



SEMINARIUM NA MIEJSCU

10.10.2013, ul. Smolna 36, Warszawa

Kamil Julian

Mariusz Tchorek: człowiek-Miejsce

Przedmowa

Teoria Miejsca, którą Mariusz Tchorek ogłosił w formie referatu podczas Pierwszego Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach w 1966 roku, powstała jako tekst programowy dla nowo powstałej Galerii Foksal. Wyznacza to pierwszą ramę interpretacyjną tego tekstu – jako manifestu galerii, co sytuuje go w dosyć wąskiej perspektywie tekstu należącego do historii jednej z instytucji artystycznych. Po drugie Teorię Miejsca sytuuje się w kontekście historii postaw neoawangardowych w polskiej sztuce lat sześćdziesiątych, w szczególności w odniesieniu do wyłonienia się w Polsce medium *environment* (dosł. środowiska, dzieła artystycznego rozumianego jako nierozzerwalnie zintegrowanego z przestrzenią). Ta druga perspektywa również przynależy do obszaru zainteresowań historii sztuki. Obie te perspektywy badawcze są odłączone od autorskiej¹ intencji Teorii Miejsca, która pozwala

¹ Postawa Mariusza Tchorka polegała na przyjęciu bardziej elastycznego, nomadycznego sposobu uprawiania teorii, zorientowanego poznawczo na praktykę

wytłumaczyć inny wymiar tekstu, i w konsekwencji – dotrzeć do sedna tej myśli. W samym tekście sygnalizowana jest niemożność uchwycenia Miejsca kategoriami rozumowymi – „na MIEJSCU nie można się znać”. Jeśli Miejsce to uczestnictwo, to wszelki dystans badawczy i próba naukowej obiektywizacji stoi w sprzeczności z samym przedmiotem badania. Dopiero zaangażowanie umożliwia poznawczy wgląd w Teorię Miejsca. Osobiste zaangażowanie.

Dlatego przedmiotem mojego wystąpienia czynię osobę Mariusza Tchorka i jego zaangażowanie w Miejsce. Biografia Mariusza Tchorka jest w stanie uczytelnić sensy Teorii Miejsca. I odwrotnie: Teoria Miejsca pozwala odnaleźć koherencję, przynajmniej do pewnego stopnia, w pozornie nieciągłej biografii Mariusza Tchorka. Celem takiej optyki jest wykradnięcie Teorii Miejsca z dyskursu historyczno-artystycznego, ufundowanego na paradygmacie nowoczesności, i przywrócenie jej w kontekst jej genezy – do miejsca, z którego się wzięła: życia Mariusza Tchorka. W naturalny sposób więc, przedmiotem mojego zainteresowania stało się także długie życie (które jest drugim życiem) Teorii Miejsca – od czasu jej ogłoszenia w 1966 roku. Jedyne stałe miejsce, jakie Teoria Miejsca zajmie, znajdować się będzie nie w Galerii Foksal, a w dalszej myśli i działalności Mariusza Tchorka. Pomimo tego, że przedstawiona poniżej biografia ma charakter materiału źródłowego, dokumentalnego, należy zwrócić uwagę, że już samo zakrojenie tematu „Mariusz Tchorek: człowiek-Miejsce” jest interpretacją. Moim celem, ostatecznie, jest dostarczenie podstawowej faktografii dotyczącej życia Mariusza Tchorka oraz zarysowanie głównych obszarów jego aktywności zawodowej i zainteresowań, z naciskiem właśnie na te, które wiążą się z Teorią Miejsca.

artystyczną danego twórcy, w jej/jego oryginalnym, „przyrodzonym” jej/mu kontekście, bez uprzednich oczekiwań i oceny – model, który przypomina pracę terapeuty, którego celem jest pomoc drugiej osobie w samopoznaniu i uświadomieniu sobie swoich własnych uwarunkowań, ograniczeń, mocnych i słabych stron.

1. Mariusz Tchorek przed ogłoszeniem Teorii Miejsca

Mariusz Tchorek urodził się w 1939 roku, w Warszawie. Jego rodzicami byli artyści Karol Tchorek (rzeźbiarz) i Zofia Tchorek z domu Kochanowicz (tkaczka). Fakt pochodzenia z artystycznej rodziny wydaje się mieć istotny wpływ na późniejsze życie Mariusza Tchorka – w wieku 16 lat został przedstawiony przez ojca Henrykowi Stażewskiemu, artyście przedwojennej awangardy, oraz malarce Marii Ewie Łunkiewicz-Rogoyskiej. Z powodu niepełnosprawności prawej ręki Mariusz Tchorek nie mógł przystąpić do egzaminu z rysunku, który był obowiązkowy przy zdawaniu na historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim. Dlatego w 1956 roku rozpoczął studia filologii angielskiej na tymże uniwersytecie, w trakcie których uczęszczał także na seminaria z historii sztuki oraz filozofii. Zadebiutował jako krytyk w 1958 roku tekstem *O wykorzystaniu nowych możliwości materii* poświęconym pracom Ewy Jaroszyńskiej (ówczesnej żony) pokazanych na wystawie, którą zorganizował w Klubie Literatów w Warszawie. W późnych latach pięćdziesiątych Mariusz Tchorek nawiązał kontakt z kręgiem artystów z Lublina – Grupą Zamek, która wydawała magazyn „Struktury”. W 1959 roku Tchorek opublikował w „Strukturach” esej *W poszukiwaniu trzeciego wymiaru*. W tym okresie poznał osiadłych w Lublinie młodych krytyków sztuki: Ankę Ptaszkowską i Wiesława Borowskiego. Wczesne lata sześćdziesiąte były okresem rozwoju jego kariery krytyka sztuki, począwszy od nawiązania współpracy z Galerią Krzywe Koło – jedyną, częściowo autonomiczną względem komunistycznej polityki artystycznej galerią sztuki w tym czasie, w katalogach której opublikował dwa teksty. Znajomość angielskiego pozwoliła Mariuszowi Tchorkowi czytać zachodnie publikacje z zakresu sztuki współczesnej, które krążyły w tzw. „drugim obiegu”. Pozwoliło mu to być na bieżąco z tym, co się działo w sztuce w tym czasie. Jednym ze znanych mi przykładów jest tekst

Lecture on Nothing [Wykład o niczym] Johna Cage'a, który Tchorek przetłumaczył dla swojego prywatnego użytku, i następnie to tłumaczenie rozpowszechniał wśród przyjaciół. Z kolei jego tłumaczenie tekstu Henry Moore'a *Notes on Sculpture* [Uwagi o rzeźbie] zostało opublikowane w „Strukturach”. Jego wiedza o sztuce, nie ograniczona tylko do polskiej sztuki współczesnej, będzie później jego wkładem w Galerię Foksal (niezależnym od Tadeusza Kantora, który dzięki temu, że miał paszport, mógł podróżować).

W połowie lat sześćdziesiątych Wiesław Borowski przedstawił Mariuszowi Tchorkowi zamysł powołania niewielkiej galerii w oficynie Pałacu Zamojskich przy ulicy Foksal w Warszawie, siedzibie Pracowni Sztuki Plastycznych. Od czasu zamknięcia Galerii Krzywe Koło, miejsce dla sztuki niezależnej, eksperymentalnej w Warszawie pozostało niezapełnione. Lukę tę miała wypełnić Galeria Foksal, a Wiesław Borowski, Anka Ptaszkowska i Mariusz Tchorek stali się trójką krytyków, kierującą programem galerii. Niezależność, autonomiczność Galerii Foksal względem dominującej ideologii i praktyki artystycznej miała swoją granicę, ponieważ jej program podlegał partyjnemu nadzorowi, a jej istnienie było stale narażone na rozwiązanie i wchłonięcie przez komunistyczne struktury władzy. Galeria Foksal była, w mojej opinii, propozycją wolności w tych historycznych warunkach: alternatywą dla skostniałych i zideologizowanych placówek artystycznych. W tekście z katalogu do pierwszej wystawy w galerii, w 1966 roku (funkcjonującym pod nazwą „tekstu inauguracyjnego” lub „tekstu programowego”), założyciele galerii przedstawili swoje intencje stojące za jej powołaniem: poddali krytyce konwencje rządzące zasadami tworzenia wystaw. W ich miejsce postulowali, że galeria będzie „nie tyle demonstrować 'dzieła sztuki' w ich 'skończonej' postaci, ile ujawniać *warunki* i *sytuacje*, które wiążą się z ich powstawaniem. Po drugie – traktować te *warunki* i *sytuacje* jako *organiczne elementy* pokazu artystycznego. Chodzi o naruszenie utrwalonego podziału na dwa

odizolowane od siebie tereny aktywności artystycznej: pracownię, w której dzieło powstaje, i lokal wystawowy, gdzie jest ono eksponowane”. „Tekst inauguracyjny” stał się pierwszym fundamentem teoretycznym Galerii Foksal, a główne myśli tekstu zostały następnie rozwinięte w następującej po nim Teorii Miejsca.

2. Teoria Miejsca

Mariusz Tchorek wygłosił Teorię Miejsca w formie wykładu podczas Pierwszego Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach w 1966 roku. Tekst Teorii Miejsca został następnie opublikowany pod nazwą *Wprowadzenie do ogólnej teorii MIEJSCA* w wydawnictwie *Program Galerii Foksal PSP* z 1967 roku. W tej formie tekstu, Teoria Miejsca stała się mi znana (przedmiotem dalszych badań pozostaje, czy i ewentualnie w jakim stopniu, opublikowany tekst różni się od tekstu wykładu). Teoria Miejsca zwraca uwagę po pierwsze sposobem, w jaki tekst został napisany – specyficznym stylem, za sprawą którego moglibyśmy raczej powiedzieć, że tekst się otwiera, rozwija, ujawnia. Raczej niż o „walorze poetyckim”, możemy mówić o pewnej ciężkości tekstu – jego materialnym charakterze, fenomenologicznym ciężeniu. Nieprzejrzystość, niejednoznaczność też tekstu wynika z tego, że podobnie jak w przypadku innych manifestów, tak i wygłoszone tutaj tezy i postulaty wynikają z odmiennego światopoglądu, ze zdystansowania się od pewnego sposobu myślenia i przyjęcia innego, który jednak sam nie zostaje szerzej przedstawiony, co sprawia, że tezy zawarte w Teorii Miejsca mogą sprawiać wrażenie nieumotywowanych, arbitralnych. Poszczególne tezy Teorii Miejsca mogą wydawać się ułożone w przypadkową kolejność, mimo zachowania pewnego ogólnego podziału tekstu, który zaznaczony został typograficznie przez wytłuszczenie środkowego fragmentu. Tekst przed wytłuszczeniem, a

więc pierwsza część, rozwija krytykę konwencji wystawy, wątek znany z „tekstu inauguracyjnego”, dotyczący alienacji dzieła sztuki wobec galerii w dominującej praktyce wystawienniczej. Druga, kluczowa część tekstu, proponuje projektuje pojęcie Miejsca: alegorycznego i fizycznego zarazem, gdzie nie mają zastosowania prawa rządzące światem. Samo pojęcie Miejsca nie zostaje nigdzie wytłumaczone – jest definiowane przez negację: „MIEJSCE nie jest ramą ani podium”, „MIEJSCE nie jest galerią” oraz przez jego funkcjonowanie: Miejsce jest kształtowane przez jego uczestników, „tylko w Miejscu sztukę tworzą wszyscy”. Trzecia część tekstu jest zarysem historycznego tła Miejsca.

Ten powtarzany w literaturze przedmiotu podział tekstu na trzy części, w pewnym sensie zaciemnia obraz i oddala od uchwycenia specyfiki tego pojęcia. Proponuję przyjęcie optyki zorientowanej raczej na dwa wymiary tekstu, niż na jego trójdzielną budowę, czego potwierdzenie można odnaleźć w jednej z wypowiedzi Mariusza Tchorka w wywiadzie udzielonym Joannie Mytkowskiej: „*Teoria Miejsca* miała swoją głębszą i powierzchowną recepcję [*interpretację*]. Do powierzchownej należy stwierdzenie, że jest to polski przykład teorii environment...”. Na czym polegałaby głębsza recepcja? – odpowiedzi na to w tekście wywiadu nie znajdziemy, ponieważ w tym miejscu myśl Mariusza Tchorka jest niedokończona, co zostało oddane wielokropkiem już w procesie redakcji wywiadu.

Co wynika z lektury tekstu *Wprowadzenie do ogólnej teorii MIEJSKA*? Przede wszystkim, Miejsce to jakaś przestrzeń. Przestrzeń jednocześnie w świecie i poza nim, w zawieszeniu pomiędzy, heterogeniczna względem świata. Ta przestrzeń ma charakter migotliwy, jest wrażliwa, ulotna oraz przemijalna – miejsce nie jest samoistne, jego istnienie jest uzależnione od rozpoznania, uznania go spoza niego. Miejsce nie jest kategorią abstrakcyjną (jak np. niebo, piekło czy czyściec) – istnieje tu i teraz, w naszej rzeczywistości, poza wątpliwościami rozumu, doświadczenia, moralności czy intuicji. To

pewna, odczuwalna obecność, która nie ma żadnego koniecznego związku ze sztuką. Miejsce jest tam, gdzie jest żywa obecność. Miejsce to życie – tam gdzie go nie ma, gdzie jest pamięć po życiu, ślad po życiu, reprezentacja życia bądź archiwum życia – tam jest brak życia, tam nie ma Miejsca. Niczym platońska idea, Miejsce jest zawsze jedno – wysublimowane, wyabstrahowane i wyprojektowane w pewną idealną przestrzeń. Chociaż, jak wspomniano powyżej, Miejsce istnieje realnie, to jako koncepcja idealistyczna wymaga ono spełnienia pewnych warunków do zaistnienia – jest normatywna.

Zarazem Miejsce jawi się nie w horyzontalnym wymiarze kontaktu z absolutem, ale w subiektywnym wymiarze samopoznania i poznania innego, w wymiarze – po kantowsku – intersubiektywnym („Miejsce nie powstaje na drodze **tylko** [wszystkie pogrubienia w tekście – KJ] prywatnych zabiegów”). Miejsce to doświadczenie podmiotu, to przestrzeń w podmiocie. Dlatego człowiek to warunek fundamentalny istnienia Miejsca – nie jego spojrzenie, język, poznanie, a świadoma obecność, partycypacja dobrowolna. Miejsce to wyrwa w człowieku – „wyrwa wobec utylitarne pojmowania świata” – czyli wobec myślenia o własnym interesie, wobec prymatu ego. Wyrwa – akt negacji, odróżnienia się w czymś od innych, to niespodziewane uświadomienie sobie czegoś. Miejsce istnieje w różnicy – tożsamość Miejsca nie mieści się w języku. Miejsce istnieje w różnicy ja – inny. Ta przepaść we mnie, która doprowadza mnie do innych, w szukaniu, poznaniu, rozmowie.

Miejsce to intersubiektywna wspólnotowość: to ostateczny warunek Miejsca. Miejsce to jest partycypacja, to uczestnictwo. Miejsce ma charakter inkluzywny i egalitarny. Jest ono apriorycznie bezsensowne, sens wydarzeń w Miejscu przynależy tylko do jego własnej wewnętrznej logiki (podobnie jak sens tekstu, który unieważnia się poza nim). Funkcjonując poza podziałami, poza logiką binarnych opozycji, Miejsce nie jest ani utylitarne ani nieuitylitarne. Jedyne „prawo”, które w Miejscu obowiązuje to otwarcie w poznaniu i

pojmowaniu świata. **Miejsce jest partycypacją wolną od wszelkiej władzy – a więc wolne od wszystkiego, co wywyższa:** to nie scena, piedestał ani cokolwiek innego, co wymagałoby czołobitnego stosunku. Miejsce to jest otwartość, gościnność. Nie są to cechy czy przymioty relatywne, otwartość jest lub jej nie ma.

Miejsce to obszar, ale to nie przestrzeń decyduje o jego miejscu w świecie. To artysta je powołuje. Artysta: ten już „nagle zadziwiony”. To ten kto swobodnie kreuje swoją rzeczywistość; ten, który rozumie, że tworzy – gdzie owocem aktu twórczego niekoniecznie jest „dzieło sztuki” czy obiekt, może być nim np. rozmowa, odczucie, sytuacja, zmiana świadomości, emocja. Dlatego w Miejscu każdy może być artystą. **Miejsce – to partycypacja w tworzeniu.** Miejsce jest projektem spotkania, w które wpisany jest elementarne poszanowanie i równość każdego z członków spotkania. W końcu, w „Miejscu sztukę tworzą wszyscy”.

Taka koncepcja przywodzi na myśl różnorakie skojarzenia: po pierwsze – hipisi i komuny hipisowskie, po drugie – filozofię buddyjską, ruchy New Age oraz filozoficzno-religijny synkretyzm, po trzecie – pracę psychoterapeutyczną o orientacji poznawczej, i zapewne także inne skojarzenia. Przesłanką do tych skojarzeń, które proponuję użyć w charakterze wykładni Teorii Miejsca (a dokładniej wykładni autorskiej Mariusza Tchorka, retroaktywnie rekonstruowanej) jest wspomniana wcześniej biografia samego Mariusza Tchorka – wydarzenia i zainteresowania równoległe oraz następujące **po** wygłoszeniu Teorii Miejsca.

3. Hipisi, Tadeusz Kantor, pozostała działalność Mariusza Tchorka w Galerii Foksal, odejście z galerii i emigracja

Propozycja współbycia na równych prawach w „Miejscu, gdzie sztukę tworzą wszyscy”, jest tym, w czym Tchorek mógł sympatyzować

z hipisami. Hipisi, głosiciele wolności, wierzyli w sztukę i wierzyli w wolność od władzy – a więc i w sztukę wolną od władzy instytucji galerii czy artysty. Hipisi nie potrzebowali „eksperymentalnej” galerii sztuki – dla nich cały świat był przestrzenią sztuki. Kontestacja utartych konwencji świata artystycznego, fetyszyzacji dzieła i bezpiecznego sposobu bycia na wystawie była u nich jednym z elementów szerszej kontestacji społeczeństwa i jego „tradycyjnych wartości” (rodzina, praca, bogacenie się). Zarówno tekst Teorii Miejsca, jak i hipisi, odżegnywali się od zastanego, hierarchicznego modelu społeczności oraz krytykowali nieautentyczność zastanych sposobów bycia. Zarówno w przypadku hipisów, jak i Teorii Miejsca, wysunięty został postulat zmiany zasadniczego sposobu myślenia, oba cechowała dążność do uczestnictwa w czymś „bardziej uduchowionym”, i – jak sugeruję rozumieć także Miejsce – oba wskazywały na wspólnotowy, egalitarny charakter bycia („współbycia”), proponując daleko posunięte **przepisanie granicy podmiotowości**. W obu przypadkach odnajdujemy więc wątki emancypacji instytucjonalnej oraz filozofii wolnościowej. Choć trudno by wskazać na filozofię hipisów jako źródło inspiracji dla pojęcia Miejsca (hipisi pojawili się w Warszawie w 1967 roku, a więc już w roku publikacji *Wprowadzenia...*), to wydaje się, że możemy mówić o podobnych źródłach inspiracji, czy poprzedzających te wydarzenia przecuciach (mówi się, że coś „wisi w powietrzu”). Pewien komunalny sens, jaki możemy znaleźć w postulatach hipisów, był także doświadczeniem Mariusza Tchorka, o czym za chwilę. W szerszym sensie, możemy umieścić koncepcję Miejsca na tle ruchów określanych jako New Age, eklektycznej filozofii życia inspirowanej m.in. religiami pochodzącymi z Azji: buddyzmem, hinduizmem, islamem i innymi.

Bezpośrednie relacje Mariusza Tchorka z hipisami nie są mi znane, jednak przecięcie tych dwóch światów nastąpiło wyraźnie – czy, według Mariusza Tchorka, „ekspłodowało” – w styczniu 1969 roku, podczas zrealizowanego w ramach *Assemblage zimowego* w Galerii

Foksal, happeningu Tadeusza Kantora *Lekcja anatomii wedle Rembrandta*, do udziału w którym artysta zaprosił grupę hipisów. Na ścianie galerii widniało (zapisane przez niego kilka dni wcześniej, podczas akcji *Maszyna do pisania z żaglem i sterem*) zdanie: „koniec z tzw. partycypacją!”. Tadeusz Kantor, tworzący swoją artystyczną personę w oparciu o romantyczny model artysty-demiurga, podkreślił w ten sposób swoją uprzywilejowaną pozycję artysty, przypisując hipisom biorącym udział w happeningu (a szerzej, także wszelkich innych „współautorów” dzieła) rolę pasywnych modeli, jeśli nie „żywych przedmiotów”. To on, jako autor, nadaje im artystyczne znaczenie – partycypujące osoby nie mają prawa wprowadzać własnych sensów do wydarzenia, które jest jego dziełem. W ten sposób Tadeusz Kantor ustanowił „linię podziału”, która odgradzała jego gwarantowaną (przez galerię) pozycję artysty od „aspirujących” do uczestniczenia w tworzeniu, zadając tym samym kres idei partycypacji. Był to moment, w którym ujawniła się w pełni przepaść światopoglądowa między Mariuszem Tchorkiem i Tadeuszem Kantorem, i ostateczny rozbrat tego pierwszego z Galerią Foksal. W końcu partycypacji Mariusz Tchorek widział negację „Miejsca, w którym sztukę tworzą wszyscy”, „doświadczenia prymarnej sytuacji uczestnika”. Wygłoszony dobitnie przez Tadeusza Kantora „koniec partycypacji” stał się niezabliźnioną raną, która powracała wielokrotnie w późniejszych wypowiedziach Mariusza Tchorka, choć była raczej przysłowiowym „gwoździem do trumny”, niż głównym powodem wycofania się Mariusza Tchorka z aktywności galerii.

Mariusz Tchorek angażował się w sprawy Galerii Foksal w jej pierwszych latach działalności w niewielkim wymiarze, co spowodowane było napiętą sytuacją między nim a Tadeuszem Kantorem – wysuniętym przez artystę zarzutem plagiatu, tuż po wygłoszeniu przez Mariusza Tchorka referatu w Puławach. Zwiększająca się obecność i znaczenie Tadeusza Kantora w Galerii Foksal oznaczały zmniejszający

się udział Mariusza Tchorka. Określał ten czas jako „permanentny kryzys”. Mimo konfliktu z jednym z najbardziej znaczących artystów w środowisku, Mariusz Tchorek współpracował dalej z Galerią. W *Programie Galerii Foksal PSP* opublikował jeszcze dwa teksty: *obraz oznaczony (1)* oraz *Anonima w Warszawie*. Zredagował katalog wystawy Edwarda Krasińskiego (jeszcze w 1966 roku), w którym zestawiał jego *rzeźby linearne* z cytatem z *Historii Naturalnej* Pliniusza Starszego o linii – toposem historii sztuki, mówiącym o rywalizacji między Protogenesem i Apellesem o to, kto namaluje najcieńszą linię. Mariusz Tchorek napisał także tekst do katalogu następnej wystawy Krasińskiego, w 1968 roku. Zazwyczaj dostarczający teoretycznego komentarza do sztuki, Mariusz Tchorek zainicjował i zorganizował wystawę malarza Edwarda Narkiewicza, a także zredagował towarzyszący jej katalog. Jego udział w aktywnościach galerii wygasł przed 1969 roku. Przez krótki okres pracował w Państwowym Studium Stenotypii i Języków Obcych w Warszawie. W 1970 roku wyemigrował z Polski.

4. Miejsce poza kontekstem sztuki: praktyka w komunie, praktyka i teoria terapeutyczna Mariusza Tchorka

Przełom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych jest okresem jego postępującej fascynacji buddyzmem tybetańskim, sufizmem, pismami Carla Junga. Wspólnym mianownikiem dla Mariusza Tchorka, idei Miejsca, zainteresowania formami takimi jak happening, medytacja i w ogóle praktyka (które później doprowadzą go także do aktywności terapeutycznej), jest zainteresowanie **spotkaniem**. Jeszcze w 1968 roku udał się do Kopenhagi, gdzie przebywał w komunie u Kirsten Delholm w Christianii. W 1969 roku zorganizował w swoim mieszkaniu w Warszawie zbiorowe spotkanie *36 godzin milczenia* w formule przypominającej happening, w którym zaproszeni goście spędzili ze sobą trzydzieści sześć godzin, nie używając słów. Wśród uczestników

wydarzenia byli m.in. hipisi, artyści z różnych kręgów oraz goszczący w Polsce kompozytor Michael Ranta. W grudniu 1970 roku Mariusz Tchorek wyjechał wraz z żoną do Monachium, gdzie w latach 1971-1973 studiował kulturę tybetańską na Uniwersytecie w Monachium. Przeprowadził się następnie do Amsterdamu, a dalej do Wielkiej Brytanii, gdzie spędził cztery lata w komunie sufickiej.

W drugiej połowie lat siedemdziesiątych Mariusz Tchorek rozpoczął profesjonalną karierę terapeuty. Podczas jednego z pobytów w Polsce, przeszedł trening w grupie Synapsis w Warszawie u psychologa i psychiatry Kazimierza Jankowskiego. Był uczestnikiem pierwszego rocznika kursu terapii zorientowanej na osobę, zorganizowanego w nowoutworzonym, eksperymentalnym ośrodku psychoterapii Norwich Center pod superwizją Briana Thorne'a. Od połowy lat osiemdziesiątych do roku 1995 Mariusz Tchorek pracował jako terapeuta w Norwich Center oraz na Uniwersytecie Wschodniej Anglii w Norwich. Rozwijał teorię terapii, bazując m.in. na koncepcji Miejsca (gabinet terapeutyczny jako Miejsce). Prowadził sesje indywidualne i grupowe. W swojej pracy kierował się humanistycznym podejściem do terapii w myśli Carla Rogersa. Napisał kilka esejów terapeutycznych, w tym m.in. *The Quality of Mystery* [Przymiot tajemnicy], które nie zostały opublikowane.

Po odejściu z Galerii Foksal Mariusz Tchorek nie zajmował się sztuką. Pozostawał jednak w kontakcie z Henrykiem Stażewskim oraz innymi artystami przyjaciółmi: Henrykiem Wańkiem, Edwardem Krasieńskim, Andrzejem Urbanowiczem, a także z Anką Ptaszkowską. Jednak czasami Mariusz Tchorek udzielał się w sprawach sztuki, współpracując z Georgem Hydem przy serii wykładów z literatury i teatru (m.in. o Jerzy Grotowskim oraz sztukach Tadeusza Kantora) na Uniwersytecie Wschodniej Anglii w latach osiemdziesiątych. Pomimo konfliktu z Tadeuszem Kantorem przetłumaczył (wraz z Georgem Hydem) jego sztukę *Wielopole, Wielopole* na angielski. Po śmierci Karola Tchorka w 1985 roku, Mariusz Tchorek zarejestrował jego

pracownię przy ul. Smolnej w Warszawie jako *Kolekcję Karola Tchorka* w celu ochrony jego spuścizny, stając się także opiekunem kolekcji.

5. Późny okres działalności krytyczno-artystycznej Mariusza Tchorka: między Miejscem, ciałem i źródłem

Wznawiając aktywność w polskim życiu artystycznym, od lat dziewięćdziesiątych Mariusz Tchorek coraz częściej i dłużej przebywał w Polsce, także za sprawą poznanej w 1993 roku brytyjskiej artystki Katy Bentall, która została jego żoną. Na zaproszenie Jaromira Jedlińskiego, dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi, wygłosił referaty w serii trzech zorganizowanych w tej instytucji sympozjów, towarzyszących wystawom z okazji setnej rocznicy urodzin: Władysława Strzemińskiego (1993), Henryka Stażewskiego (1994) oraz Mewy Łunkiewicz-Rogoyskiej (1995). W referacie *Jeszcze o danych przyrodzonych i nadprzyrodzonych malarstwa, czyli rzecz o ciele artysty*, Mariusz Tchorek badał koncepcje obrazu Władysława Strzemińskiego, powracając do teorii unizmu po trzydziestu latach. Poddając krytyce wymazanie, brak ciała w teorii unizmu, Mariusz Tchorek przewrotnie poświęcił swój referat właśnie ciału artysty, cielesnemu doświadczeniu samego Władysława Strzemińskiego. Wyprowadził genezę koncepcji „rytmu czasoprzestrzennego” Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro z doświadczenia artysty na polu minowym na froncie białoruskim podczas pierwszej wojny światowej – doświadczenia przestrzennego ciała w ruchu, unikającego nadeptnięcia na minę. Jest to zasadnicza zmiana optyki odbioru sztuki Władysława Strzemińskiego: z perspektywy teorii obrazu w latach sześćdziesiątych (w tekście do wystawy w Galerii Krzywe Koło) na badanie korporealnego (cielesnego) doświadczenia z perspektywy poznawczej. Można w tym dostrzec echa „tekstu inauguracyjnego”: „nie tyle demonstrować 'dzieło sztuki' w ich 'skończonej' postaci, ile **ujawniać – warunki i sytuacje, które wiążą się**

z ich powstaniem”. Za tym prywatnym, w pewnym sensie zakulisowym spojrzeniem na Władysława Strzemińskiego, stoi już nie Mariusz Tchorek krytyk sztuki, ale krytyk i terapeuta, krytyk-i-terapeuta. Ta ucieleśniona interpretacja sztuki Władysława Strzemińskiego wykazuje także zbieżność z myślą dwóch filozofek, Luce Irigaray i Julii Kristevej, które Mariusz Tchorek znał i cenił.

W eseju *O Mewie czyli pełni inności* z 1995 roku, poświęconym Mewie Łunkiewicz-Rogoyskiej – znów, w pewnym sensie bardziej osobie niż samej sztuce, Mariusz Tchorek dostrzegł jej doświadczenie wyobcowania i wycofania z Polski komunistycznej, wewnętrznej emigracji. „Pełni inności”, a więc: „inni w języku”. Mariusz Tchorek wspominał łączącą go z artystką umiejętność porozumiewania się w języku **obcym** (angielskim u niego, francuskim u niej), w czym rozpoznaje, potwierdzony przez Katy Bentall, wpływ Julii Kristevej i *xenos*, „obcości w nas samych”. O zainteresowaniu Mariusza Tchorka filozofią i psychoanalizą, w tym psychoanalizą Jacquesa Lacana, świadczy także jego korespondencja z lat dziewięćdziesiątych. To syntetyczne, jednocześnie krytyczne, artystyczne i terapeutyczne podejście wykorzystał także w 1994 roku, jako gościnny instruktor na seminarium *Principe d'Egalité* [Zasada równości], prowadzonym przez Ankę Ptaszkowską w Caen we Francji. Usunąwszy potencjalne źródła hierarchii w sali, Mariusz Tchorek próbował zmienić wyuczony zachowania osób, wprowadzonych w rolę studentów.

W 1997 roku Mariusz Tchorek udzielił Joannie Mytkowskiej z Galerii Foksal obszernego wywiadu do książki poświęconej Tadeuszowi Kantorowi i Galerii Foksal. Jest to jego jedyna publiczna wypowiedź. W związku z tematem wywiadu Mariusz Tchorek koncentrował się na okresie pierwszych lat działalności galerii oraz przedstawił stanowiska i sposób działania osób w nią zaangażowanych. Przede wszystkim jednak udzielił tam rozbudowanego (auto)komentarza do Teorii Miejsca, zarysował historię jego recepcji oraz prześledził wycofywanie się galerii

z też ogłoszonych w tekście, który był jej teoretycznym fundamentem.

Ostatnią pracą Mariusza Tchorka, przed śmiercią w 2004 roku, był wykład wygłoszony w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, na zaproszenie Pawła Polita, pt. *Miejsce narodzin, narodziny Miejsca* (2000). Mariusz Tchorek poświęcił ten wykład zagadnieniu powrotu do „Miejsca narodzin”: do Puław – a więc miejsca, gdzie została ogłoszona Teoria Miejsca, do źródeł Zamku Ujazdowskiego i Warszawy, skąd mówił, a także do swojego własnego dzieciństwa. W Skarpie Warszawskiej widział kręgosłup Warszawy i klucz do zrozumienia jej natury: socjalistyczna propaganda nowoczesności, wybierając trasy dla samochodów (Wisłostradę, Wybrzeże Helskie i Szczecińskie), odcięła bezpośredni dostęp mieszkańców do Wisły, a trasy W-Z i Łazienkowska przecięły wskroś ciało skarpy. Wypartą z języka miasta skarpe – *arche/archiwum Warszawy*, Mariusz Tchorek pragnął przywrócić miastu. Analogicznie do tekstu *Jeszcze o danych przyrodzonych i nadprzyrodzonych malarstwa, czyli rzecz o ciele artysty*, w którym Mariusz Tchorek przywrócił, włączył w obszar teoretycznego dyskursu ciało artysty, tak w *Miejscu narodzin, narodzinach Miejsca* włączył w genezę Miejsca refleksję na temat wypartego ciała miasta, dając wyraz swojej fascynacji Skarpą Warszawską – fascynacji bioenergoterapeutycznej, metafizycznej i mitologicznej. Mariusz Tchorek twierdził także tutaj, że istotą Miejsca jest, w przeciwieństwie do obszaru sztuki, uznanie prawa każdej osoby do twórczej samorealizacji. W powrocie do źródeł Jestestwa (termin Martina Heideggera, którym posługiwał się Tchorek), do swojego Miejsca (narodzin), diagnozował źródło autentyczności doświadczenia Miejsca.

6. Podsumowanie

Teksty o sztuce Mariusza Tchorka z okresu ponad czterech dekad nie stworzyły jednego, skodyfikowanego systemu krytyki artystycznej.

Można raczej mówić o powracających zainteresowaniach i intuicjach. Jego twórczość pozostaje rozproszona i trudno dostępna. Pisał głównie na zamówienie, występował na zaproszenie. Cześć jego tekstów została napisana jako tekst przemówienia, i następnie w ten sposób opublikowana. Poza tymi skończonymi tekstami pozostają nieukończone czy tylko rozpoczęte projekty. Jego dobór argumentów był bardzo złożony, przykładał także dużą wagę do literackiej wartości tekstu. Łącznie istnieje dwanaście tekstów Mariusza Tchorka, włączając w ten zbiór „tekst inauguracyjny” Galerii Foksal, którego Mariusz Tchorek był jednym z autorów.

Byłoby błędem sądzić, że Mariusza Tchorka interesowali tylko twórcy awangardowi, tworzący malarstwo abstrakcyjne czy praktyki określane jako konceptualne. Współpracował i przyjaźnił się z artystami, którzy nie znaleźli swojego miejsca w opracowaniach sztuki polskiej drugiej połowy XX wieku: Teofilem Ociepką, Edwardem Narkiewiczem, Andrzejem Urbanowiczem i Henrykiem Wańkiem. Z korespondencji Mariusza Tchorka wynika jasno, że Henryk Stażewski interesował go nie przez wzgląd na jego historyczny status “żywej legendy” awangardy konstruktywistycznej dwudziestolecia międzywojennego, ale jako człowiek i artysta, z którym można porozmawiać na przykład o sufizmie. Pozostaje jednak faktem, że egalitarne w duchu zainteresowanie Mariusza Tchorka praktyką bardzo różnych artystów, nie znalazło odbicia w jego dorobku krytyczno-artystycznym: jego teksty poświęcone są jednak postaciom uznanym w historii polskiej sztuki XX wieku.

Wczesne teksty Mariusza Tchorka o malarstwie abstrakcyjnym, w których można zaobserwować wpływy strukturalizmu, są osadzone na gruncie nowoczesnej teorii sztuki i estetyki. Powracającym wątkiem w tych tekstach jest fenomenologiczna koncepcja Romana Ingardena i jego ujęcie podwójnej natury obrazu: jako malowidła (treść przedstawienia – to, co namalowane) oraz jako przedmiotu, realnie istniejącego obiektu. Teoria Miejsca, choć zrobił to już wcześniej „tekst inauguracyjny”,

stanowiła rodzaj zerwania, rozbratu, i miała swój wyraźny wymiar krytyczny. Nie chodzi tu o krytykę wystawowej „sztampy” z okresu lat sześćdziesiątych – ona, powiedziałbym, jest tylko symptomem. Krytyczny wymiar Teorii Miejsca polegał na redefinicji pojęcia „artysty” i „sztuki”, jako zwyczajowo przyjętych w spofesjonalizowanej, zachodniej kulturze artystycznej. Od czasu Teorii Miejsca, najotwarziej w okresie lat dziewięćdziesiątych, Tchorek przyjął synkretyczną i poststrukturalistyczną postawę. Przejawiała się ona w łączeniu osiągnięć teorii psychoterapeutycznych z osiągnięciami feministycznej krytyki filozoficznej, które Mariusz Tchorek w bardzo zgrabny, zawoalowany sposób, czynił swoją metodologią badawczą. Te późne teksty łączy zainteresowanie osobistym doświadczeniem przedstawianego artysty, w którym ujawnia się doświadczenie Mariusza Tchorka zdobyte w trakcie pracy terapeutycznej. Istotną częścią jego światopoglądu wydaje się być koncepcja samorealizacji (*self-actualization*) Carla Rogersa, która stała się podstawą orientacji rogeriańskiej jako terapii nastawionej na klienta. Zastosowana do analizy sztuki koncepcja samoaktualizacji przełamywała historyczno-artystyczny kanon, zarówno sztuki dawnej jak i współczesnej oraz dyscyplinarne ograniczenie artystycznego dyskursu. Postawa Mariusza Tchorka polegała na przyjęciu bardziej elastycznego, nomadycznego sposobu uprawiania teorii, zorientowanego poznawczo na praktykę artystyczną danego twórcy, w jej/jego oryginalnym, „przyrodzonym” jej/mu kontekście, bez uprzednich oczekiwań i oceny – model, który przypomina pracę terapeuty, którego celem jest pomoc drugiej osobie w samopoznaniu i uświadomieniu sobie swoich własnych uwarunkowań, ograniczeń, mocnych i słabych stron. Czyniąc z doświadczenia biograficznego twórcy centrum refleksji teoretycznej, Tchorek zajmował się praktyką artystyczną oraz sposobem, w jaki o tej sztuce się mówi. Wydawał się także podzielać pogląd Julii Kristevej na podmiotowość oraz ciało jako jedną, niepodzielną całość. Zarówno mówienie o ciałopodmiocie, jak i o sztuce jako samorealizacji, rzuciły

wyzwanie sztuce funkcjonującej w bezcielesnym, bezosobowym dyskursie. Tchorek przywracał sztukę nie tyle historii sztuki, co historiom jej autorów. Zreintegrowaną w ten sposób twórczość poddawał interpretacji, z semiotyczną lekkością budując odniesienia do wcześniejszych osiągnięć kultury.

Praktyka i teoria były nierozłączne w jego życiu i pracy. Jako teoretyk, podkreślał znaczenie praktyki, czemu dawał odzwierciedlenie w swoim własnym życiu. Uważał, że **spotkanie** było kluczowym wymiarem Teorii Miejsca, a praktyki grupowego spotkania były jednym ze źródeł inspiracji, a zarazem przykładem zastosowania jej w praktyce (stąd jego przyjazny stosunek do angażowania się hipisów w sztukę). Współistnienie ze sobą osób w danym środowisku, niezależnie od kontekstu, czy była to galeria sztuki, komuna suficka czy gabinet terapeutyczny, stanowiło fundament jego wrażliwości.