimately. Ďurček’s *Walk* uses the method of fragmentarisation of the street shots, of the anti-subject film; there is disturbance of logical continuity. The frequent motif of walking through a passage refers to transition through the “bowels” of the city. At the end there is a scene where the artist finds himself on the other bank of the Danube, in Petržalka.

The passage which he had previously entered is thus a symbol of time-space abbreviation. A shot of the flowing Danube, of its current, refers to the film's initial scene, which conveys the "flow" and bustle of the street. The conclusion is thus a reference to the quest for analogy between natural and social phenomena, between landscape and social structure.

As part of *Street Theatre Week* the activist, ecologist, photographer and non-professional artist **Ján Budaj** carried out his action *Prehradenie* (Weir) in collaboration with a circle of young people, artists and theatre people, later called *The Temporary Society for Intensive Experience* (DSIP). A motionless body lying on the street was not merely a sign of provocative and asocial behaviour but also contained a dimension where the emotional situation of man in normalised society was materialised. The narrow lane connecting April 4 Square (now Main Square) with Primatial Square was blocked by the group of prone participants in the action, which corresponded to the confrontational aim of DSIP. As Ján Budaj remarks, what was at issue was "a change of consciousness in the individual, a cleansing and a new acquisition of a lost reality through the medium of an intensified event." (BUDAJ, J. (ed.): *Info DSIP*. Bratislava, 1981. Samizdat, unpag.) *Weir* was not just an unnoticed probe into society. A group of people lying on the pavement was definitely not "ordinary reality" in socialist society. It was also something unwanted, as shown by the intervention of State Security, who had been called by outraged citizens. Perhaps a more forceful intervention was inhibited by the fact that leaflets were scattered on the pavement with a text



saying, “*you have participated in one of the situations of Street Theatre Week*”. The immobility or passivity of the artist evokes the reaction of the other whom such an activity “affects”. He is forced to adapt his body to the body of the other. It is precisely in this “dual situation”, the I – you relationship, that the concept of the action is based. In halting or stepping across, one is obliged to change one’s accustomed “course”, to disturb the stereotypes and the “recognised” mode of movement and, in a transferred sense, also of thinking.

The project of *Vychádzkových básní* (Walking Poems) (1973), by the Bratislava artist **Dezider Tóth** was inspired by his involuntary “Prague” residence during compulsory military service. It is a conceptualisation of reality in the form of a visual metaphor. The route of the walk which Tóth used to perform during his compulsory military service in Prague is registered by a cutting from a map in the shape of the course traversed. Miniature plans sellotaped to cardboard boxes create a graphically visualised pendant to the conscript’s little book of his walks. The project is closely akin to graphic scores and visual poetry, and equally to the destatic poetry of Jiří Kolář’s *Instructions for Use* or the *Poems for Mobile Recitation* by Ladislav Novák. Metaphorisation of reality occurs secondarily, by the realisation of the cutting, which causally contextualises the walk by recording it in the schema of the map. The map serves as a reciprocal image used for mediation of a specific experience and conscious localisation of a territory which had become a momentarily free space for the artist in a period of military drill and discipline.



10. JÚN 1973  
N

VYCHÄDZKOVA'  
BAŠEŇ č. 16

DES. ABS. DEZIDER TÓTH



VYCHÁDZKAR DES. ABC

PRAHA, Orientační plán – sídlo města. Zpracovala a vydala Kartografie, n. p., Praha. Vytiskla: Severografie, n. p., závod Děčín. Odpovědná redaktorka S. Českého vydání: Ing. Helena Patřelová. Technický redaktor S. Českého vydání: Jan Meixner. Obálka: Libuše Poláčková. Vydlo v listopadu 1972, S. Českého vydání. Náklad 60 000. Redakční uzávěrka: 30. 4. 1972. Tisk v září 1972; provedení: olovo, EP III 4. 7/1972. Ciz. výt. 303 012. Skupina papíru, formát, gramáž: 220-32, 70x100 cm, 100 g/m<sup>2</sup>, PA 0,68, VA 1,09, 303/22

© Kartografie, Praha, 1972

99-633-72  
18/55 3.- Kčs

VYCHÁDZKOVÉ  
BASNE

PRAHA MÁJ - JUL 1973

Along with the individual actions, events and physical interventions in the urban space, I think it is important also to mention activities which were at the outer edge of artistic ambitions and were just as much connected with normal, human, friendly meeting as with creative activities and conversations about art. In 1977 – 1978 the Bratislava artist **Peter Bartoš** organised regular *Saturday Spring and autumn walks* for friends and like-minded artists, as distinctive cultural activities with a determinate route and a discussion theme connected with questions of conceptual art. Of the participants one may mention Lubomír Ďurček, Peter Thurza, Vladimír Havrilla, Naďa Jarkovská, Róbert Cyprich, Zuzana Bartošová and Stanislav Filko. According to one of those who regularly went on these walks, Lubomír Ďurček, they had a certain organisational structure: before the walk there was a meeting in *U Albrechta*, a cafe at Červený kríž, most often between 2 and 4 p.m. Afterwards the walk went through Horský park, directed by Peter Bartoš, with discussions on projects and on the ecological or eco-social potential of the locality. The walks often had an educational (e.g. on September 25, 1977 Bartoš invited those participating to the Umelecká beseda for an exhibition of doves), cognitive (Bartoš spoke about the Koch Sanatorium and the adjacent garden, October 16, 1977) or friendly character (visit by Stano Filko at Snežienková, October 2, 1977). On most occasions the walk ended with some of the participants going for a drink.

On August 4 and 7, 1978 two *walks by the lakes at Rusovce* took place. This suburban Bratislava locality, at that time still an independent village with gravel lakes, became an arena









for small events and games. At the first meeting the main artistic artefact was a stone. Interspersed texts or humorously inclined games alternated with a visit to Gerulata, a Roman archaeological site. At the second meeting a plastic bag became the theme of an interpretive material game. Others who participated, apart from the artists mentioned above, were Vladimír Havrilla, Juraj Mihalík, Ladislav Snopko, and on the second occasion also Stano Filko.

Lubomír Ďurček used to end his regular Saturday stroll in the centre of town with lunch at the restaurant in the Hotel Palace (known as *Palacka*) on the corner of Obchodná and Poštova Streets. In 1978 Peter Thurzo also came along. Gradually the artists began to bring their friends and acquaintances also. The meeting place was shifted from *Albrecht* to the *Palacka*. Lubomír Ďurček recalls that from the inception of these meetings a pattern of regular weekly meetings evolved without a clear programme or protocol. Naturally, the discussions mostly concerned art. After a few weeks Peter Bartoš came up with the idea of creating a series of artistic cards. He shoved an empty, transparent cardholder into Ďurček's hand, telling him to fill it up gradually. He himself put in two photocopied drawings. The greatest number of cards was created by Lubomír Ďurček and Vladimír Havrilla, with other artists contributing also (Peter Bartoš, Róbert Polansky, Róbert Cyprich, Peter Thurzo, Ján Budaj etc.).

From the examples given it is clear that the stroll became a stimulus for various forms of experiencing the city environment, for observation of selected phenomena (Ďurček: *Evidence*, 1972), for willingness to help (unrealised: Ďurček:



Cards from "Palacka" – Series of Art Cards, card of L. Ďurček / Karty z "Palacky" – séria umeleckých kariet, karta L. Ďurčeka; Cards from "Palacka" – Series of Art Cards. (Cards from left: L. Ďurček, J. Budaj, P. Bartoš.) / Karty z "Palacky" – séria umeleckých kariet. (Karty zľava: L. Ďurčeka, J. Budaja, P. Bartoša.)

*Please turn...*, 1979), perception of one's own body as a social sign (Ďurček: *Transfiguration*, 1979) or contrariwise: the action tended towards the motif of a halting of motion and thought (Budaj: *Weir*, 1979). We also encounter a visualised record, the "walking mapbook" which appropriates, subjectivises, the city space (Tóth: *Walking Poems*, 1973). The link with the element of the everyday is important, and not just in the processual meaning but also in appearing on the public ground of the city, coming out of the atelier space. In this signification it seems to me that an important source of the actions referred to is the motivation of social interaction, of the situation of contact – of an action founded on proximate and situational relationships. The urban space is a "stage" on which one can daily follow etudes and situations, permanent performance acts. In Erwin Goffman's book *The Presentation of Self in Everyday Life* (1956) he states that the behaviour of a person in public space is conditioned by the awareness that he is seen. It is always a certain form of performance. Goffman considers perception as a form of contact and sharing, and he regards the control of the given perception simultaneously as control of contact, and regulation of what is presented is a demarcation and regulation of interhuman contact (p. 66) The attempt to intensify the possibility of communication and exchange of opinions is a striking feature of the actions and activities of the conceptually orientated artists of the 1970s, whether in the sense of intervening in the city and activating the uninvolved, unprepared "spectator" (the ordinary pedestrian),

or in the form of spontaneous outings and walks, which apart from interhuman contact also included a dimension of creative art and discussion.

As was pointed out in the introduction, this need was conditioned by the character of the art scene in Bratislava (which was not very numerous), by a generational affinity and common starting points in secondary school and university, and also by the ideological influence of the regime: the nomenklatura with its restrictive politics, the panoptical supervision, which was still more powerful in public space. Bratislava is/was a city whose broad central area can be walked round. I understand the stroll as a motif and starting point for actions and for meeting, but also as a metaphor: appropriation, transformation and situational remoulding of the space in which I live. The theme of the stroll is more a loose framework. For the purposes of this paper I have chosen only works “framed” in the context of the process of walking. In what is said here I cannot and do not want to commit myself terminologically to the much more widely-branching and structured term of “Bratislava conceptualism”.

---

**Ján Kralovič**

*Researcher, Research Center, Academy of Fine Arts and Design,  
Bratislava*



---

**Ján Kralovič**

Prechádzka ako komunitná  
a umelecká aktivita.

Prechádzka ako možnosť  
stretávania sa a umeleckej  
komunikácie v okruhu  
bratislavskej neoficiálnej  
scény 70. rokov

Námetom kolokvia je otázka: *Je možné hovoriť o Bratislavskom konceptualizme?* Názov kladie na účastníkov nárok sformulovať odpoveď, ktorá by tézu potvrdila alebo vyvrátila na základe predložených argumentov. To je prirodzene náročná a ambiciózna úloha. Na úvod vyslovím všeobecné tvrdenie. O „bratislavskom konceptualizme“ je možné hovoriť v tomto zmysle: spektrum rôznorodých autorov s vlastným výtvarným programom, často odlišným školením, koncepciou a myslením sa vzájomne stretáva, zdieľa vlastné výtvarné prostriedky a subjektívne profilovaný umelecký jazyk a diskutuje o nich. V komunikácií a diskusiách dochádza k prirodzenej výmene myšlienok, ktorá sa v spojení s normalizačnou atmosférou socialistického Československa profiluje aj v témach reagujúcich na mentálnu či intelektuálnu obmedzenosť, spoločenský útlak, cenzúru. Z toho vyplýva možnosť nachádzania spoločných tematických okruhov alebo postupov u autorov realizujúcich svoje diela, projekty a akcie v rámci neoficiálnej scény 70. rokov v Bratislave. To považujem za prirodzené, spontánne, a úplnú nesúvislosť, absolútne separátne pôsobenie a charakter prác za nemožné. Ak socialistický režim niečo umocňoval, bola to rozhodne snaha alternatívne či nenormatívne mysliacich ľudí, autorov, umelcov o „budovanie“ spoločenstiev, o nachádzanie ľudí „rovnakej krvnej skupiny“.

Názov kolokvia hovorí o topografickom obmedzení – o meste a o istom formálnom prístupe k umeleckému dielu, ktoré nemusí byť komunikované priamym hmotným artefaktom, ale akcentuje skôr posolstvo, ideu diela. Tá je často formulovaná prostredníctvom textového zápisu, projekto-

vého rozvrhu či kresby alebo efemérnou časopriestorovou akciou. Budem citovať známy výrok americkej teoretičky umenia Lucy R. Lippard: „Konceptuálne umenie pre mňa predstavuje dielo, v ktorom je prvoradá myšlienka a materiálna forma je sekundárna, nevýznamná, efemérna, nenáročná, prostá a/alebo dematerializovaná.“ (“Conceptual art, for me, means work in which the idea is paramount and the material form is secondary, lightweight, ephemeral, cheap, unpretentious and/or ‘dematerialized’.”) (*Lippard: Six years of dematerialisation of the Art objects from 1966 to 1972*, 1973:7)

Konceptuálnemu umeniu rozumiem ako umeleckej produkcii, ktorá neakcentuje vlastnú formu a materiálové kvality, ale ideu a význam. Nevymedzuje sa v limitoch mediálneho ukotvenia, ale neustále atakuje samotné žánrové členenie umeleckej tvorby. Konceptuálne dielo neslúži na produkciu artefaktov, ale na reštrukturalizáciu myslenia. Svojho príjemcu stavia do polohy, v ktorej je jeho vnímanie (skúsenosť, interpretačné návyky) spochybnené. V konceptuálnom umení je akcent kladený na priebeh udalosti, zmysel gesta alebo akcie, ale na význame získava i miesto a priestorový kontext realizácie. Na záznam sa využíva mechanizmus technických obrazov (fotografie, plány, mapy), stručné písomné záznamy, nákresy, alebo skice. Tento mechanizmus smeruje k nahradeniu artefaktu projektívnou alebo lingvistickou formou.

Tomáš Štrauss, slovenský historik a teoretik umenia, v eseji: *Konceptuálne umenie ako analýza média a model skutočnosti* (1978 – 1979) (In: *Slovenský variant moderny*. Bratislava: Pallas, 1992) odvodzuje vznik konceptuálneho umenia na Slovensku zo 4 rôznych variácií – východísk:

maliarskej, sochárskej, architektonickej a vedeckej. Snaží sa vyvodiť inklináciu k projektovému či dematerializačnému výrazu diela z mediálneho základu alebo z príklonu k vedec-kým, experimentálnym a efektným modelom. V prípade môjho príspevku som sa snažil napojiť umelecké aktivity alebo presnejšie – akcie – na motív každodennej, bežnej činnosti: chôdze alebo prechádzky územím mesta. Zaujímalo ma, ako môže byť bežná prechádzka podnetom na skúmanie mestského a verejného priestoru, ako sa môže stať inšpiráciou pre vytvorenie jedinečnej udalosti, príležitosti ku kontaktu, konfrontácii alebo reakcii na spoločenské pomery.

V knihe francúzskeho historika a filozofa Michela de Certeau: *L'invention du quotidien* (1980) (v angl. *The Practice of Everyday Life*), presnejšie v eseji *Walking in the City (Prechádzka mestom)* tematizuje každodennú aktivitu chôdze ako poznávacieho a komunikačného aktu, v zdôraznení analogického vzťahu k reči. Chôdza je v Certeauovom texte chápaná ako forma signifikantného procesu, „stopa“ zapísaná v priestorovom poli a odkrývajúca intertextualitu urbánneho „tela“. Certeau poukazuje na vzťah, v ktorom sa má chôdza k systému mesta tak ako jazyk (*langue*) k prehovoru (*parole*). Chôdza je individualizačným nástrojom označujúcim a subjektivizujúcim urbanistickú, univerzálnu osnovu mesta.

Druhým inšpiratívnym východiskom pre voľbu témy prednášky je možný analogický vzťah chôdze a myslenia. Ten je prítomný nielen v starogréckej aristotelovskej *peripatetickej* tradícii, diskusii a výučbe pri prechádzke, ale je možné ho abstrahovať. Chôdza má analogický vzťah



ku kritickému mysleniu, keďže prvý krok znamená vždy opustenie stabilnej pozície a vystavenie sa neistote, nestabilite. Český filozof Miroslav Petříček vo svojej knihe *Myšlení obrazem* (2009) píše: „Chôdza je v každom okamihu zložitým hľadáním rovnovážneho bodu v pohybe, ktorý ale čelí stále novej situácií, novým okolnostiam, novým prekážkam. Nemožno vopred povedať, kde leží ten bod, ktorý nám dá istotu ďalšieho kroku, pretože ‚pravidlá‘ chôdze určuje situácia, ktorá sa mení. Chôdza (...) je proces v procese“ (s. 30). Prirodzene, chôdza má aj utilitárny účel presunu z miesta na miesto alebo je oddechovou, rekreačnou aktivitou. Zaujíma ma ako proces, ktorý je založený na akcii a vizuálnej skladobnosti podnetov. Navyše je prechádzka procesom kontaktným, naplneným potenciálom sociálnej interakcie, možnosťou niekoho stretnúť.

Považujem za dôležité poukázať aj na druhé „obmedzenie“ obsiahnuté v názve kolokvia. Tým je priestor, respektíve mesto Bratislava. Bratislavská umelecká scéna je, prirodzene, v rámci územia Slovenska, najživšia a najpočetnejšia, keďže tu bola lokalizovaná jediná vysoká škola výtvarného zamerania. Dôležitý je aj charakter samotného mesta, ktoré sa v období socializmu (50. – 80. rokov) radikálne menilo. V tomto čase došlo k striktnejšiemu vymedzeniu sociálno-ekonomických a výrobných funkcií mesta a vidieka. Socialistický urbanizmus sa snažil vysporiadať s problémom sociálnych rozdielov medzi regiónmi, ako aj medzi mestom a vidiekom. Realizovalo sa to vybudovaním typicky mestských sídelných štruktúr na vidieku (panelové domy, sídliská), rovnako ako centralizáciou priemyselnej výroby v mestách, spojenou s typizáciou bytových jednotiek. Mesto sa stávalo

sústavou suburbánnych sídelných konglomerátov a priemyselných komplexov obklopujúcich pôvodné centrum. Radikálne a často umelo sa zvýšil počet obyvateľov mesta. Kým na začiatku 70. rokov mala Bratislava 285 581 obyvateľov (údaj z roku 1971), ku koncu ich počet rapídne narástol na 381 186 (údaj z roku 1980). Výrazne sa menil výzor a urbanizmus mesta, ktorý v novej podobe prímestských sídlisk väčšmi korešpondoval s ideou unifikácie. Ako upozornil etnológ Peter Salner: „Záporne sa prejavil tiež fakt, že mnohí z tých, ktorí zodpovedali za rozvoj Bratislavy, v nej nevyrástli. Nemali preto úctu k jej (prevažne neslovenským a neproletárskym) dejinám. (SALNER, P.: *Premeny Bratislavy 1939 – 1993*. Bratislava: Veda, 1998, s. 64). Z Bratislavy sa v pomerne krátkom čase stalo umelo vytvorené „veľkomesto“ bez hlbšieho kultúrno-spoločenského zázemia a na tieto skutočnosti, rovnako ako na devastačnú a neekologickú politiku, reagovali nielen aktivisti, ale aj umelci vo svojej tvorbe.

Priznávam, že jadrom či ťažiskovou osou príspevku budú akcie konceptuálne zameraného umelca **Lubomíra Ďurčeka**, ktorý viacerými realizovanými i v projektoch či koncepciách uchovanými dielami pracoval s mestským priestorom. Ďurček sa narodil v Bratislave, no v detstve sa rodičia presťahovali do Košíc. Do Bratislavy sa vracia na stredoškolské štúdiá a potom pokračuje na VŠVU na oddelení krajinárskeho a figurálneho maliarstva. V jeho rôznorodej tvorbe zohráva Bratislava, reakcia na verejný priestor, dôležitú úlohu.

19. júla 1972, počas každodennej prechádzky, zaznamenával Ďurček všetkých bežiacich ľudí v okruhu širšieho centra, kde sa pohyboval v súvislosti s každodennou trasou.

Fotokoláž tejto udalosti (*Evidencia – 85 eventov v Bratislave*) preniesol do mapy Bratislavy aj s presným časovým rozpisom jednotlivých behov. Náhodná, i keď nie neobvyklá situácia na ulici, sa stala predmetom súkromného výskumu, ktorý bol vo svojej neexaktnosti, nevedeckosti, podriadený iba autorovým subjektívnym preferenciám – jeho pohybu v rámci mesta určeného bydliskom a vnímavému sledovaniu okolia. Zároveň je možné Ďurčekov spôsob sledovania a zaznamenávania (ne)obvyklého pohybu chápať ako jeho „divácku“ účasť na predstavení, ktorého javiskom je samotná ulica. Verejný priestor je sociálno-kontaktným prostredím, v ktorom sa rôzne vzťahové a situačné aktivity menia na hru „rolí“, ktoré na seba, ako jeho účastníci, berieme.

V rámci akcie *Týždeň pouličného divadla* v roku 1979 (na ktorom sa podieľali i neumelci a divadelníci z amatérskych súborov *Pegasník, Labyrint, Faust*) sa realizovalo viacero projektov, ktoré sa charakterovo zameriavali na aktivizáciu ľudí na ulici. Výrazne na udalosti participoval **Lubomír Ďurček**, ktorý pre ňu vytvoril viacero projektov. Nerealizované zostalo libreto k plánovanej akcii *Prosím, obráťte ma správnym smerom, prosím!* Motívom boli štyri postavy zabalené v škatuliach, ktorých vonkajšie steny boli namaľované farbou ľudskej pokožky a vnútorné vytapetované novinami. Takto „obmedzené“ sa mali pohybovať po pešej zóne, odkázané na pomoc v orientácii od okoloidúcich. Mestské rekvizity (lavičky, strohy, fontány, pútače a i.) sú chápané ako prekážky, ktorým je potrebné sa vyhnúť. Návod v sebe implikuje niekoľko určitých dobových príznakov: masovú mediálnu manipuláciu, stratu a neschopnosť orientácie, dehumanizáciu, nevyhnut-

nosť medziľudského kontaktu ako určujúceho faktoru komunikácie. V sústredenejšej analýze libreta môžeme rozpoznať napätie medzi mimikry farby ľudskej pokožky (ktorá symbolizuje ľudskú prítomnosť) a mediálne „znečistenou“ vnútornou stranou, ktorá prináša súbor textov a technických obrazov ako reprezentantov pojmového sveta, na ktorý je chodec odkázaný. Ďurček pracuje s motívom dezinformácie a fikcie. Informácie, na ktoré chodec hľadá, okolitý svet nepisujú ani neinterpretujú, ale zakrývajú ho a deformujú.

V súkromnom pouličnom evente *Horizontálny a vertikálny pohyb – Transfigurácia* (1979) kladie **Ľubomír Ďurček** prekážku sám sebe. Stojac na vlastných rukách (otočených dlaňami k chodníku) sa snaží uprostred rušnej ulice vstať a vykročiť. Poloha „nemohúcnosti“ je metaforou pozície jedinca v spoločnosti, pre ktorého je najväčšou prekážkou neschopnosť ideového asimilovania sa. Neschopnosť je zabezpečením limitovanej slobody v rámci centrálne riadeného „sociálneho tela“. Autor v evente vystavuje sám seba, svoje vlastné telo. „Architektúra“ tela, zostavená z jednotlivých funkcií, vytvára dynamickú syntézu možných skúseností – telesnú schému. Telesná štruktúra je jedným ohnivkom reťaze sveta, je dôvodom angažovanosti vo svete. Ďurčekova poloha a snaha o narovnanie je symbolickým gestom odkazujúcim na spoločenský *habitus*. *Habitus* chápem (vo význame, v akom ho charakterizoval Pierre Bourdieu) ako systém dispozícií, ktoré sú produktom spoločnosti a pozície umeleckého poľa, a ktoré nachádzajú v tejto pozícii príležitosť na svoje uskutočnenie.

V rokoch 1980 – 1982 vznikol prvý Ďurčekov film – *Vychádzka*, ktorý tematizoval práve motív chôdze. Film zachytáva autora kráčajúceho bratislavskými ulicami, osvojovanie a zažívanie priestoru, ktorý dôverne pozná. Ďurčekova *Vychádzka* využíva metódu fragmentarizácie záberov ulice, anti-sujetového filmu, narúšanie logickej kontinuity. Častý motív chôdze pasážou odkazuje na prechod „útrobami“ mesta. Film končí scénou, pri ktorej sa autor ocitne na druhej strane Dunaja, v Petržalke. Pasáž, do ktorej predtým vstúpil, je tak symbolom časopriestorovej skratky. Záber na tečúci Dunaj, jeho prúd, odkazuje na počiatočnú scénu filmu, ktorá sprítomňuje „tok“ a ruch ulice. Záver filmu je tak odkazom na hľadanie analógie medzi prírodnými a spoločenskými javmi, medzi krajinou a sociálnou štruktúrou.

V rámci podujatia *Týždeň pouličného divadla* realizoval aktivista, ekológ, fotograf a neprofesionálny výtvarník **Ján Budaj** akciu *Prehradenie* v spolupráci s okruhom mladých ľudí, výtvarníkov, divadelníkov, neskôr nazvaných ako *Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania*. Nehybné telo ležiace na ulici bolo znakom nielen provokatívneho a asociálneho správania, ale obsahovalo aj rozmer zvecnenia pocitovej situácie človeka v normalizovanej spoločnosti. Zahatanie úzkej uličky prepájajúcej Nám. 4. apríla (dnes Hlavné) s Primaciálnym námestím skupinou ležiacich účastníkov akcie korešpondovalo s konfrontačným zámerom DSIP. Išlo, ako poznamenáva Ján Budaj, o „zmenu vedomia u individua, očistenie a znovuzískanie stratenej skutočnosti, prostredníctvom zintenzívnenej udalosti“. (BUDAJ, J. (ed.): *Info DSIP*. Bratislava, 1981. Samizdat, nepag.) V prípade *Prehradenia*

nešlo o nebadaný prienik do skutočnosti. Skupina ležiacich ľudí na chodníku nebola v socialistickej spoločnosti rozhodne „bežnou realitou“. Navyše bola momentom nežiaducim, ako dokázal zásah Verejnej bezpečnosti, ktorú privolali pobúrení občania. Razantnejšiemu zákroku snáď zabránil fakt, že chodcom boli rozdávané lístočky z textom: „Zúčastnili ste sa jednej zo situácií týždňa aktivity divadla na ulici“. Nemohúcnosť či pasivita umelca vyvoláva reakciu druhého, ktorého sa takéto konanie „dotýka“. Je nútený prispôbiť svoje telo telu druhého. Práve na tejto „dvojsituácii“, vzťahu ja – ty, je založený koncept akcie. V zastavení alebo prekročení je nutné zmeniť svoje zaužívané „dráhy“, narušiť stereotypný a „osvedčený“ spôsob pohybu, ale v prenesenom význame aj myslenia.

Projekt *Vychádzkových básní* (1973) bratislavského výtvarníka **Dezidera Tótha** je podnietený „pražským“ nedobrovoľným pobytom na povinnej vojenskej službe. Je konceptualizáciou skutočnosti v podobe vizuálnej metafory. Cesta prechádzky, ktorú Tóth realizoval počas svojej povinnej vojenskej služby v Prahe, je zaznamenaná výstrižkom z mapy v tvare prejdenej dráhy. Plániky vlepované na kartóny tvoria graficky vizualizovaný pendant vojenskej vychádzkovej knižky. Projekt má blízko ku grafickým partitúram, vizuálnej poézii, rovnako ako k destatickej poézii *Návodů k upotřebení Jiřího Koláře* či *Básním pro pohybovou recitaci* Ladislava Nováka. Metaforizácia skutočnosti nastáva sekundárne, realizáciou výstrižku, ktorý kauzálnie kontextualizuje prechádzku v tom, že ju zaznamenáva v schéme mapy. Mapa slúži ako recipročný obraz používaný

na sprostredkovanie konkrétneho zážitku a vedomú lokalizáciu teritória, ktoré sa pre autora stalo chvíľkovým slobodným priestorom v období vojenského drilu a disciplíny.

Za dôležité spomenúť považujem okrem individuálnych akcií, eventov, telesných intervencií do mestského priestoru aj aktivity, ktoré sú na hranici umeleckých ambícií, súvisia rovnako s normálnym, ľudským, priateľským stretávaním, ako aj s tvorivými aktivitami a rozhovormi o umení. V rokoch 1977 – 1978 organizoval bratislavský výtvarník **Peter Bartoš** pre priateľov a názorovo blízkych umelcov pravidelné sobotňajšie *jarné a jesenné prechádzky* ako osobité kultúrne aktivity s určenou trasou a diskusnou témou viažucou sa k problematike konceptuálneho umenia. Z účastníkov možno spomenúť Lubomíra Ďurčeka, Petra Thurzu, Vladimíra Havrillu, Naďu Jarkovskú, Róberta Cypricha, Zuzanu Bartošovú alebo Stanislava Filka. Podľa jedného z pravidelných účastníkov prechádzok Lubomíra Ďurčeka mali istú organizačnú štruktúru: prechádzke predchádzalo stretnutie v kaviarni na Červenom kríži – *U Albrechta*, najčastejšie medzi 14:00 – 16:00. Nasledovala prechádzka Horským parkom v réžii Petra Bartoša, diskusie o projektoch, o ekologickom či eko-sociálnom potenciáli lokality. Prechádzky mali často aj náučný (napr. 25. 9. 1977 Bartoš pozýva účastníkov prechádzky do Umeleckej besedy na výstavu holubov), poznávací (Bartoš hovorí o Kochovom sanatóriu a príľahlej záhrade, 16. 10. 1977) či priateľský charakter (návšteva Stana Filka na Snežienkovej, 2. 10. 1977). Prechádzka najčastejšie končí na posedení u niektorého zo zúčastnených.

4. a 7. augusta 1978 sa uskutočnili dve *prechádzky* na *Rusovecké jazera*. Prímestská bratislavská lokalita, toho času ešte samostatná dedina so štrkovými jazerami, sa stala dejiskom drobných eventov a hier. Pri prvom stretnutí sa stal hlavným výtvarným artefaktom kameň. Textové intervencie alebo humorne ladené hry strieda návšteva rímskeho archeologického náleziska, Gerulaty. Pri druhom stretnutí sa námetom interpretačnej materiálovej hry stalo mikroténové vrecko. Stretnutí sa zúčastnili okrem spomenutých autorov aj Vladimír Havrilla, Juraj Mihalík, Ladislav Snopko a druhého z nich aj Stano Filko.

Pravidelnú sobotnú prechádzku po centre mesta končil Ľubomír Ďurček na obede v reštaurácii Hotela Palace – tzv. *Palacke* na rohu Obchodnej a Poštovej ulice. V roku 1978 sa pridáva aj Peter Thurzo. Postupne začali autori vodiť aj svojich známych a kamarátov. Stretávanie sa presunulo od *Albrechta* do *Palacky*. Ľubomír Ďurček na počiatky stretávania spomína, že postupne sa zo sobotného obeda stalo pravidelné, každotýždenné stretávanie bez jasného programu či protokolu. Diskusie sa prirodzene väčšinou týkali umenia. O niekoľko týždňov prišiel Peter Bartoš s nápadom vytvoriť sériu umeleckých kariet. Vtisol Ďurčekovi do ruky prázdny, priehľadný obal na karty s tým, aby sa postupne zaplnil. Sám do nej vložil dve xeroxované kresby. Najviac kariet vytvoril Ľubomír Ďurček a Vladimír Havrilla a prispeli aj ďalší autori (Peter Bartoš, Róbert Polansky, Róbert Cyprich, Peter Thurzo, Ján Budaj a i.).



Na uvedených príkladoch vidno, že prechádzka sa stala podnetom pre rôzne formy zažívania prostredia mesta, pre pozorovanie vybraných javov (Ďurček: *Evidencia*, 1972), ochotu pomôcť (nerealizované: Ďurček: *Prosím, obráťte...*, 1979), vnímanie vlastného tela ako spoločenského znaku – sociálneho tela (Ďurček: *Transfigurácia*, 1979), alebo naopak; akcia smerovala k motívu zastavenia – pohybového i myšlienkového (Budaj: *Prehradenie*, 1979). Stretávame sa aj s vizualizovaným záznamom, s „vychádzkovou mapovou knižkou“, ktorá si priestor mesta prisvojuje, subjektivizuje (Tóth: *Vychádzkové básne*, 1973). Dôležité je napojenie na prvok každodennosti a to nielen v procesuálnom význame, ale aj vstúpením na verejnú, mestskú pôdu, vystúpením z priestoru ateliéru. V tomto význame sa mi vidí, že dôležitým zdrojom spomenutých akcií je motivácia sociálnej interakcie, situácie kontaktu. Akcie založenej na proxemických a situačných vzťahoch. Priestor mesta je „javiskom“, na ktorom možno denne sledovať etudy a situácie, permanentné performatívne akty. Sociológ Erwing Goffman v knihe *The Presentation of Self in Everyday Life* (1956) (v čes. preklade: *Všichni hrajeme divadlo*, 1999) uvádza, že správanie človeka vo verejnom priestore je podmienené vedomosťou, že je videný. Je vždy istou formou predstavenia. Vnímanie považuje za formu kontaktu a zdieľania, kontrolu daného vnímania súčasne za kontrolu kontaktu a reguláciu predvádzaného za ohraničenie a reguláciu medziľudského kontaktu. Snaha zintenzívniť možnosť komunikácie a názorovej výmeny je výrazná v akciách a aktivitách konceptuálne zameraných umelcov v 70. rokoch. Či už v zmysle vstúpenia do mesta a aktivizácie nezaintere-

sovaného, nepripraveného „diváka“ (bežného chodca). Alebo vo forme spontánnych či organizovaných stretnutí, spoločných výletov a prechádzok, ktoré okrem medziľudského kontaktu zahŕňali a umelecko-tvorivý a diskusný rozmer.

Ako bolo spomenuté na úvod, táto potreba je podmienená charakterom umeleckej scény v Bratislave, ktorá nie je tak početná, charakterom generačnej príbuznosti a spoločného východiska v stredných či vysokých školách, ale aj ideologického vplyvu režimu – nomenklatúrnej a reštriktívnej politiky, panoptikálneho dozoru, ktorý sa vo verejnom priestore ešte umocňoval. Bratislava je a bola mestom, ktorého širšie centrum možno obsiahnuť pešou chôdzou. Prechádzku chápem ako motív a východisko k akciám a stretávaniu, ale aj ako metaforu – osvojovania, transformovania a situačného pretvárania priestoru, v ktorom žijeme. Témou príspevku boli iba vybrané práce „rámované“ kontextom procesu chôdze. V mnohom rozvetvenejší pojem „bratislavský konceptualizmus“ svojim príspevkom nechcem terminologicky fixovať.

---

### **Ján Kralovič**

*Výskumný pracovník Centra výskumu Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave*