



MAGDA KAŻMIERCZAK
UNIwersytet Warszawski

„CZYSTA WIDZIALNOŚĆ” W ESTETYCE FORMALNEJ KONRADA FIEDLERA

Konrad Fiedler¹ to niezwykle oryginalny, choć współcześnie wciąż nie dość znany² kontynuator filozofii Kantowskiej, który stworzył teorię uzasadniającą autonomię sztuki, a jego prekursorska myśl stała się nie tylko przyczynkiem do stworzenia formalistycznej teorii estetycznej, ale przede wszystkim do zbudowania nowej teorii poznania zmysłowego. Nie był on estetykiem ściśle kantowskim, ale „wykorzystując Kantowski model epistemologiczny i przenosząc go na pole sztuki, stał się twórcą prawdziwie nowoczesnej teorii sztuki” (Konnerth 1913, XV)³ – pisał o nim Hermann Konnerth. Gottfried

¹ Konrad Fiedler (1841-1895) – niemiecki filozof i teoretyk sztuki, neokantysta, przedstawiciel formalizmu w estetyce, najbardziej znany jako twórca teorii “czystej widzialności” (*reine Sichtbarkeit*). Przyjacieli rzeźbiarza Adolfa von Hildebranda oraz malarza Hansa von Marées’a. Autor rozpraw *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst (O osądzie dzieł sztuk plastycznych, 1876)*, *Über Kunstinteressen und deren Förderung (O zainteresowaniu sztuką i jej upowszechnianiu, 1879)*, *Über modernen Naturalismus und künstlerische Wahrheit (O nowoczesnym naturalizmie i prawdzie w sztuce, 1881)* oraz *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit (O źródle twórczości artystycznej, 1887)*.

² Wyjątek stanowi jedynie grunt niemieckojęzyczny, na którym teorie Fiedlera są szeroko opracowywane i dyskutowane, przede wszystkim przez współczesnych hermeneutów, takich jak Gottfried Boehm czy Max Imdahl. Pisma Fiedlera zostały dotychczas wydane w tłumaczeniach na języki hiszpański i francuski. Znamienne, że na język angielski przetłumaczono tylko jeden i to najwcześniejszy tekst Fiedlera pt. *O osądzie dzieł sztuk plastycznych*, dlatego też na przykład Jonathan Crary w swojej książce *Zawieszenie percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, powołując się jedynie na ten tekst Fiedlera, zaliczył go do grona tych myślicieli, którzy pragnęli radykalnie uciec od cielesnego uwikłania procesów widzenia (Crary 2009, s. 68).

³ Wszystkie tłumaczenia z niewydanych w języku polskim tekstów są mojego autorstwa.

Boehm zaś uznał go za postać kluczową dla późniejszego zwrotu ikoniznego w humanistyce oraz najznamienitszego twórcę w historii widzenia, „choćby dlatego, że potrafił [on – przyp. aut.] widzenie, któremu dotąd przypisywano bierną rolę w poznaniu filozoficznym, opisać jako funkcję aktywną, a przeto autonomiczną” (Boehm 2014, 282). W opublikowanej po raz pierwszy w 1887 roku rozprawie *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* Fiedler opracował teorię „czystej widzialności” (*reine Sichtbarkeit*). Pozwoliła mu ona na wyznaczenie epistemicznego obszaru wolności sztuk i stanęła u podłoża teorii czynności twórczej, której echa możemy odnaleźć w pismach takich artystów nowoczesności, jak Paul Cézanne i Paul Klee (Pérez Carreño 2010, 257; Boehm 1971, XLIV-XLVIII)⁴ – twórców emancypujących widzenie i dowartościowujących przedstawienia obrazowe.

Niniejszy artykuł nie ma jednak służyć zdaniu relacji z dyskusji nad dziedzictwem myśli Fiedlera, ani też prześledzeniu jego historycznego wpływu. Charakter tego tekstu jest krytyczno-poglądowy, za cel postawiłam sobie przybliżenie polskiemu czytelnikowi pojęcia „czystej widzialności” i jego wartości filozoficznej, jaką nadało teorii Fiedlera przełamanie kartezjańsko-kantowskiego modelu percepcji rzeczywistości. Krytyczne rozwinięcie filozofii Kanta pozwoliło bowiem Fiedlerowi wyjść poza wyznaczany przez ten model paradygmat i stworzyć teorię, która może stać u filozoficznych podstaw współczesnych, przede wszystkim fenomenologicznych koncepcji nie intelektualnego, a zmysłowego doświadczania świata.

I

„Wszelkie myślenie [...] – pisał w pierwszym paragrafie *Krytyki czystego rozumu* Immanuel Kant, patron formalizmu w estetyce⁵ – musi albo wprost, albo pośrednio, za pomocą pewnych znamion, odnosić się ostatecznie do danych naocznych, u nas przeto do zmysłowości, gdyż w

⁴ Boehm pisał także, że „Słynne zdanie Paula Klee, że sztuka nie oddaje tego, co widzialne, ale dopiero czyni je widzialnym, jest całkiem w duchu Fiedlera”. (Boehm, 2014, 48).

⁵ O kantowskich źródłach niemieckiej estetyki formalnej pisał np. Ernest K. Mundt w artykule *Three Aspects of German Aesthetic Theory* (Mundt 1959).

inny sposób nie może nam być dany żaden przedmiot” (Kant 1957, 97)⁶. Wprowadzane przez Kanta w dalszych partiach dzieła obiektywne struktury umysłu, w których wyróżnia on formy zmysłowości (*Anschauung*⁷), kategorie intelektu i idee rozumu, umożliwiły Kantowi zabsolutyzowanie poznawanej rzeczywistości. Kant postawił podmiot poznający w pozycji uprzywilejowanej wobec przedmiotu poznania, czym usankcjonował właściwy nowożytnej filozofii zachodniej władczy stosunek człowieka wobec świata⁸. Przyjęty przez Kanta podział rzeczywistości na dostępny świat odbieranych zmysłowo zjawisk (fenomenów) i niedostępny świat rzeczy samych w sobie (noumenów) nie zredukował metafizycznej pustki pomiędzy podmiotem a światem, ale pogłębił ją i filozoficznie uzasadnił.

Obiektywizujące widzenie służyło Kantowi przede wszystkim ochronie nauki przed zapędami radykalnych sceptyków, takich jak David Hume. Ratunek ten polegał zaś na tym, by to, co widziane, przekształcić w schemat pojęć, czyli w myśl – ponad tę, podrzędną wobec struktur intelektu funkcję, żadne inne, donioślejsze

⁶ Kant pisał dalej: „Bez zmysłowości nie byłby nam dany żaden przedmiot, bez intelektu żaden nie byłby pomyślany. Myśli bez treści naocznej są puste, dane naoczne bez pojęć – ślepe.” (Kant 1957, 139).

⁷ W jednym z komentarzy do *Krytyki czystego rozumu*, Roman Ingarden pisał, że Kant nie rozróżniał treści, aktu i przedmiotu przedstawienia, więc używając tego samego pojęcia *Anschauung* (oraz związanego z nim czasownika *anschauen* i wyrażenia *Anschauungen*), miał na myśli różne jego znaczenia. Pojęcie to, w zależności od kontekstu, może więc znaczyć „naoczność”, „ogląd”, „oglądanie”, „dane naoczne”, „treści naoczne”, „naoczność”, „bezpośrednie wyobrażenie”. Pojęcie *Anschauung* jest, jak tłumaczy Ingarden, bezpośrednim przełożeniem łacińskiego terminu *Intuitus* na grunt języka niemieckiego. (Kant 1957, 93-94).

⁸ Mam tutaj na myśli przede wszystkim Kartezjusza, w którego filozofii to świat ducha (świadomość – *res cogitans*) opanowuje świat materii (rozciągłość – *res extensa*), ujmując rzeczywistość w zgodzie z zasadami geometrii analitycznej: „Między królestwem jasnych i wyraźnych pojęć – pisał o kartezjańskim projekcie Ernst Cassirer – a królestwem faktów [...] nie istnieje żadna bariera. Ponieważ substancja ciała to czysta rozciągłość, wiedza o tejże rozciągłości, czysta geometria, sprawuje zarazem władzę nad fizyką” (Cassirer 2010, 46). Podobnie myślał Gottfried Wilhelm Leibniz, twórca idei *mathesis universalis*, który, jak czytamy u Cassirera, „podkreśla[ł], że naukę o życiu należy kształtować tak, by nigdzie nie popadała w sprzeczność z zasadami poznania matematyczno-fizycznego”. (Cassirer 2010, 75).

intelektualnie zadanie, nie zostało zmysłowości postawione⁹. Uprzywilejowana pozycja kantowskiego podmiotu łączyła się z koniecznością przyjęcia postawy chłodnego dystansu, a dystans ten sprawiał, że świat jawił się jako obraz, którego widzenie było, co prawda, używając pojęć przywołanych przez Gottfrieda Boehma, „widzeniem poznającym”, ale nie „widzeniem widzącym” (Boehm 2014, 231).

Zagadnieniom poszczególnych zmysłów zewnętrznych (czyli wzroku, dotyku, słuchu, smaku i węchu) Kant nie poświęcił zbyt wiele miejsca. Z perspektywy badania granic czystego rozumu i możliwości uprawiania nauki, problematyka poszczególnych zmysłów – w odróżnieniu od zmysłowości – była mniej istotna. Wrażenia zależą, sądził Kant, wyłącznie od „podmiotowego uposażenia zmysłów” i nie tylko nie umożliwiają poznania żadnego przedmiotu *a priori*, ale także nie dają nam żadnej wiedzy o jego innych obiektywnych cechach: „barwy, smak, itd. słusznie uchodzą nie za własności rzeczy, lecz tylko za zmiany naszego podmiotu, które nawet mogą być u różnych ludzi rozmaite” (Kant 1957, 106) – pisał. Pojęcia wykorzystane w opisach działania władzy naoczności wskazują jednakże na pewną, przyjmowaną przez Kanta, hierarchię zmysłów.

Oprócz czasu i przestrzeni Kant wymienił także inne czyste formy, które nazwał nagą formą zjawisk, i które „występuj[ą] – jak pisze – *a priori* w umyśle również bez wszelkiego rzeczywistego przedmiotu zmysłów lub wrażenia” (Kant 1957, 96). Są nimi rozciągłość i kształt. Formy te, jak można zauważyć, dostosowane są do szczególnego rodzaju wrażeń odbieranych przez konkretne zmysły zewnętrzne. Formami rozciągłości i kształtu nie ujmujemy wszak zjawisk powiązanych z wrażeniami odbieranymi za pomocą węchu, ani za

⁹ Z naszej perspektywy Kant nie doceniał zmysłowości w sposób dostateczny, jednakże on sam twierdził, że jest, w pewien sposób, jej apologetą: „Każdy ma szacunek do intelektu, jak na to wskazuje choćby nazwanie go wyższą władzą poznania [...] Zmysłowość natomiast nie cieszy się dobrą sławą. [...] Bierność zmysłowości, której nie sposób się pozbyć, jest właściwą przyczyną wszelkiego przypisywanego jej zła. Wewnętrzna doskonałość człowieka polega na tym, że w jego mocy jest używać wszystkich swoich zdolności i to podług własnej woli. Do tego konieczne jest jednak panowanie intelektu, wszakże bez szkody dla zmysłowości (ta sama w sobie jest mizerna, bo nie myśli) – bez niej bowiem nie byłoby materiału, który opracować ma prawodawczy intelekt w swym użytku” (Kant 2005, 33-34).

pomocą smaku, ani nawet zmysłu słuchu¹⁰. Wyizolowane wrażenia zapachów, dźwięków i smaków wolne są zarówno od rozciągłości, jak i od kształtu, a ujęcie w tych formach zjawisk możliwe jest tylko i wyłącznie dzięki wrażeniom przyjętym przez zmysły dotyku oraz wzroku.

Ciekawe odniesienie stanowią mogą fragmenty z *Krytyki władzy sądzienia*, w których Kant układa dwa rodzaje hierarchii sztuk pięknych. W pierwszej z nich, odnoszącej się do wartości estetycznej w usankcjonowany tradycją sposób pojawiają się wpierw poezja, jako najdonioślejsza ze sztuk, a tuż za nią muzyka. Z perspektywy teorii Konrada Fiedlera bardziej interesująca będzie jednak hierarchia druga, czyli „hierarchia wartości z punktu widzenia kultury, jakiej użyczają umysłowi” (Kant 1964, 266), ułożona na podstawie miary „rozszerzania zakresu tych władz, które muszą dla poznania połączyć się we władzy sądzienia” (Kant 1964, 266). W tym porządku muzykę cenił Kant najniżej, jako sztukę gry wrażeniami, najwyżej zaś sztuki plastyczne, a wśród nich malarstwo.

Sztuki plastyczne, zdefiniowane jako „sztuki wyrażania idei w naoczności zmysłowej” zostały przez Kanta sklasyfikowane w dość nieoczywisty sposób. Plastyką nazwał on sztuki „prawdy zmysłowej”, do których zaliczył rzeźbę i architekturę, przyporządkowując im zmysły wzroku i dotyku. Malarstwo, sztukę „pozoru zmysłowego”, podzielił z kolei na malarstwo właściwe oraz sztukę ogrodniczą. Przyporządkował im już wyłącznie zmysł wzroku, jako że, pisał, „piękne zestawienie rzeczy cielesnych dostępne jest [...] tylko oku [...] zmysł dotyku natomiast nie może dostarczyć naocznego wyobrażenia takiej formy” (Kant 1964, 257). Malarstwo, jako najwyższe w drugiej z wymienionych powyżej hierarchii, rozszerza zdaniem Kanta zakres władzy naoczności odniesionej do wrażeń odebranych wyłącznie za pomocą zmysłu wzroku. Pozwala ono uruchomić wolną grę wyobraźni i intelektu, w wyniku której wytwarza się jakąś „rzecz”¹¹. Rzecz ta ma określone

¹⁰ Abstrahując jednak od takich możliwości wyobrażenia przestrzeni i jej kształtu jaką dają dźwięki, i takiej możliwości jej kształtowania, jaką daje muzyka. Cf. Stefan Weinzierl i Kees Tazelaar, *Symulacja przestrzeni i sztuka dźwięku* (Weinzierl i Tazelaar 2010)

¹¹ Rüdiger Bubner interpretował kantowską „rzecz” („owo coś”) jako „Niempierniczny naddatek, który chce być poznany i rozumiany, ponieważ prześwieca w nim coś, co się tylko jawi, ale nie daje się zidentyfikować jako określony byt, stanowi o

zadanie: „służy pojęciom intelektu za trwałą i sam przez się zalecający się środek ułatwienia ich zjednoczenia ze zmysłowością i podniesienia w ten sposób niejako ogłady wyższych władz poznawczych” (Kant 1964, 266). W zdaniu tym Kant nie tylko ukazuje mechanizm poddania zmysłowości wyższym władzom intelektu i wskazuje na doniosłość jej istnienia, ale również w sposób nieoczywisty i nowy względem pierwszej z *Krytyk* wskazuje na tkwiącą w podstawach władzy zmysłowej możliwość twórczą. Poszerza ona zakres doświadczeń zmysłowych dzięki temu, że malarstwo, jak czytamy, może „o wiele dalej wkraczać w sferę idei i stosownie do nich także bardziej rozszerzać pole naoczności” (Kant 1964, 267).

Przedstawienie idei estetycznej w wyobraźni było dla Kanta czymś „wyższym niż przyroda”, „niejako drugą przyrodą”, drugą rzeczywistością wytworzoną z materiału dostarczonego wyobraźni twórczej przez „przyrodę rzeczywistą” (Kant 1964, 242). Jednakże idea estetyczna – pisał – nie może mieć funkcji poznawczej, gdyż jako dana naoczna przynależąca sferze wyobraźni nie może zostać w sposób trafny ujęta w pojęciu (Kant 1964, 284). Pomimo tego, że za sprawą przedstawienia wytworzonego przez wyobraźnię i unaocznionego w wytworze sztuki (na przykład w języku, malarstwie, rzeźbie) odpowiadające temu przedstawieniu pojęcie staje się, niejako wewnątrz, „estetycznie w sposób nieograniczony rozszerzone” (Kant 1964, 243), to jednak nie sprawia to, że obszar poznania zostaje dzięki niej poszerzony: „Sztuka ma swój kres, [...] ma ową wytkniętą granicę, [...] która została przypuszczalnie już dawno osiągnięta i nie może być więcej rozszerzona” (Kant 1964, 234-235).

W *Antropologii w ujęciu pragmatycznym*, swoim późniejszym względem *Krytyk* dziele, Kant przedstawił jeszcze inny, bodaj najdokładniejszy opis zmysłów zewnętrznych. Podzielił je na dwa rodzaje: zmysły odnoszące się do „wrażeń witalnych”, czyli dotyku, wzroku i słuchu oraz zmysły odnoszące się do „wrażeń organicznych”, czyli smaku i węchu. W pierwszej kolejności za najważniejszy ze zmysłów uznał on dotyk, gdyż „jako jedyny odnosi się do bezpośredniego postrzegania zewnętrznego [...] i poucza nas w najpewniejszy sposób. [...] jest też najbardziej prymitywny” (Kant 2005,

doświadczeniu estetycznym i z racji tego, że ma charakter pozoru, decyduje o tym, że jest ono procesem, którego nie sposób zamknąć”. (Bubner 2005, 53).

50), ponieważ jego materia musi być „stała”. Jedynie zmysły słuchu i wzroku są zmysłami odnoszącymi się do postrzeżeń pośrednich, jednakże to właśnie sam wzrok został przez Kanta doceniony najbardziej:

Zmysł wzroku jest, jeśli nie bardziej nieodzowny niż słuch, to z pewnością najszlachetniejszy – najdalszy jest bowiem ze wszystkich zmysłowi dotyku, czyli najbardziej ograniczonemu środkowi spostrzegania, a jego spostrzeżenia mają nie tylko największy zasięg w przestrzeni, ale ponadto jego narząd w najmniejszym stopniu odczuwa pobudzenie [...], a tym samym zbliża się on do czystej naoczności (bezpośredniego przedstawienia danego obiektu bez jakiegokolwiek domieszki postrzeganego wrażenia) (Kant 2005, 52-53).

II

Konrad Fiedler przynależał do szerokiego grona neokantystów, niemniej jednak jego stosunek do spuścizny Kanta był ambiwalentny. W budowaniu swojej koncepcji czynności artystycznej nie opierał się na zwykle przywoływanej w kontekstach teorii sztuki *Krytyce władzy sądzienia*. Punktem początkowym teorii „czystej widzialności” była na pierwszy rzut oka mniej interesująca z perspektywy nauk o sztuce „Krytyka czystego rozumu”, do której Fiedler miał stosunek krytyczny, ale to z niej zaczerpnął podstawowe dla swojej myśli pojęcia. Cenił naukę, o czym dawał znać w kolejnych swoich tekstach, przyjmował też Kantowską odpowiedź na kryzys nauk przyrodniczych. Jednakże jego oryginalność polegała na tym, że wskazał możliwość skonceptualizowania zupełnie odmiennej, względem Kantowskiej, teorii epistemologicznej, opierającej się na innym rozumieniu relacji człowieka i świata. Równocześnie jednak teoria ta mieścić się miała w ramach systemu Kanta, co ostatecznie doprowadziło Fiedlera do sprzeczności. Od kantowskiego rozumienia charakteru postrzeżeń wzrokowych dzielił Fiedlera już tylko jeden krok w stronę pojęcia „czystej widzialności”, która, w przeciwieństwie do postrzeżeń zmysłu wzroku według Kanta, będzie zarazem czysta i zmysłowa, wypełniona postrzeganym wrażeniem cielesnym.

W rozprawie *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst* Fiedler rozróżnił dwa sposoby poznawania rzeczywistości. Pierwszy z nich, kantowski, nazwał „intelektualnym”, a drugi –

poznaniem zmysłowo-intuicyjnym, które jest właściwe obszarom sztuki i estetyki. Charakteryzował je jako równie dla nas naturalne, co poznanie intelektualne, ale ulegające utracie w wyniku tego, że proces edukacji, jakiemu podlegamy, nastawiony jest wyłącznie na kształcenie poznania intelektualnego¹². Z tej przyczyny, pisał, „każda ukazująca się [nam – przyp. aut.] treść naoczna znika tak szybko, jak tylko władza pojęciowa może ją wyrazić i wyrwać naoczności to, co zbyt często stanowi jej jedyną istotną zawartość” (Fiedler 1971a, 36). Nastawienie intuicyjne i nastawienie intelektualne stanowiły dla niego dwa odrębne od siebie sposoby ustanawiania relacji ze światem. Każde z nich w odmienny sposób syntezyzuje dane doświadczenia: w nastawieniu intuicyjnym naoczność pozostaje na poziomie konkretności, w nastawieniu intelektualnym zaś rozum przenosi dostarczone przez naoczność dane na poziom pojęć, abstrahując od zjawiskowego źródła znajomości rzeczy. Oba dostarczają zatem odmiennej wiedzy, przez co świadomość jednostki nastawionej intelektualnie będzie się w znaczący sposób różniła od świadomości kształtowanej za pomocą ciągłego i nieustającego intensyfikowania treści wrażeniowych.

„Ogląd bądź poznawcza aktywność oka ciąży ku pojęciu – pisał Gottfried Boehm w eseju *Sens obrazu a narządy zmysłów* – Trzeba uwolnić ogląd przed jego własnymi tendencjami, oddzielić momenty skłonne do kostnienia w pojęciu od tych, które działają procesualnie” (Boehm 2014, 224). Jednakże wbrew temu, co pisał Boehm, to nie sama naoczność ma zdaniem Fiedlera tendencję do zamykania się w pojęciach. Jak argumentował, zintensyfikowanie poznania intuicyjnego utrudnia nam raczej to, że za bardziej istotne od samych zjawisk zmysłowych, uznajemy ich wyraz w języku pojęć. W konsekwencji, taka postawa uniemożliwia nam pozostanie na poziomie zmysłowości. A przecież, jak czytamy,

Nie dokonanie przejścia z naoczności do abstrakcji nie oznacza pozostania na poziomie, z którego nie można wejść do królestwa poznania; znaczy raczej, że pozostawia się otwartymi inne drogi,

¹² Konrad Fiedler miał krytyczny stosunek do tradycyjnego sposobu nauczania. O jego poglądach na edukację pisał ns. Roy E. Abrahamson w artykule *Art Criticism: The Potential of Conrad Fiedler's Ideas for Art Education* (Abrahamson 1991). Do Fiedlerowskiego myślenia o współmierności widzenia dziecięcego i artystycznego odwoływał się także Walter Benjamin w tekście *Programm eines proletarischen Kindertheaters* (Benjamin 1991a, 766).

które także prowadzą do poznania, i nawet jeśli jest ono inne od abstrakcyjnego, to również może być poznaniem prawdziwym, ostatecznym i najwyższym (Fiedler 1971a, 38).

Co więcej, dodawał Fiedler, intensyfikacja wrażeń naocznych może odsłonić przed nami to, czego nigdy nie jest w stanie znaleźć, wskazać i ująć umysł naukowy: Władza naoczności ma dostęp tam, gdzie kończy się władza intelektu. Istnieją oczywiście stany pośrednie i to one, rzecz jasna, występują najczęściej. Każdy z nas wykorzystuje władzę naoczności w życiu codziennym, ale u większości pozostaje ona na bardzo niskim, niewykształconym stopniu rozwoju, co jest zarazem skutkiem, jak i przyczyną „zbytnej nieuwagi wobec samego aktu percepcji”.

Fiedler należał do tych filozofów, którzy rozpoczęli ucieczkę ze świata konstruowanego zgodnie z prawami rozumu i przemienionego w intelektualny model do świata cielesnego i zmysłowego widzenia. Pierwszym aktem Fiedlerowskiego powrotu do świata rzeczy zmysłowych było, jak można sądzić, wykorzystanie wprowadzonego przez Kanta podziału na fenomeny i zjawiska. W „Krytyce czystego rozumu” pisał on, że „zjawiska nazywają się fenomenami, o ile są pomyślane jako przedmioty [ujęte] poprzez jedność kategorii” (Kant 1957, 434), a noumenami (*intelligibilia*) gdy „są tylko przedmiotami intelektu, a mimo to jako takie mogą być dane naoczności, choć nie zmysłowej” (Kant 1957, 434-435). Umożliwił tym, jak można sądzić, wprowadzenie rozróżnienia nie tylko pomiędzy przedmiotami samymi w sobie i fenomenami, ale również pomiędzy „fenomenami”, rozumianymi jako zjawiska poddane kategoryzacji i „zjawiskami” temu ujęciu kategoryalnemu jeszcze nie poddany. Fiedler, pomimo że nie powoływał się na to rozróżnienie wprost, mógł, wykorzystując furtkę otwartą przez Kanta, nie tylko wyzwolić naoczność od prymatu kategorii intelektu, ale równocześnie uzasadnić uwolnienie zjawisk od konieczności ujmowania ich wyłącznie w strukturach wyższych władz umysłu. Ujawniając możliwość istnienia poznania innego, niż naukowe, wkroczył w obszar *aisthesis* – królestwa poznania zmysłowego.

Doniosłość rozwiązań filozoficznych przyjętych przez Konrada Fiedlera polegała na uznaniu konieczności uwolnienia władzy naoczności spod panowania władzy intelektu, co w jego teorii umożliwiło później sztukom plastycznym uzyskać całkowicie

autonomiczny status. Naoczność została bowiem wyemancypowana w całości: odwracając Kantowski schemat poznania, Fiedler usytuował możliwości poznawcze zmysłowej naoczności dużo wyżej niż możliwości poznawcze rozumu. Przede wszystkim dlatego, że wbrew tezom Kanta o koniecznej współzależności naoczności od intelektu, ta pierwsza, nie zamknięta w schematy kategorii i pojęć, jest władzą w pełni autonomiczną. Co więcej, naoczność nie tylko nie potrzebuje tak zwanych wyższych władz intelektu, ale sam intelekt potrafi wykorzystać jedynie niewielką część jej możliwości, pomijając większość tego, co naoczność zdolna jest objąć w całości. Dopiero oderwana od zależności względem poznania naukowego naoczność zmysłowa ukazuje nam niezwykle bogactwo widzialności, którego żadne kategorie nie są w stanie ująć, ani żadne pojęcia wyrazić. Artysta potrafi je jednak uzewnętrznić w dziele sztuki, a dostrzec je może każdy człowiek obdarzony wrażliwością estetyczną.

III

Podstawą wypracowanego przez Fiedlera ujęcia relacji epistemicznej i wynikającej z niego teorii czynności artystycznej była teoria twórczej zmysłowości, umożliwiająca wykroczenie poza paradygmat podmiotowo-przedmiotowy. Wbrew Kantowi, zadania zmysłowej władzy naoczności nie stanowiło już czysto bierne przyjmowanie wrażeń pochodzących ze świata, ale jej aktywne wkraczanie w rzeczywistość zmysłową: twórcza zmysłowość łączy człowieka ze światem i czyni go jego częścią. Można by na tym poprzestać, ale Fiedler poszedł dalej: tak rozumiana zmysłowość czyni nas w jego teorii nie tylko częścią rzeczywistości, ale jej jedynymi wytwórcami. Odwracając kartezyjańsko-kantowski schemat poznania, Fiedler zakwestionował, używając pojęć Boehma, frontalność poznania, a przede wszystkim zniósł rozumienie widzenia jako pasywnego, czysto odbiorczego procesu i zastąpił go „procesem eksplikatywnym, za którego sprawą strumień danych artykułuje się w świadomości, a świat wynurza się jako «widzialność»” (Boehm 2014, 48).

Świat ulega ciągłej przemianie i w każdej chwili wyłania się w nowej, nieistniejącej nigdy wcześniej formie. Przedmiot zmysłowy staje się widzialny, słyszalny i materialny dopiero dzięki temu, że postrzegamy go wzrokiem, słyszymy zmysłem słuchu, a ciałem natrafiamy na materialny opór. Każdy z nas żyje w innym niż pozostali

świecie i każdy z nas nieustannie stwarza swoją rzeczywistość na nowo. Gdy zintensyfikujemy zmysłowość, „w miejscu bytu pojawi się byt w procesie stawania; w każdej chwili będziemy znajdować się naprzeciw nicości, i w każdej chwili będzie wytwarzać się to, co możemy określić istniejącym, rzeczywistym” (Fiedler 1971c, 233)¹³.

Różne formy rzeczywistości zależą od tego, w jaki sposób ustanowimy z nią naszą relację, a ta zależy w bezpośredni sposób od tego, jak ukształtują rzeczywistość nasze poszczególne zmysły – widzimy okiem, a nie umysłem: „Tak jak żadne postrzeżenie ani przedstawienie nie mogą znaleźć się w naszej świadomości w inny, niż zmysłowy sposób, tak też nie mogą istnieć w naszej świadomości w sposób inny, niż pochodzący z procesów zmysłowych” (Fiedler 1971c, 229) – pisał Fiedler, dając wyraz swojemu przekonaniu o jednorodnej strukturze rzeczywistości. To, co istnieje w nas jako wrażenie, postrzeżenie i przedstawienie, musi być równocześnie czymś materialnym, to zaś, co materialne, istnieje o tyle, o ile jest przedmiotem czucia, wyobrażenia i myśli.

Ten charakterystyczny dla Fiedlera monizm, kluczowy dla całej teorii estetycznej i spajający jego myśl, nie został niestety dostatecznie skonceptualizowany i uzasadniony. Jak pisał Boehm, Fiedler, pomimo swej niewątpliwej oryginalności, pozostał uwikłany we współczesne sobie „sprzeczności psychofizyki” i nie był w stanie wykroczyć poza postrzeżeniowo-wyobrażeniowy schemat poznania (Boehm 2014, 49). Wynikało to najprawdopodobniej z tego, że przejął on kantowskie pojęcia z całym ich filozoficznym i semantycznym bagażem. Takim pojęciem była z pewnością najważniejsza dla teorii Fiedlera *Anschauung* – zmysłowa naoczność.

W zależności więc od tego, jak zinterpretujemy myśl Fiedlera, możemy dojść do całkowicie odmiennych sposobów rozumienia jego teorii. Z Fiedlerowskiego pograżenia się w sprzecznościach psychofizyki można wyjść na dwa sposoby: albo skierować wektor ku poznaniu odcieleśnionemu, albo, przeciwnie, ku poznaniu zmysłowemu

¹³ Nieco dalej Fiedler dodaje „Straciliśmy wszelką trwałą podstawę, którą dawało nam przyzupuszczenie o rzeczywistości danej, czy to zależnej, czy niezależnej od nas. Całą naszą świadomością rzeczywistości widzimy, że to my jesteśmy zależni od wydarzania, które nie dzieje się poza nami, lecz w nas i przez nas” (Fiedler 1971c, 233).

i cielesnemu. W swojej interpretacji wybiorę ścieżkę drugą, ku której skłania się także Gottfried Boehm gdy pisze o „Fiedlerowskiej idei ucieleśnionego poznania”. Zwraca on uwagę na to, że pomimo świadomości cielesnego i zmysłowego charakteru ludzkiego poznania, Fiedler nie mógł pójść tak daleko w stronę „ciała”, jak czynili to późniejsi wobec niego myśliciele. Boehm przywołuje tutaj przede wszystkim fenomenologię Maurice’a Merleau-Ponty’ego, u którego odnajduje „nową podstawę” dla teorii percepcji Fiedlera (Boehm 2014, 49). Maurice Merleau-Ponty, wiążąc cielesność człowieka ze światem zmysłowym odwoływał się już wyłącznie do widzialnej zmysłowości i zmysłowej widzialności:

Moje ciało jest widzące i widzialne równocześnie – pisał – Spogląda ono na wszystkie rzeczy i może także spojrzeć na siebie [...]. Widzi ono siebie jako coś, co widzi, dotyka siebie jako coś, co dotyka, jest dla siebie samego widzialne i wyczuwalne. [...] Widzialne i ruchome ciało moje zalicza się do rzeczy, jest jedną z nich; tkwi w tkance świata (Merleau-Ponty 1996, 22).

Nasz pierwszy kontakt ze światem odbywa się poprzez ciało, a nie operacje myślowe. Zanim ujmemy rzeczywistość w schematy intelektualne, musimy ją zobaczyć, a widzenie to nigdy nie jest uświadomione już od samego początku – nasze gałki oczne poruszają się bezwiednie, a pomiędzy percepcją i momentem apercpcji zawsze zachodzi przesunięcie czasowe.

IV

Proces intensyfikowania naoczności ograniczonej do jednego zmysłu zależy od możliwości całkowitego wyizolowania jednej dziedziny zmysłowej od pozostałych. Wyizolowanie jednego zmysłu od innych było dla Fiedlera warunkiem koniecznym, jako że nie istnieje jego zdaniem coś takiego, jak synestezja rozumiana jako symultaniczna jedność poznania wielozmysłowego:

Mówimy, że to, co widzimy, również dotykamy oraz [...], być może, możemy to także słyszeć, smakować i wąchać [...] Ta idea jest jednak błędna, [...] w żadnym wypadku tego, co się widzi, nie można postrzegać za pomocą aktywności żadnego innego zmysłu, który nie byłby zmysłem wzroku (Fiedler 1971c, 244).

Gdy skupiamy się na jednej formie bytu, czyli formie poznawanej przez jakiś konkretny zmysł, to wraz z następowaniem kolejnych stopni intensyfikacji, przedmiot jako konglomerat poszczególnych swoich właściwości ulegnie rozmyciu, a pozostałe zmysły ustąpią miejsca jednemu wyszczególnionemu. Nieświadomi tego i przekonani o pewnej stałości w świecie, uciekamy się zwykle do sukcesywnego gromadzenia wiedzy pochodzącej z każdego ze zmysłów po kolei. Kiedy jednak „próbujemy zogniskować naszą uwagę na zmysłowej całości, która ukazuje się w przedmiocie – pisze Fiedler – całość ta wymyka nam się z rąk i, chcąc nie chcąc, pojmujemy wciąż tylko jedną, oddzieloną część złożoności zmysłowej” (Fiedler 1971c, 241). Nie istnieje nic takiego jak przedmiot jako całość, którą można by w pełni poznać. Nie możemy zsumować czy też zlepić jego części, z których każda poznawana jest innym zmysłem i w całkowicie odmienny sposób. Jest niemożliwą do udowodnienia hipotezą twierdzenie o możliwości osiągnięcia na drodze współpracy naoczności i intelektu obrazu integralnej całości świata zmysłowego, podporządkowanie zmysłowego chaosu wrażeń (Fiedler 1971c, 198)¹⁴ Kantowskiemu logosowi.

Poszczególne zmysły nie są, zdaniem Fiedlera, wzajemnie równoważne i nie każdy zmysł może się wykształcić w równym stopniu. Nawet dotyk i wzrok – wspólnie uznane za Kantem za zmysły wyższego rzędu dzięki temu, że materia rzeczywistości wytwarzana przez każdy z nich znajduje się na tym samym stopniu ukształtowania – nie są wzajemnie równoważne. O najistotniejszej różnicy między nimi stanowi jednak całkiem odmienna miara, która wyznacza możliwość jeszcze dalszego kształtowania (*Gestaltung*), czyli poszerzania obszaru materii, jaka odpowiada percepcji każdego ze zmysłów:

Różnica [między zmysłem wzroku i zmysłem dotyku – przyp. aut.] polega na tym, – pisał Konrad Fiedler – że w obszarze dotyku nie istnieje możliwość dalszego kształtowania dostarczanej przez niego materii rzeczywistości, podczas gdy [...] przed wzrokiem otwiera się perspektywa osiągnięcia formy ekspresywnej, która

¹⁴ Fiedler opisywał rzeczywistość jako nieskończoność form przepływających przez świadomość, wieczny strumieniem wrażeń zmysłowych: „Jest przychodzeniem i odchodzeniem, pojawianiem się i znikaniem, formowaniem się i rozdzielaniem wrażeń, uczuć, przedstawień, nieprzerwaną grą, która ani na moment nie osiąga stałości, ale bezustannie formuje się i przekształca”. (Fiedler 1971c, 198).

pojawiałyby się w tym samym materiale zmysłowym (Fiedler 1971c, 264).

Rzeczywistość, aby móc dokonać aktu samoekspresji, potrzebuje człowieka, który uobecni ją w języku i w sztuce. Wydaje się, że gdy mówimy o różnych jakościach postrzeżeń dotykowych, takich jak na przykład twardość, szorstkość czy ostrość, dokonujemy tym samym uzewnętrznienia owych jakości. Tymczasem jednak pojęcia, za pomocą których ujmujemy chociażby jakości dotykowe, nie są ich wyrazami czy bezpośrednią ekspresją, ale jedynie tylko jej ujęciami językowymi, które jako takie stanowią innego rodzaju nie wyraz, ale formę bytu. W języku i w sztuce dokonuje się nieustanna synteza niezliczonej ilości przejawów bytu i powiązań zjawisk, w nich właśnie dochodzi do ciągłego i nieprzerwanego wydarzania się świata. Fiedler dodaje, że „tworzenie pojęć nazywających to, co postrzegamy za pomocą dotyku nie sprawia, że następuje jakakolwiek zmiana w [...] naszym postrzeganiu tego, co dotykowe” (Fiedler 1971, 265). To, że nazwiemy coś jasnym lub czerwonym nie sprawi, że dopiero w akcie nazywania rzecz ta zostanie obdarzona tymi właśnie jakościami. Język nie ma nad rzeczywistością takiej władzy, jaką zwykliśmy mu nadawać – jest tylko jedną z wielu form bytu.

Najważniejszą cechą widzialności, stanowiącą o jej odrębności względem zarówno języka, jak i wrażeń właściwych innemu zmysłom jest ta, że jej uzewnętrznienie, czy też ekspresja, może zostać całkowicie oderwana od przedmiotu, do którego przynależała, ale wciąż przynależać do obszaru tego samego, co ona sama, medium, czyli medium wzrokowego. Jakości dotykowe, węchowe, słuchowe i smakowe są zależne i nieodłączne od przedmiotu, któremu przysługują. Tylko widzialność ukazuje się jako całkowicie niezależna i nie potrzebująca żadnego pośrednika poza sobą samą. Na tym też polega wyjątkowość obrazów i malarstwa: rozszerzanie przestrzeni widzialności odbywa się w samym obszarze widzialności. Człowiek ma, jak zauważa Fiedler, niezwykłą zdolność do przebywania w obszarze widzialności i wytwarzania rzeczy, których jedynym celem jest bycie postrzeganymi. Zdolność tę można zaobserwować w naszej umiejętności rozumienia i wytwarzania gestów symbolicznych,

rysunków, obrazów czy rzeźb¹⁵: „Najbardziej niezwykle jest to, że człowiek osiąga w określonym obszarze swojej zmysłowej natury zdolność wyrazu w także zmysłowej materii” (Fiedler 1971c, 268)

W sztuce, argumentował Fiedler, urzeczywistnia się odmienny od konceptualnego świat, i nawet jeśli nie sięga tam, gdzie sięgać może pojęcie, to z każdym kolejnym przedstawieniem zyskuje nową postać (*Gestalt*), a jego obraz nieustannie poszerza się i kształtuje. Zyskując postać, to, co widzialne, zostaje uformowane jako widzialna całość, której jedynym aspektem jest bycie widzialnym. Jednakże nie każde dzieło sztuki może być uważane za ekspresję widzialności. Takim negatywnym przykładem były dla Fiedlera malarstwo realistyczne¹⁶, a także fotografia. Jego zdaniem, funkcja zarówno malarstwa realistycznego, jak i fotografii, jest czysto mimetyczna, to znaczy, że obie sztuki jedynie odtwarzają, a nie wytwarzają widzialną rzeczywistość – nie można im więc przypisać funkcji ekspresyjnej¹⁷.

¹⁵ Jednym z bliskich przyjaciół Konrada Fiedlera był Adolf von Hildebrand – rzeźbiarz i autor pisanej pod okiem Fiedlera rozprawy *Das Problem der form in der Bildenden Kunst*. Zdaniem Hildebranda, sztuki plastyczne są możliwe dzięki połączeniu dwóch rodzajów widzenia: widzenia optycznego oraz widzenia kinestetycznego, które nazywał dotykowym. Ruch gałki ocznej, jak pisze, polega na „obmacywaniu” przedmiotu i tylko dzięki temu „dotykowemu” widzeniu możliwa jest jakakolwiek przestrzeń, głębia i, w konsekwencji, forma w sztuce (Hildebrand 2012). Dotykowy aspekt widzenia pogrążył jednak Hildebranda na powrót w kartezyjańskiej parcelizacji i geometryzacji rzeczywistości. Pomimo wpływu Fiedlera na myśl Hildebranda, to przedstawionych w jego rozprawie idei nie sposób uznać za zgodne z teorią „czystej widzialności”, jaka opisana została w *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*. Fiedler nie tylko nie rozwinął kwestii takiej kinestetycznej „dotykowości” widzenia, uznając ją za uniemożliwiającą całościowe widzenie postaciowe, ale przede wszystkim przełamał związany z nią kartezyjańsko-kantowski paradygmat podmiotowo-przedmiotowy. Więcej o podwójnym, optyczno-haptycznym widzeniu u Hildebranda i jego źródłach pisze Moshe Barasch w poświęconym rzeźbiarzowi rozdziale książki *Modern Theories of Art, 2. From Impressionism to Kandinsky* (Barasch 1998).

¹⁶ Krytyce naturalizmu i realizmu w sztuce Fiedler poświęcił rozprawę *Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit* (Fiedler 1971b).

¹⁷ Jak sądził Fiedler, fotografia nie pełni roli twórczej, ponieważ nie potrafi poszerzać obszaru widzialności, tworzy tylko widzialną kopię jakiegoś przedmiotu, która „nie jest przedstawieniem wzrokowym, ale czymś, czego wzrokowe przedstawienie tworzymy dopiero my” (Fiedler 1971, 249) dzięki temu, że postrzegamy przedmiot, jakim jest fotograficzna odbitka. Przyznawanie sztuce fotograficznej wyłącznie funkcji naśladowczej jest z dzisiejszej perspektywy interpretacją dosyć anachroniczną. O spornej kwestii „realizmu fotograficznego” piszą np. autorzy tekstów zebranych w

V

Od przedstawionej wcześniej reguły mówiącej o niemożności zbudowania spójnego obrazu rzeczy istnieją dwa wyjątki, a są nimi „określone rodzaje czynności artystycznej i określone obszary badań naukowych. [...] [W nich – przyp. aut.] poznanie zmysłowe i widzialne rzeczy może zostać doprowadzone do ostatecznej pełni i precyzji” (Fiedler 1971c, 243). Fiedlerowski artysta potrafi zobaczyć więcej. Jego wyjątkowy zmysł artystyczny pozwala mu ustanowić odmienną, od tak zwanej zwyczajnej, relację ze światem widzialnym. Jednakże, zaznacza, nie wszyscy twórcy obdarzeni są tą zdolnością, lecz tylko ci, którzy dzięki talentowi artystycznemu potrafią ujrzeć nieskończoność widzialnych form rzeczywistości w całym ich bogactwie, nie opanowywanych przez kategorie i pojęcia¹⁸. Na upostaciowianiu i kształtowaniu wizualnych form wrażeniowych polega również wzrost artystycznej świadomości bytu widzialnego. Zarazem, sztuka i akt ekspresji artystycznej, jako formy poznania, nie służą tylko artyście, ale także odbiorcom. Dzięki temu, że wprowadza w świat czystej zmysłowej wrażeniowości, artysta uczy nas widzenia.

zbiorze *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, (Walden ed. 2013), a także Eduard Pontremoli, piszący wprost o tym, że fotografia nie odtwarza, ale objawia nam świat taki, jakim on po prostu jest. Nie reprezentuje, nie jest znakiem, ale bezpośrednią prezentacją bytu: pozwala zjawić się rzeczywistości widzialnej i tym samym poszerza obszar widzialności rzeczy (Pontremoli, 2006).

¹⁸ W tym kontekście warto przywołać wczesne pisma Waltera Benjamina, w których możemy odnaleźć nawiązania do teorii Konrada Fiedlera. Mam tu na myśli teksty poświęcone widzeniu i czystemu percypowaniu świata zmysłowego, Benjamin używa nawet sformułowania „czyste widzenie” (*reine Sehen*). Wątki te znajdziemy w tekstach takich jak *Der Regenbogen: Gespräch über die Phantasie* (*Tęcza: rozmowa o fantazji*) i *Phantasie. W Die Farbe vom Kinde aus betrachtet* (*Kolor oglądany z punktu widzenia dziecka*) pisał: „[Dzieci] oczy nie skupiają się na trójwymiarowości, ją postrzegają przy pomocy zmysłu dotyku. Skala różnicy pomiędzy każdym ze zmysłów (wzrok, słuch itd.) jest zdecydowanie większa u dzieci niż u dorosłych, u których zdolność wzajemnego powiązania poszczególnych zmysłów jest dużo bardziej rozwinięta. Dziecięce widzenie koloru reprezentuje najwyższe artystyczne rozwinięcie zmysłu wzroku. Ale dzieci wznoszą go również na poziom duchowy [...], używając jako podstawy, na bazie której tworzą współzależną całość świata wyobraźni. [...] Wyobraźnia nigdy nie zajmuje się formą, która wiąże się z prawem, ale może poznawać wyłącznie żywy świat [...] w twórczym, receptywnym czuciu” (Walter Benjamin 1991b, 110-111) [Pozostałe wspomniane przeze mnie teksty dostępne są w tym samym tomie].

Możliwość sztuki, czyli zdolność artystyczna, pochodzi i opiera się wyłącznie na wolnym użytku zmysłowej władzy naoczności. Takim, który nie służy żadnemu innemu celowi niż intensyfikowanie zdolności percepcji: „Dla artysty świat jest wyłącznie zjawianiem się, zbliża się więc do niego jak do całości, którą pragnie, jako tę całość, odtworzyć w swojej naoczności” (Fiedler 1971a, 46-47). Artysta potrafi zobaczyć więcej, jednakże jego zdolność pobudzenia swojej fantazji nie jest niczym innym, niż tylko władzą wyobraźni, która każdemu z nas potrzebna jest do codziennego życia. Różniącą się zarazem tym, że wyobraźnia artysty dysponuje niezliczenie większą ilością wrażeń, które może w całkowicie dowolny sposób ułożyć na ograniczonej wielkością powierzchni –

czynność artystyczna zaczyna się wtedy, – tłumaczy Fiedler – gdy człowiek znajdzie się naprzeciw świata jako nieskończenie zagadkowego zjawiska widzialnego. Wtedy, prowadzony wewnętrzną koniecznością, opanowuje duchowo bezładną masę tego, co widzialne i przemienia ją w ukształtowany byt (Fiedler 1971a, 52).

Tylko artysta, wytwarzając rzeczywistość widzialną, potrafi sprawić, że ujawnia się coś całkowicie nowego, co przynależy wyłącznie do sfery postrzegania wzrokowego. Dzięki wytężonej aktywności swojego oka, potrafi on ustanowić najintymniejszą relację z niezgłębioną i nieskończoną rzeczywistością widzialną. Moment ten stanowi pierwszy akt twórczej czynności artystycznej. Tylko w obszarze widzenia, pisze Fiedler, „tworzymy coś, co ukazuje nam widzialność przedmiotu, i czyniąc to wytwarzamy coś nowego, coś innego od tego, co wcześniej stanowiło obszar naszego przedstawienia wzrokowego” (Fiedler 1971c, 270).

Konrad Fiedler uczynił teorię sztuki teorią empiryczną, za najistotniejszą część dzieła uznając układ czystych form na płaszczyźnie, który wyjaśnić mogła tylko przyjęta przez niego teoria epistemologiczna. Artystyczne widzenie świata nie było w jego koncepcji widzeniem narzucającym rzeczywistości wyliczalny, zgodny z zasadami perspektywy układ kształtów, obraz zaś nie ukazywał sposobu, w jaki fizjologiczne oko widzi rzeczywistość. Konstrukcja i struktura poszczególnych elementów obrazu zyskały dzięki niemu status ekspresji artystycznego i czysto estetycznego widzenia

rzeczywistości, czym dał on asumpt do zupełnie nowego, niemimetycznego myślenia o istocie dzieła, bez odwoływania się do jego walorów treściowych czy emocjonalnych. Czynność uzewnętrzniania plastycznego stała się dużo ważniejsza od tworzenia wewnętrznych reprezentacji obrazów zewnętrznych. „W każdym procesie artystycznym, naoczność i wyobraźnia nie oznaczają nic więcej, jak tylko początek, punkt wyjścia, podczas gdy ukształtowanie i doskonałość są nieodłącznie związane z uzewnętrzną aktywnością plastyczną” (Fiedler 1971c, 290). Artystyczne widzenie świata było dla niego widzeniem ukazującym zasady wyłaniania się świata z nicości chaotycznych wrażeń – widzeniem ukazującym „czystą widzialność”. Tam też znajdował on źródło każdego, prawdziwie artystycznego aktu twórczego, w którym czyste widzenie uzupełniane jest aktywnością mechanicznej ręki kreślącej formę na płaszczyźnie malowidła.

BIBLIOGRAFIA

- Abrahamson, Roy E., 1991, *Art Criticism: The Potential of Conrad Fiedler's Ideas for Art Education*, <http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED367565.pdf>, 13.07.2015.
- Barasch, Moshe, 1998, *Modern Theories of Art, 2. From Impressionism to Kandinsky*, New York and London: New York University Press.
- Benjamin, Walter, 1991a, *Programm eines proletarischen Kindertheaters*, [w:] Tegoż, *Gesammelte Schriften II*, red. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter, 1991b, *Der Regenbogen: Gespräch über die, Die Farbe vom Kinde aus betrachtet, Phantasie*, [w:] Tegoż, *Gesammelte Schriften VI*, red. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Boehm, Gottfried, 1971, *Einleitung*, [w:] Fiedler Konrad, 1971, *Schriften zur Kunst I*, red. Gottfried Boehm, München: Fink.
- Boehm, Gottfried, 2014, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Anna Pieczyńska-Sulik, red. Dorota Kołacka, Kraków: Universitas.
- Bubner, Rüdiger, 2005, *Doświadczenie estetyczne*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Cassirer, Ernst, 2010, *Filozofia oświecenia*, przeł. Tadeusz Zatorski, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Crary, Jonathan, 2009, *Zawieszenie percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. Łukasz Zaremba, Iwona Kurz, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Fiedler, Conrad, 1887, *Der Ursprung der künstlerischen Thätigkeit*. Leipzig: Verlag von S. Hirzel, [w:] Deutsches Textarchiv <http://www.deutschestextarchiv.de/fiedler_kuenstlerische_1887/9>, 25.11.2015.
- Fiedler, Konrad, 2002, *Essais sur l'art*, przeł. Daniel Wiczorek, Besançon: Éd. de l'Imprimeur.

- Fiedler, Konrad, 2013, *Aphorismes*, przeł. Sacha Zilberfarb, red. Danièle Cohn, Paris: Rue d'Ulm.
- Fiedler, Konrad, 1991, *Escritos sobre arte*, przeł. Vicente Romano, Madrid: Visor.
- Fiedler, Konrad, 1978, *On Judging Works of Visual Art*, przeł. Henry Schaefer-Simmern, Fulmer Mood, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Fiedler, Konrad, 1913, *Schriften über Kunst*, red. Hermann Konnerth, München: R. Piper & CO.
- Fiedler, Konrad, 1971a, *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*, [w:] Tegoż, 1971, *Schriften zur Kunst I*, red. Gottfried Boehm, München: Fink.
- Fiedler, Konrad, 1971b, *Über modernen Naturalismus und künstlerische Wahrheit*, [w:] Tegoż, 1971, *Schriften zur Kunst I*, red. Gottfried Boehm, München: Fink.
- Fiedler, Konrad, 1971c, *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, [w:] Tegoż, 1971, *Schriften zur Kunst I*, red. Gottfried Boehm, München: Fink.
- Fiedler, Konrad, 2008, *Sur l'origine de l'activité artistique*, przeł. Ileana Parvu, Inès Rotermund, Sarah Schmidt i in., red. Danièle Cohn, Paris: ENS rue d'Ulm.
- Hildebrand von, Adolf, 2012, *Problem formy w sztukach plastycznych*, przeł. Tadeusz Zatorski, oprac. Wojciech Bałus, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Kant, Immanuel, 2005, *Antropologia w ujęciu pragmatycznym*, przeł. Ewa Drzazgowska, Paulina Sosnowska, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN.
- Kant, Immanuel, 1957, *Krytyka czystego rozumu*, t. 1, przeł. Roman Ingarden, Warszawa: PWN.
- Kant, Immanuel, 1964, *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. Jerzy Gałeczki, Warszawa: PWN.

- Konnerth, Hermann, 1913, *Konrad Fiedler. Zur einleitung*, [w:] Fiedler, Konrad, 1913, *Schriften über Kunst*, red. Hermann Konnerth, München: R. Piper & CO.
- Merleau-Ponty, Maurice, 1996, *Oko i umysł*, przeł. Stanisław Cichowicz, [w:] Tegoż, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wyb. i oprac. Stanisław Cichowicz, Gdańsk: słowo / obraz terytoria.
- Mundt, Ernest K., 1959, *Three Aspects of German Aesthetic Theory*, [w:] “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol. 17, No. 3 (Mar., 1959), ss. 287-310.
- Pérez Carreño, Francisca, 2010, *El Formalismo y el desarrollo de la historia del arte*, [w:] *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II, red. Valeriano Bozal, Madrid: Antonio Machado.
- Pontremoli, Edouard, 2006, *Nadmiar widzialnego. Filozoficzna interpretacja fotogeniczności*, przeł. Marian Leon Kalinowski, Gdańsk: słowo / obraz terytoria.
- Tazelaar, Kees, Weinzierl, Stefan, 2010, *Symulacja przestrzeni i sztuka dźwięku*, tłum. Jan Topolski, „Glissando. Magazyn o muzyce współczesnej”, 16, ss. 10-17.
- Walden, Scott, (red.), 2013, *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, przeł. Izabela Zwiech, Kraków: Universitas.
- Wiesing, Lambert, 2008, *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, przeł. Krystyna Krzemień-Ojak, Warszawa: Oficyna Naukowa.

ABSTRACT

„Pure visibility” in Konrad Fiedler’s formal aesthetics

Nowadays still not well known, Konrad Fiedler was an extremely original philosopher of art and an inspiring follower of Kant. He created a theory of art’s autonomy and his pioneering thought contributed not only to the formalist theory of art but also and foremost to creating an epistemology that later became a foundation of theories of art stressing the uniqueness of seeing and raising the status of visual representations. The artistic way of seeing, according to him, undiscloses the principles of how the world emerges from nothingness of chaotic sensations – it is the way of seeing that presents „pure visibility”. According to Fiedler, this way of seeing is the basis of each true artistic creative act.

KEYWORDS: Konrad Fiedler, Immanuel Kant, formal aesthetics, pure visibility, theory of vision, theory of art

SŁOWA KLUCZOWE: Konrad Fiedler, Immanuel Kant, estetyka formalna, czysta widzialność, teoria widzenia, teoria sztuki