

Michalina SABLİK

Uniwersytet Warszawski

BŁYSK, TORTURA I PUNK – REKONSTRUKCJA PERFORMANCE TIBORA HAJASA WYKONANYCH NA FESTIWALACH W POLSCE W 1978 ROKU

Tibor Hajas to jeden z najbardziej znanych węgierskich performerów, tamtejsza ikona neoawangardy. To także istotny przedstawiciel europejskiego środowiska sztuki, który – o ile mógł i otrzymywał paszport – brał udział w różnych festiwalach i wystawach po obu stronach żelaznej kurtyny. Do Polski przyjechał dwukrotnie w 1978 roku, znaczącym roku dla początków dyskursu na temat sztuki performance. Wziął udział w kwietniu w festiwalu *I AM* w Galerii Remont w Warszawie oraz w październiku w Międzynarodowych Spotkaniach Artystów *Performance and Body* w Galerii Labirynt w Lublinie. Jak wspomina László Beke, w Polsce Hajas zrobił swój pierwszy performance z udziałem publiczności, co zmieniło jego sztukę. To spotkanie było kluczowe i formujące dla węgierskiego artysty, zaczął wykorzystywać także na żywo charakterystyczne dla siebie

środki formalne.¹ W artykule zrekonstruuję obie akcje artysty.² Dzięki niepublikowanym wcześniej tekstom Hajasa, m.in. pt. *Performance: The Sex Appeal of Death (Aesthetics of Damnation)*,³ możliwe będzie po raz pierwszy dokładne zrekonstruowanie obu performance oraz ich usytuowanie w kontekście twórczości artysty.

Metodologię rekonstrukcji zaczerpnęłam z publikacji Łukasza Guzka pt. *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*.⁴ Jest to odtwórcza procedura mająca na celu przejście od dokumentacji do faktów, których zaistnienie potwierdzają te dokumenty. Polega ona na odtworzeniu możliwie pełnego obrazu wydarzeń na podstawie częściowych danych oraz na zbliżeniu się do pierwotnego stanu i znaczenia wydarzeń historycznych. Rekonstrukcja zawsze zakłada niekompletność ze względu na ograniczony dostęp do wiedzy historycznej i faktograficznej.

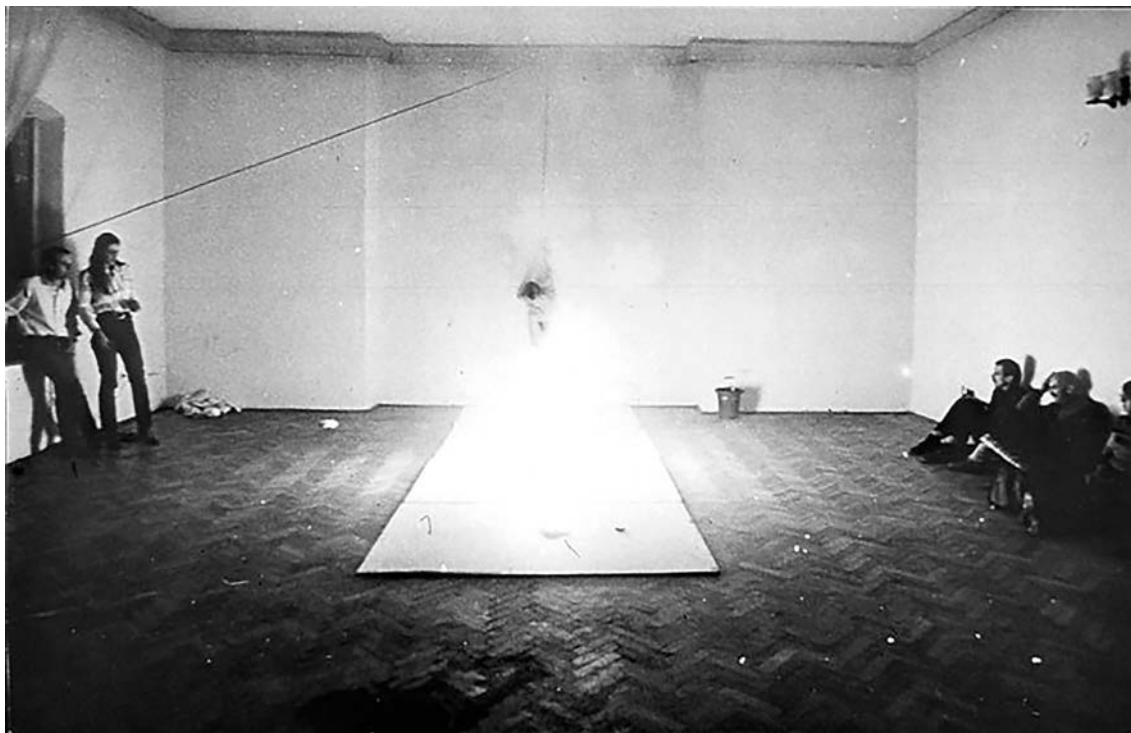
Proces rekonstrukcji stanowi zarazem reaktualizację czyli uwspółcześnienie, wpisanie w aktualne siatki pojęć i dyskursy.⁵ Rekonstrukcja akcji Hajas była możliwa dzięki dotarciu do archiwalnych fotografii, tekstów a także listów i wypowiedzi uczestników, które pozwoliły na odtworzenie chronologii wydarzeń, scenografii, rekwizytów, wyglądu performerów, a także użytych przez niego słów, muzyki oraz całej dramaturgii performance.

Tibor Hajas (1946–1980) to pochodzący z Węgier artysta neoawangardowy, działający w środowisku fluxusowym Europy Wschodniej w dziedzinie sztuki akcji oraz poezji.⁶ Czynny był głównie w budapeszteńskim środowisku artystycznym; jego akcje miały często charakter kontestacyjny wobec systemu politycznego. Tworzył performance uliczne, prace konceptualne, a także wykonywał wiele akcji dokamerowych, z których tworzył cykle czarno-białych zdjęć. Hajas rozpoczął działalność artystyczną jako poeta, co miało znaczenie dla jego późniejszej twórczości. W jego akcjach i fotografiach pełno jest niedopowiedzeń, specyficznej, mrocznej atmosfery, kojarzonej z poezją. Swoje wiersze pisał początkowo na zewnętrznych ścianach budynków, tworząc graffiti. Przybierały one formę publicznego protestu, oddziałującego na przypadkowego przechodnia. Wiele z nich artysta potem fotografował. Jak wspomina Beke, życie Hajasa było pełne mroku i „ciemnych sił.” W latach szkolnych chorował i wielokrotnie przebywał w szpitalu. Później związał się z gangami ulicznymi, wykonawcami muzyki rockowej i punkowej. Był także internowany z powodów politycznych, a ostatecznie zginął młodo w tajemniczych okolicznościach, które oficjalnie uznano za wypadek samochodowy.⁷ Burzliwa biografia artysty, jego buntowniczość, niezgoda wobec rzeczywistości i ograniczającego systemu powodują, że wielu badaczy interpretuje jego twórczość przez pryzmat życiorysu. Wspomniane wydarzenia mogły odcisnąć piętno na sztuce Hajasa, która była brutalna, transgresyjna, pełna agresji, krwawej cielesności.

Na Węgrzech, jak wspomina Piotr Piotrowski,⁸ w latach siedemdziesiątych następował widoczny rozwój sztuki neoawangardowej oraz kontaktów międzynarodowych. Ważną osobą był wspomniany Beke, zaangażowany krytyk sztuki. Wyraźne zarysy historia neoawangardy na Wę-

grzech uzyskała w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, kiedy spotykały się ze sobą przedwojenne pokolenie awangardy (Lajos Kassák, Ferenc Martyn, Dezső Korniss) z młodszą generacją (Imre Bak, György Jovánovics, László Lakner, Endre Tót).⁹ Nowa sztuka węgierska miała cele polityczno-społeczne, chciała angażować widza. Liczne akcje w przestrzeni miasta kończyły się interwencją policji oraz aresztowaniami. Po połowie lat siedemdziesiątych nastąpiła stopniowa liberalizacja sceny artystycznej. Najważniejszym ośrodkiem wystawienniczym stała się siedziba Klubu Młodych Artystów w Budapeszcie, korzystająca z szyldu instytucji oficjalnej. Od 1974 roku była prowadzona przez Bekego, który nie obawiał się prezentowania programu sprzecznego z polityką kulturalną władz.¹⁰ W połowie lat siedemdziesiątych uaktywnił się Hajas. Ważnym punktem odniesienia była także założona przez Miklósa Erdélya w 1978 roku grupa INDIGO, formacja „myślenia interdyscyplinarnego,” która miała akcyjny i postfluxusowy charakter, przełamujący patos i czystość konceptualnej estetyki.¹¹ Akcje performatywne w tym czasie, jako mniej uchwytnie dla cenzury, miały często miejsce podczas wernisaży wystaw.¹²

Na zaproszenie Henryka Gajewskiego na Międzynarodowe Spotkania Artystów *I AM* przyjechali z Węgier Erdély, nestor awangardy, Gergely Molnár, założyciel pierwszej grupy punkowej na Węgrzech, oraz Hajas. Relacje między środowiskiem polskim a budapeszteńskim miały charakter personalny, polegały na wzajemnej wymianie i spotkaniach podczas różnych wydarzeń. Hajas był znany Zofii Kulik i Przemysławowi Kwiekowi, którzy polecili Andrzejowi Mroczkowi zaproszenie go do Lublina. Jego sztukę określili w kilku dosadnych słowach: „bardzo dobry, wstrząsający, precyzyjny performans (...) – wielkie wrażenie.”¹³



Tibor Hajas, *Hiroshima, mon amour*, performance podczas Międzynarodowych Spotkań *Performance and Body* w Galerii Labirynt w Lublinie, 14 października 1978, autor nieznan, dzięki uprzejmości Galerii Labirynt

Dark Flash

W czasie festiwalu, w budynku klubu studenckiego Riviera, 4 kwietnia 1978 roku Hajas wykonał performance *Dark Flash*. Uważa się, że jest to pierwsza jego akcja wykonana w obecności publiczności.¹⁴ Opis tego wydarzenia zachował się w formie maszynopisu w archiwum De Apple.¹⁵ Akcja składała się z dwóch wyraźnych części. Początkowo widzowie byli zgromadzeni w ciemnym pomieszczeniu. Przy wykorzystaniu sprzętu nagłaśniającego słuchali tekstu wypowiedzanego wprost do nich.¹⁶ Tekst przypominał strumień świadomości, był adresowany do publiczności i miał oniryczny, wieloznaczny charakter. Głos najpierw prosił słuchaczy o zrelaksowanie się, mówił, że są dla niego lustrem, później rugał ich i wyzywał. Atmosfera stopniowo zagęszczała się, ponieważ tekst wypowiedzi zmieniał się: pojawiały się w nim wampiry, morderstwa, mutanci, strach, przemoc na ulicach. Podmiot wypowiadający słowa w końcu przyznał, że jest mordercą i że czeka na tajemnicze zakończenie tego performance. Cała wypowiedź była dość niepoko-

jąca i niejasna. Służyła zbudowaniu atmosfery. Nagle nastąpił wybuch magnezu, który oświetlił pomieszczenie, i stało się widoczne, że performer jest podwieszony za nadgarstki na linach zwisających z sufitu, a jego oczy są zasłonięte. Między rękami miał przywiązany aparat fotograficzny, natomiast w artystę wymierzony był obiektyw innego aparatu, który stał na ziemi i wykonywał zdjęcia z fleszem automatycznie co kilkadziesiąt sekund. Do jego tempa dostosowywał swoje działanie performer fotografujący widowie. Nagle Hajas stracił przytomność, a jego asystent podpalił jeszcze większą ilość magnezu. Pod koniec performance została puszczona piosenka *Oh Bondage! Up Yours!* brytyjskiego zespołu XRay Spex, który uważany jest za prekursorski w dziedzinie muzyki punkowej. Na zakończenie zapalono światło, a ciało performerera zostało zdjęte z lin przez przypadkową osobę z widowni.

W performance *Dark Flash* artysta wykorzystał typowe dla siebie środki, takie jak wybuchy, podwieszenie, narażanie siebie i widzów, ostra, głośna i nowoczesna wówczas muzyka punkowa. Tytuł wydarzenia odnosił się do ciemnych,

demonicznych sił. Ważnym elementem był sam proces fotografowania widowni, która – ubezwłasnowolniona – stała się obiektem zdjęć robionych na oślep przez artystę. Według Klary Kemp-Welch *Dark Flash* nawiązywał do tradycji sztuki akcji, w której artyści dyscyplinowali i poddawali swoje ciało różnym treningom.¹⁷ Samo podwieszanie ciała na linach zamocowanych w suficie przypomina performance Stelarcza (ur. 1946), australijskiego artysty znanego głównie z eksperymentów z nowymi technologiami medycznymi, robotami i komputerami, które podłączał do swojego ciała. W latach 1976–1988 wykonywał on cykl performance *Suspensions*, które polegały na tym, że podwieszał się na linach, przymocowanych za pomocą haków wbitych bezpośrednio w jego skórę. Akcje te były niezwykle bolesne dla samego artysty, któremu zdarzały się omdlenia, a także nieprzyjemne dla widzów obserwujących wymyślną torturę.¹⁸

Podczas swoich performance Hajas tworzył sytuację „ukrytego niebezpieczeństwa.” Nie informował publiczności o tym, że akcja zagraża jego życiu. Czekał (czasem nieprzytomny), aż ktoś z widowni spontanicznie go uratuje – gdyby to się nie stało, performer mógłby zginąć.¹⁹ Chciał zderzyć widza z konsekwencjami moralnej i intelektualnej pasywności. Jego akcje przez aspekt wymuszonej partycypacji, przypominały wczesne działania Chrisa Burdena, takie jak *Back to You* (1974), w którym widzowie wbijali szpilki w ciało artysty, czy *Velvet Water* (1974), gdzie publiczność obserwowała w czasie rzeczywistym, jak performer zadaje sobie ból. Nie chodziło tylko o obserwację cierpienia artysty, lecz także o niemożność zapobieżenia mu i niejako współdziałanie w nim. Przez to widz stawał się jednocześnie podmiotem i autorem dzieła.²⁰

Hiroshima, mon amour

Akcję *Hiroshima, mon amour* Hajas wykonał w ostatni dzień spotkań *Performance and Body* (14 października 1978 r.), wieczorem, około godziny 19:00. Dokumentują ją jedno zdjęcie zachowane w archiwum Galerii Labirynt oraz krótki opis Mrocza. Była ona utrzymana w poetyce, którą

artysta często stosował w performance. Hajas zaprosił uczestników festiwalu do ciemnej sali, w której uprzednio ułożył deski i powiesił sznur u sufitu. Mroczek pisał o tym w ten sposób: „Ciemny pokój. Drewniane deski leżą na podłodze, na nich – proszek magnezowy. Hajas siedzi na jednej z desek. Podkłada płomień lontu, następuje świetlista eksplozja. Hajas ściąga z siebie ubranie i uwiesza się za przeguby ponad podłogą. Zaczyna grać muzyka, jego ubrania tlą się wolno.”²¹

W czasie performance cały pokój musiał wypełnić się gryzącym w oczy dymem. Nagie ciało widoczne było w migającym świetle płomieni i wybuchów magnezu. Muzyka mogła należeć do repertuaru ostrych brzmień punkowych, którymi artysta się fascynował. W archiwum Galerii Labirynt zachowało się tylko jedno poetyckie zdjęcie z tej akcji. Widać na nim, że na środku ciemnej sali stoi podest, a nad nim jaśniej lona palącego się ogniska. Wyżej widnieje zarys nagiego torsu artysty, który jest podwieszony na linie. Całość wydarzenia musiała być niebezpieczna dla performerera, narażała jego ciało na oparzenia, a jego samego – na uduszenie się dymem.

Hajas często wykorzystywał w swoich akcjach materiały pirotechniczne i zestawiał je z nagim ciałem. Miało to miejsce m.in. w dokameryowanych akcjach *Image Whipping V* (ang. bicowanie obrazów) z 1978 roku, podczas których artysta używał zamiennie wybuchu magnezu lub błysku flesza aparatu fotograficznego. Akcje odbywały się w zaciemnionych pomieszczeniach jego własnego mieszkania. Fotografia w twórczości Hajasa odgrywała bardzo ważną rolę, analogiczną do materiałów wybuchowych. Była pośrednikiem między realnym zdarzeniem a obrazem, wyglądem, reprezentacją. Ponadto pozwalała tworzyć alternatywną rzeczywistość, nieograniczoną zakazami systemu totalitarnego. Widz performance tworzył własne zdjęcie tego mikro zdarzenia, które mógł zabrać do domu, niejako wypalone w oczach.²² Błask flesza aparatu powodował, że na chwilę można było zobaczyć, co się dzieje w zaciemnionym pomieszczeniu. Czasem były to tajemnicze i niepokojące widoki, które wzbudzały refleksję nad relacją między istniejącą rzeczywistością a jej obrazami.²³

Obie akcje, które Hajas wykonał na festiwalach w Polsce, korespondują ze zdjęciami two-

rzonymi z Jánosem Vető w latach 1976–1980. Pokazują one serię dokamerowych performance przeprowadzonych wraz z modelami w studiu, w specjalnie przygotowanych warunkach. Część fotografii została opublikowana w książce *Nightmares Works*.²⁴ Niektórzy mogliby je uznać za zwykłe zdjęcia bodyartowe, ich tytuły (*Flash Painting, Image Whipping, Surface Torture, Make-up Studies*) sugerują jednak ekstrema-ryjne spotkanie ciała i medium fotograficznego. Niektóre fotografie ukazują ciało użyte jako narzędzie malarskie. Ręce performerera rozsmarowują farbę po ścianach i suficie, wokół artysty. Dzięki długiemu naświetlaniu widać poszczególne sekwencje ruchów, jak na obrazach futurystów. Artysta domalowywał również elementy na kliszy lub odbitkach już po wywołaniu zdjęć. W efekcie przedstawione nagie ciała były naruszane, dekonstruowane, podzielone na fragmenty. Nałożona w ekspresyjny sposób farba metaforycznie biczowała, podpaiała, poddawała różnym torturom poszczególne ich członki. Czasem ciała były wiązane, nakłuwane, porażane iskrami elektryczności. Jak podkreśla Piotrowski: „paląc fragmenty fotografii, zamalowując, zakreślając etc., [Hajas] tworzył jakby symulację sztuki ciała, gdyż nie ciało (w tych pracach) poddawane było tym zabiegom, lecz jego przedstawienie, reprezentacja.”²⁵

Fotografie nagich ciał mają również seksualny wyraz, który da się odczytać z gestów i ruchów poszczególnych kończyn, z pewnego ekspresyjnego napięcia, będącego na granicy cierpienia i ekstazy. Te konotacje nie były też obce samemu Hajasowi, co widać w jego manifestach. Ponadto zdjęcia przypominają praktykę fotograficzną konceptualistów, którzy fotografowali ten sam obiekt (często ciało) z różnych stron lub wykonujące różne gesty.

Centralnym elementem performance Hajasa, wyróżniającym jego twórczość, był wybuch magnezu oraz błysk flesza aparatu fotograficznego. Jak podkreśla Beke: „błysk zatrzymywał chwilę cierpienia, zwiększał poczucie zagrożenia, przerażał widownię, która wracała do domu z wypalonym czarno-białym obrazem w pamięci.”²⁶ Performance Hajasa tworzyły naprawdę ekstremalne sytuacje, w których płonęły ubrania, sala wypełniała się dymem, następował wybuch, sam

performer był podwieszony, a jego mięśnie napięte do granic możliwości. Artysta tracił przytomność, towarzyszyła temu gwałtowna muzyka lub bełkotliwy tekst z głośników. Akcje były niebezpieczne dla performerera i widowni, musiały budzić skrajne emocje: strach, podniecenie, niezrozumienie. Miały w sobie duży potencjał transgresyjności, przekraczania granic tego, co dozwolone w sztuce i życiu. Traktowały ciało jako dosłowny przedmiot sztuki, wystawiając je na możliwość zniszczenia. Było w nich coś buntowniczego, kon- testacyjnego i autodestrukcyjnego.

Sztukę Hajasa można interpretować jako wyrastającą z tradycji Akcjonistów Wiedeńskich, działających w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, których akcje miały charakter prowokatorski, rebeliancki wobec mieszczańsko-katolickiego stylu życia. Wykorzystywali oni w swoich happeningach elementy rytualne, takie jak orgie, misteria, publiczne zabijanie zwierząt, oraz nawiązywali do chrześcijańskiej symboliki krwi czy krzyża. Twórczość Hajasa podejmowała inne tematy, ale wizualnie była bliska wyrazistej ekspresji Hermanna Nitscha czy Güntera Brusa, ponieważ pełno w niej zachlapan, rozdarć, zadrapań, plam przypominających krew czy mięso. Podobna była też rola widza, narażonego na brutalność i bliskie spotkanie z niebezpieczeństwem.

Trafne byłoby także zestawienie akcji Hajasa z twórczością Mariny Abramović, Chrisa Burdena czy Vito Acconciego – ze względu na podobny, przedmiotowy stosunek do ciała, narażanie go na destrukcję, wykorzystanie nagości i tematów tabu czy w końcu ryzykowne igranie ze śmiercią oraz angażowanie publiczności w trudne sytuacje. Widz performance Hajasa nie mógł pozostać bierny, ponieważ dym dostawał mu się do oczu, był fotografowany przez artystę, a później moralnie zmuszony do pomocy mu, kiedy artysta mdlał czy tracił przytomność na scenie. Widz był postawiony w bardzo niekomfortowej sytuacji, zmuszającej go do reakcji, a tym samym współtworzenia performance.

Tekst Hajasa *Performance: The Sex Appeal of Death (The Aesthetics of Damnation)* z 1978 roku to manifest artysty oraz klucz do pełniejszego odczytania znaczeń zawartych w jego akcjach. Hajas pisze, że artysta powinien być dla siebie

niebezpieczeństwem, zmuszać się do uprzedmiotowienia, stawania się dziełem sztuki, a nawet kukielką czy manekinem. W jego rozumieniu artysta ma nieść światu profetyczne przesłanie, którego sam nie rozumie, poświęcać się dla innych. Dalej oznajmia, że: „fizyczna obecność performerera działa jak seksualna siła; podniecenie rozbudzone jest jednak przez urok śmierci, seksapil śmierci. (...) Życie performerera nie jest porównywalne z żadną inną formą egzystencji; tak intensywne, tak płonące. A im bardziej intensywne, tym bardziej przypomina życie manekina. To piekielne przedstawienie.”²⁷

W tym niezwykle poetyckim i pełnym znaczeń tekście widać wiele metafor, których Hajas używa w swojej twórczości performerskiej. Figura związanego, ubezwłasnowolnionego performerera pojawia się stale w jego twórczości. Artysta wisi nad ogniem, naraża swoje ciało na spalenie, spala swoje ubrania, mdleje w czasie performance. Równocześnie zawsze ma do przekazania publiczności jakiś apel, który odczytuje na początku lub który jest zawarty w tytule czy słowach odtwarzanej piosenki. Rola artysty, opisana w manifestie, koresponduje z romantycznym rozumieniem twórcy jako wieszczka. Musi być on wyklęty, ale też naznaczony pewną tajemnicą, której sam nie jest w stanie pojąć. Artysta, jego fizyczne ciało, staje się medium, przez które wypowiada się nieokreślona siła wyższa. Być może jest to piekielna energia, ponieważ prace Hajasa często mówią o zniszczeniu, śmierci, zagładzie. Tytuły jego fotografii także obracają się wokół tematu tortur, wojny czy apokalipsy. Beke podkreśla, że Hajas był opętany myślą o śmierci.²⁸ Choć z dzisiejszej perspektywy jego sztuka może być krytykowana za nadmierny patos, męski masochizm i posługiwanie się archaicznym mitem artysty wyklętego.

Do tematów ostatecznych artysta nawiązywał także prawdopodobnie podczas performance w Lublinie, gdzie jego akcja nosiła tytuł *Hiroshima, mon amour*.²⁹ Było to wyraźne nawiązanie do tytułu filmu francuskiego reżysera kina tzw. nowej fali, Alaina Resnais'go. Film z 1959 roku opowiada o romansie Francuzki i Japończyka, między którymi rodzi się więź, gdy wymieniają się swoimi wspomnieniami z drugiej wojny światowej. Tytuł performance Hajasa miał

naprowadzić widzów na skojarzenia związane z wybuchem bomby atomowej w Hiroszimie, ogniem, ogromnym zniszczeniem, cierpieniem ludzkim czy wojenną destrukcją. Równocześnie mógł być komentarzem do współczesnej sytuacji na świecie w stanie permanentnej zimnej wojny między dwoma blokami państw.

Zrekonstruowane (tu po raz pierwszy) na podstawie dokumentacji i tekstów dwa performance Hajasa wykonane na festiwalach w Polsce są bardzo dobrym przykładem sztuki artysty w szczytowym okresie jego twórczości. Na tym etapie badań nie dotarłam do źródeł potwierdzających tezę Bekego o rzekomej zmianie, jaką spowodował w twórczości artysty przyjazd na te międzynarodowe wydarzenia. Niemniej należy podkreślić, że to wtedy ukształtowały się w pełni jego styl, zasób środków artystycznych oraz jednolity przekaz. Są one także przykładem performance bodyartowego, sięgającego do tradycji europejskich i amerykańskich twórców powojennych. Sztuka Hajasa i jej wpływ na środowisko performerskie Europy Środkowo-Wschodniej pozostaje nadal *terra incognita* historii sztuki ze względu na niewielką ilość źródeł fotograficznych, filmowych i pisanych. Można mieć tylko nadzieję, że wkrótce znajdą się kolejne dokumenty, takie jak te z archiwum De Apple, które pozwolą na pełniejsze odtworzenie i interpretowanie sztuki tego niezwykłego artysty.

Przypisy

- ¹ László Beke, "The Hungarian Performance – Before and After Tibor Hajas," w *Body and the East: from the 1960s to the Present*, red. Zdenka Badovinac (Ljubljana: Moderna Galerija, 1998), 232. Kat. wyst.
- ² Tibor Hajas, *Performance: The Sex Appeal of Death (The Aesthetics of Damnation)*, archiwum Galerii De Appel, maszynopis 1978.
- ³ Ibidem.
- ⁴ Łukasz Guzek, *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce* (Gdańsk, Toruń: ASP w Gdańsku, Wydawnictwo Taco, 2018).
- ⁵ Ibidem, 13-15.
- ⁶ Elise Morton, "Action works: discover Hungarian neo-avant-garde artist Tibor Hajas in London," *The Calvert Journal*, dostępny 09.05.2021, <https://www.calvertjournal.com/news/show/8223/hungarian-neo-avant-garde-artist-tibor-hajas-in-london>.
- ⁷ *Nightmare works. Tibor Hajas: An exhibition* (Richmond: Anderson Gallery, 1990), 10. Kat. wyst.
- ⁸ Piotr Piotrowski, "Nad mapą neoawangardy Europy Środkowej lat siedemdziesiątych XX wieku," *Artium Quaestiones*, nr XIII (2002): 132.
- ⁹ Ibidem, 175.
- ¹⁰ Ibidem, 189.
- ¹¹ Ibidem 190.
- ¹² Beke, *The Hungarian Performance*, 232.
- ¹³ List od KwieKulik do Andrzeja Mrocza – archiwum artystów, rękopis nr. KK1978-07-10_do Andrzej_list rkps.
- ¹⁴ *Nightmare works*, 13. Podobnie uważa autorka artykułu: Maja Fowkes, „Off the Record: Performative Practices in the Hungarian Neo-avant-garde and their Resonances in Contemporary Art,” *Centropa* 14.1 (January 2014): 57–71.
- ¹⁵ Utwór ten można odsłuchać w serwisie YouTube, dostępny 05.01.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=FYMObdOqcRg>.
- ¹⁶ Cały tekst po angielsku publikowany w tym numerze.
- ¹⁷ Klara Kemp-Welsch, *Networking the Bloc. Experimental Art in Eastern Europe 1965–1981* (Cambridge, Mass: MIT Press, 2018), 360.
- ¹⁸ Anthony Howell, *The Analysis of Performance Art: A Guide to Its Theory and Practice*, (Londyn: Routledge, 1999): 78.
- ¹⁹ John P. Jacob, „Recalling Hajas,” w *Nightmare Works*, dostępny 16.05.2021, <http://www.c3.hu/~ligal/CafeHajas.htm>.
- ²⁰ Ibidem.
- ²¹ Andrzej Mroczek, "Historia sztuki performance w Lublinie. Na podstawie wybranych przykładów," *Sztuka i Dokumentacja*, nr 11 (2014): 5.
- ²² Beke, *The Hungarian Performance*, 103–105.
- ²³ Fowkes, *Off the Record*, 67.
- ²⁴ *Nightmare works*.
- ²⁵ Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka i polityka w Europie Środkowo-Wschodniej 1945–1989* (Poznań: Wydawnictwo Rebis, 2005), 390.
- ²⁶ Howell, *The Analysis of Performance Art*, 78.
- ²⁷ Tłumaczenie własne. Cały tekst po angielsku publikowany w tym numerze.
- ²⁸ Beke, *The Hungarian Performance*, 14.
- ²⁹ Alain Resnais, *Hiroshima, mon amour*, Francja, 1959.

Bibliografia

- Beke, László. "The Hungarian Performance – Before and After Tibor Hajas." In *Body and the East: from the 1960s to the Present*, ed. Zdenka Badovinac, 103-105. Ljubljana: Moderna Galerija, 1998. Exhib. cat.
- Fowkes, Maja. "Off the Record: Performative Practices in the Hungarian Neo-avant-garde and their Resonances in Contemporary Art." *Centropa* 14.1 (January 2014): 57-71.
- Guzek, Łukasz. *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*. Gdańsk, Toruń: ASP w Gdańsku, Wydawnictwo Taco, 2018.
- Howell, Anthony. *The Analysis of Performance Art: A Guide to Its Theory and Practice*, (Londyn: Routledge, 1999).
- Kemp-Welsch, Klara. *Networking the Bloc. Experimental Art in Eastern Europe 1965-1981*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2018.
- Morton, Elise. "Action works: discover Hungarian neo-avant-garde artist Tibor Hajas in London." *The Calvert Journal*. Dostępny 09.05.2021. <https://www.calvertjournal.com/news/show/8223/hungarian-neo-avant-garde-artist-tibor-hajas-in-london>.
- Mroczek, Andrzej. "Historia sztuki performance w Lublinie. Na podstawie wybranych przykładów." *Sztuka i Dokumentacja*, nr 11 (2014): 134-148.
- Nightmare works. Tibor Hajas: An exhibition*, Richmond: Anderson Gallery, 1990.
- Piotrowski, Piotr. "Nad mapą neoawangardy Europy Środkowej lat siedemdziesiątych XX wieku." *Artium Quaestiones*, nr XIII (2002): 125-228.
- Piotrowski, Piotr. *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka i polityka w Europie Środkowo-Wschodniej 1945–1989*. Poznań: Wydawnictwo Rebis, 2005.

*Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej pt. *Rekonstrukcja Międzynarodowych Spotkań Artystów „Performance and Body” w Galerii Labirynt w Lublinie w 1978 r.*, której promotorem był dr hab. Marcin Lachowski, obronionej w maju 2020 roku na Uniwersytecie Warszawskim, Wydział Historyczny, kierunek Historia Sztuki. Praca została nagrodzona w konkursie ±~Zachęta, organizowanym przez Fundację GESSEL dla Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki.

DOKUMENTY ARCHIWALNE

Tibor Hajas, opis performance *DARK FLASH* z Galerii Remont w Warszawie, wykonanego 4 kwietnia 1978 roku, maszynopis, archiwum Galerii De Apple w Amsterdamie, teczka festiwalu *Works and Words*. Pisownia i interpunkcja zgodne z oryginałem.

DARK FLASH

Performance held at Remont Gallery, Warsaw, 04.04.1978.

1st Phase: text told to the audience through loudspeakers, in complete darkness. Doors closed and guarded, the use of any light, flash and smoking was prohibited, making noises either.

Good night, ladies and gentlemen. Please relax. You are lucky; you are now the raw material and furnishing of other's dream again - as so often before. But now - this is mine. You needn't work. You needn't become an image. As yet. You may relax; you can leave it to me to dream you.

It isn't that I closed my eyes; I only extinguished your image. We have spent too much time in light. You have been looking around too long. I've been looking at you too long. We have been too much aware of each other. It has been tiresome and awkward. We have been hindering each other. Now this is over.

I have extinguished your image. I got rid of your sight, I got rid of your look - I'm relieved. You may feel relieved, too; you needn't trouble with defining what you actually are. This is my task. An easy one; you don't blur my eyesight anymore. I needn't bother with your race, your sex, your tastes, your ment. A breathing mass. Living wrappings. Drapery. Wallpaper. A case that closes around me. An air-raid-shelter. A coffin. A simple definition of space.

And misunderstandings, it isn't you I address; I only want to hear my own voice.

You are a mirror, which doesn't reflect anything except my own picture. You are a mirror, in the depth of which something is breathing, stirring, prowling, threatening. You are the scenting beast. The lurking murderer. The burnt victim. The greedy carrion-eater. You are the crowd to be fanaticized. The mob full of hatred. You are inferior beings, freaks, cripples, disgusting mutants, vampires, werewolves and Nartians.

You are the violence on the streets. You are the beastly victors of the future, the stacked-up corpses of the past. I like you. You can be grateful towards me; in my presence your teeth are whiter and shine with a colder gleam.

You are simply material. You cannot be humiliated, you cannot be glorified. You can be tread upon. You, buddies, can be tread upon. One can be drowned in you. One can get the creeps because of you.

One can't but get the creeps because of you. As always, when you are visible. But now it is ME who made you visible. You are my vision, my mirror. It's me who is breathing here. I am stirring, I am prowling, I am threatening.

I am the scenting beast. I am the lurking murderer. I am the burnt victim, the greedy carrion-eater. I am the crowd to be fanaticized, the mob full of hatred. It's me that fills the streets with terror. I am the beastly victor, the pale face from the common grave. I am the vampire, the werewolf, damned spirit. You can get the creeps because of me.

All this is delusion. There's nothing visible here but me. I cannot lose myself of sight. All this is me. Only I am here. It's only me that's coming. I am ready for it. I am over the worst of it. History has come to an end. At least. The rest is an epilogue, an appendix. Haunting. Insomnia. Aesthetics.

2nd Phase: Suddenly the magnesium light his the eyes and it is becoming visible that I hang down from the ceiling, do a rope by my tied hand, blindfolded. Between my tied hand I hold a photo-camera with flashlight; facing me there is no other camera fixed on the floor. It works automatically with delayed-action-release and flash also. It exposes in every 50 seconds and I have to expose with my camera at the very same moment as the other camera does it. I have the time for probing till fainting. After lighting my assistant lights a certain amount of the magnesium beneath me on the floor. In this moment music starts /X-Rey Spex's "Oh Boundage! Up Yourself!" /, very loud. Before ending it, lights are switched on, my body is taken down from the rope.

Tibor Hajas, *PERFORMANCE: THE SEX APPEAL OF DEATH (The Aesthetics of Damnation)*, ma-szynopis, archiwum Galerii De Apple w Amsterdamie, teczka festiwalu *Works and Words*. Pisownia i interpunkcja zgodne z oryginałem.

PERFORMANCE: THE SEX APPEAL OF DEATH

/The Aesthetics of Damnation/

The painter's hand makes a movement for which he was not prepared. Since the message came through his hand, his very body, it is irrevocable. This is clear talk. The only reliable medium is the body; he does not dare to touch the picture any more. Something came into existence that he could not master no longer and the laws of which are unknown to him. He evoked something that is greater than himself and he can never be sure whether it will make no harm to him.

An artist is predestined to be to some extent self-dangerous. And even this hazardousness, saving gesture, which is not his own, which he came to be mercy, which is not the gesture of choosing but of accepting being chosen, he now wants to fulfill on himself, or rather have it fulfilled. he forces himself into a work of art-positioning, he becomes his own Golem.

The act dissociates him from all human beings. From this moment on he is cripple and inhuman. To remain his [...] - as all works of art - he constantly needs this very moment of mercy; he is exposed to a power of which he has no information at all. He is a mannequin of this power; he is a puppet, a wax figure. A puppet may be less complex - but is certainly more essential than a human being. More essential, because it is a metaphor of death.

There are no alternative. There is hardly a chance to survive any experience. Any moment may be the last one. The artist is sensitive to the forms; so he is sensitive to fate. He begins the training. Till now his task is to promote or recommence the world; now he is given a more serious task. He has to stop it and bring it to completion. The last moment is his.

Meanwhile and therefore he misses just this moment. This is why all performances are taking place after the last moment, in a ghostly world, in the purgatory. All performances are such Cassandra-prophesies which even the prophet himself neither understands or believes.

The performer is transported - even unwillingly - beyond history; experience and danger that are awaiting him on the other side seem from here to be fascinating but useless. He will win or he will lose, it's all the same, the victor and the victims are the same way unreal. the physical presence of the performer acts in a sexual field - nevertheless the excitement evoked by him is produced by the attraction of death, the sex appeal of death.

The performer is a puppet, that in the moment of mercy - which is by no means certain - comes to life. This life is not to be linked to any other moods of existence; so intensive, so soaring it is. And the more intensive the state of being he reaches, the more mannequin-like he seems. Infernal spectacle. For all that's different seems suspicious; for all that's trying to be complete seems alien; leaping out of the darkness; for only partiality and failure are human. He who experiments with himself incurs damnation.

The performer enters his own vision, looking back from where all that is existing dissolves into mere illusion, a lowest rang reality, all to be on a lower level of existence than what is worth living. Two afterworlds, two beyonds, two hells are gazing at each other.