

oglądaniu go przez widza "przedstawić", uobecnić mu taką lub inną rzecz. Istnieją różne środki techniczne i rozmaite możliwe odmiany artystycznego rekonstruowania "tego samego" wyglądu dla przedstawienia "tego samego" przedmiotu. Jakże one są, to sprawa dalsza, którą trzeba będzie się jeszcze zająć. W każdym razie wygląd, malarskimi środkami zrekonstruowany w obrazie, jest j e d y n y m środkiem umożliwiającym naocznie uobecnienie, pokazanie w obrazie przedmiotów /rzeczy i ludzi/. Wyglądy te muszą być przy tym tak zrekonstruowane, żeby specjalnie nie przyciągały do siebie uwagi widza, lecz były przez niego tylko doznane, tak iżby dzięki ich doznaniu mógł ujrzeć rzeczy przez nie przejawione. Wprawdzie zależnie od rodzaju i od sposobu rekonstrukcji wyglądom dochodzi nieraz do tego, że się one widzowi mniej lub więcej narzucają, a w następstwie tego w całości obrazu odgrywają mniej lub więcej doniosłą rolę artystyczną. Powróćmy jeszcze do tego. Od tych więc wyglądom zależy nie tylko konstytucja i sposób przejawiania się przedmiotów przedstawianych w obrazie /rzeczy/, lecz także konstytucja wszystkich pozostałych czynników obrazu - takich, jak sytuacja przedmiotowa, temat literacki, zestroje jakościowe i inne jeszcze czynniki, na jakie dotychczas nie zwróciłem uwagi, a w szczególności wszelkie momenty estetycznie ważne "piękno" lub "szpetność" obrazu, jego siła sugestywna lub "szabość", jego ekspresywność lub harmonijna równowaga itd. Wyglądy stanowią więc czynnik k o n s t y t u t y w n i e najważniejszy w obrazie. Bez nich w ogóle nie byłoby obrazu jako dzieła sztuki przedstawiającej.

Jak widzimy, obraz - w sensie wytworu artystycznego - i to obraz najważniejszego dotychczas typu, stanowi twór w i e l o w a r s t w o w y, podobnie jak dzieło literackie. Nie wszystkie jednak warstwy występujące w dziele literackim pojawiają się w obrazie, a co więcej - inna warstwa niż tam stanowi tutaj czynnik konstytucyjnie najważniejszy. Być może też, że ta wielowarstwowość nie tak wyraźnie dochodzi przy percepcji obrazu do naszej świadomości, jak to się dzieje, gdy w uświadomiony sposób obucujemy z dziełem sztuki literackiej.

[Przedmiot estetyczny jest konkretyzacją dzieła sztuki w przeżyciu estetycznym]

/R. Ingarden: O budowie obrazu. § 11. Obraz i jego konkretyzacja. Malarski przedmiot estetyczny. w: Studia z estetyki. T. II. Warszawa 1958, s. 96-104/

Może ktoś wyrazić wątpliwość, czy mamy prawo rozróżniać między obrazem jako przedmiotem intencjonalnym, mającym z jednej strony swe bytowe ugruntowanie w malowidle, z drugiej zaś w odpowiednich przeżyciach percepcyjnych widza, a "konkretyzacją" obrazu. Czy to nie jest w tym wypadku jedno i to samo? Czy nie należałoby na terenie malarstwa zadowolić się i innym przeciwstawieniem, mianowicie między malowidłem jako obiektywnym dziełem sztuki będącym wytworem artysty, a "obrazem konkretyzacją" jako tym, co powstaje jako przedmiot intencjonalny przy współdziałaniu z jednej strony malowidła, z drugiej zaś przeżyć percepcyjnych widza? Byłoby to, jak się zdaje, przeciwstawienie dość ostre, a zarazem wystarczające do tego, by zdać w zadowalający sposób sprawę z faktów zachodzących w tej dziedzinie sztuki i percepcji jej dzieł. Po co jeszcze komplikować sytuację i przeciwstawiać sobie t r z y jestestwa: a/ malowidło, b/ obraz i c/ jego konkretyzację?

Gdybyśmy przyjęli tę propozycję, wówczas istniałoby w każdym wypadku j e d n o malowidło i w i e l e obrazów-konkretyzacji tego samego malowidła, tyle mianowicie, ile by powstało w danym razie percepcji pewnego malowidła. Gdyby natomiast należało oświadczyć się za drugą koncepcją, to istniałoby jedno malowidło, jeden obraz i wiele konkretyzacji obrazu. Przy tym trzeba by jeszcze spośród konkretyzacji wybrać osobną grupę konkretyzacji uzyskiwanych przez widza w przeżyciu estetycznym, a więc malarskich przedmiotów estetycznych. Lecz przeżycie estetyczne, w którym dokonuje się percepcja obrazu, może przebiegać w rozmaity sposób korzystny dla ukonstytuowania się malarskiego przedmiotu estetycznego w pełni wartości estetycznych możliwych do zaktualizowania przy danym obrazie, i mniej lub wcale niekorzystny dla tego celu, wskutek czego dochodzi do ukonstytuowania się konkretyzacji pod tym lub owym względem pozbawionej wartości estetycznej lub też w jakiś sposób niewłaściwie ukazującej zawartość danego obrazu. Spośród malarskich przedmiotów estetycznych, uzyskiwanych faktycznie przy obcowaniu widza z danym obrazem,

należy tedy wybrać jeszcze podgrupę konkretyzacji zawierających o p t i - m u m możliwych przy danym obrazie jakości wartości estetycznych.

Żeby rozstrzygnąć, którą z tych możliwości należy przyjąć, rozważmy wpierrw, jakie powody skłoniły mię w wypadku dzieła literackiego do przeciwstawienia samego dzieła i jego konkretyzacji. Był to przede wszystkim fakt istnienia w dziele literackim m i e j s c n i e d o o k r e ś l e - n i a i w y p e ł n i e n i a przynajmniej niektórych z tych miejsc w konkretyzacji. Po wtóre, istnienie w dziele niektórych jego składników, jak np. wyglądnów, jakości metafizycznych itp. w stanie p o t e n o j a l - n y m i a k t u a l i z a c j a tych składników w konkretyzacji. Wreszcie fakt istnienia w i e l u - i to różniących się między sobą pod niejednym względem - konkretyzacji j e d n e g o i t e g o s a - m e g o dzieła. Czy w przypadku dzieła malarskiego natrafiamy na fakty analogiczne?

Nie ulega wątpliwości, że m a l o w i d ł o, jako pewien przedmiot realny, nie zawiera mijsca niedookreślenia. Każdy z jego momentów gatunkowych jest ostatecznie dookreślony przez odpowiednie najniższe odmiany jakościowe i nie ma takiego miejsca czy strony w nim, w którym brak byłoby takiego ostatecznego zróżnicowania jakościowego i pełnego dookreślenia. Lecz w konstytuującym się na jego podłożu obrazie istnieją - jak się przedtem przekonaliśmy - różnorakie miejsca niedookreślenia w warstwie przedmiotów przedstawianych, płynące stąd, że każdy z tych przedmiotów jest ukazany tylko w jednym wybranym i ustalonym wyglądzie wzrakowym, który nie jest zdolny określić pod każdym względem przedmiot przezeń się przejawiający. Tak np. "tylna strona" rzeczy /stołu, ciała ludzkiego/ przedstawionej w obrazie nie jest przez wygląd dokładnie i pod każdym względem określona, jakkolwiek widok przedniej strony czyni d o m y ś l - n y m /pod postacią pewnej jakości niewypełnionej/, że są to np. plecy a raczej pokrywające je ubranie - danego człowieka, ale jakie są dalsze szczegóły ich uposażenia, to pozostaje sprawą otwartą, przez wygląd w żaden sposób nie wyznaczoną. To samo dotyczy i wnętrza rzeczy. Natomiast, o ile rzecz ma się na obrazie ukazać jako posiadająca wnętrze czy tylną stronę, to w zawartości wyglądu muszą występować pewne jakości na to wskazujące. Nie są one jednak zdolne nam tę tylną stronę czy wnętrze u k a z a ć w p e ł n i k w a l i f i k a c j i ani nawet w tych, które są przez wygląd ustalone /że więc to są plecy pokryte ubranie/. Jak się wyraziłem, są one jedynie "domyślne", lecz nie pozytywnie widziane. Lecz już ta ich domyślność sprawia, iż całość nabiera pewnego n a - o c z n e g o c h a r a k t e r u /właśnie rzeczy wszechstronnie ograniczonej i wypełnionej jakimś materiałem, a nie np. jedynie "kulis" lub tylko przedniej powierzchni zabarwionej/. Ta domyślność i ów dzięki niej

pojawiający się naoczny charakter sprawy, iż widz patrzę na obraz ulega sugestiom pochodzącym z zawartości wyglądu i mimo woli niejako d o - p e ł n i a /przynajmniej częściowo/ rzecz pod tym względem i przez to usuwa owo miejsce niedookreślenia, jakie w niej w samym obrazie występuje. Wydaje się widzowi, że prawie widzi daną rzecz tak a tak uposażoną ze swej tylnej strony, choć świadomie nad tym nie rozmyśla ani - w samej percepcji obrazu - nie wydaje odnośnych sądów. Jeżeli np. patrzymy na Batorego pod Pakowem Matejki i widzimy na tym obrazie Batorego, jak się rozsiadł na karle, widzimy go m.in. ubranego w ciemnogrnatowe pluszowe spodnie i wydaje się nam, że widzimy, jak te spodnie objawiają się dokoła nogi, jak plusz wchodzi między nogę a krzesło, jak wewnątrz spodni znajduje się noga tak a tak ułożona itd.

Nie inaczej przedstawia się sprawa, gdy chodzi o stany psychiczne osób przedstawionych w obrazie. To, co środkami malarskimi da się "zrealizować" w obrazie, to jedynie pewne czynniki "wyrazu" twarzy lub gestu rąk /np. Possewina/. To zaś, co przez te czynniki zostaje wyrażone, pojawia się "w wyrazie" jako specyficzny charakter emocjonalny, czysto wzrokowo niedostrzegalny, lecz występujący jako odpowiednik pełnej naszej percepcji obrazu /niektórzy, z Th. Lippsem na czele, nazywają ten składnik percepcji, dzięki któremu to się dzieje, "wzuciem" /Einfühlung/, co również jest sprawą domagającą się rewizji/. Ten specyficzny charakter emocjonalny występujący "w wyrazie" nie jest jednakże samym stanem emocji czy, ogólniej, stanem psychicznym, który w danej osobie /przedstawionej/ się rozgrywa, lecz raczej jego zewnętrznym przejawem, "wyglądem" czy "wyrazem". W tym wyglądzie odsłania się nam on jako pewna r e - a l n o ś ć psychiczna pewnej określonej osoby, w samym obrazie jedynie przedstawiona, intencjonalnie wyznaczona. Nie wszystkie jej własności czy stany dochodzą jednak w danym obrazie do ujawnienia, w przeciwnieństwie do owej np. emocji, która się właśnie "wyraża" w geście lub minie sprezentowanej w obrazie środkami malarskimi. Toteż te właśnie nie wyrażone właściwości czy stany realności psychicznej danego człowieka są nieokreślone. Mamy więc do czynienia z miejscami nieokreślenia, wypełnianymi ewentualnie "domyślnie" przez perceptora, a wypełnienie to może się w rozmaity sposób dokonać. Istnieje bowiem pewna w i e l o ś ć możliwości, wiele odmian właściwości, które mogą stanowić bliższe wypełnienie danego miejsca niedookreślenia. Widz może tedy raz tak, drugi raz inaczej usuwać te miejsca, i to raz jedna, drugi raz inne, nie ma bowiem żadnej konieczności, by je wszystkie usuwał, ani nie jest to nawet możliwe. To, co wtedy powstaje, stanowi bezpośredni przedmiot jego przeżycia estetycznego, z którym obcuje, który go porusza i na który tak lub inaczej reaguje, a który w szczególności tak lub inaczej ocenia. I ten to właśnie bezpośredni przedmiot przeżycia jest konkretyzacją obrazu,

ale jest ona tylko jedną z wielu możliwych przy tym samym obrazie. Mamy tedy prawo przeciwstawić obraz jeden i ten sam, jako twór pod pewnymi względami niedookreślony, i wiele jego konkretyzacji usuwających przynajmniej niektóre z miejsc niedookreślenia, jakie obraz zawiera.

Takie dopełnienia przeprowadzamy przy każdej normalnej percepcji obrazu, choć na ogół nie zdajemy sobie z tego wyraźnie sprawy. Toteż zazwyczaj w naiwnej postawie widza bierzemy za obraz nie o innego, jak jego konkretyzację, która nam się właśnie konstrytuuje w przebiegu przeżycia estetycznego. Często - np. zwiedzając obce galerie obrazów - nie posiadamy z pewnego obrazu więcej jak jedną, niejednokrotnie bardzo pobieżną i niedoskonałą konkretyzację. Wówczas tym bardziej skłonni jesteśmy uważać ją za sam obraz. I trzeba dopiero pewnego doświadczenia w wielokrotnym obcowaniu z obrazem i pewnego krytycyzmu, by sobie uświadomić, że obraz to o innego niż posiadana przez nas właśnie konkretyzacja. Uświadamiamy sobie, że jeden i ten sam obraz przedstawia nam się odmiennie w zależności od warunków, w jakich percepcja się odbywa, warunki te zaś bywają rozmaite. Po pierwsze zmieniają się warunki czysto przedmiotowe, jak np. oświetlenie, bezpośrednie otoczenie malowidła, miejsce, z którego malowidło spostrzegamy, itp. Dołączają się do tego zmienne warunki związane ze stanem narządów zmysłowych, przy pomocy których dokonuje się percepcja, a nadto warunki zawarte w stanie psychicznym widza podczas obserwacji obrazu. Czasem widz z góry znajduje się w pewnym stanie emocjonalnym, który uniemożliwia mu dokładne i spokojne oglądanie obrazu, czasem, przeciwnie, predysponuje go do spełnienia właściwego przeżycia estetycznego, w którym odsłonią się swoiste wartości obrazu itp. Wszystko to zmienia się na ogół od wypadku do wypadku, a zmienność ta jest niezależna od malowidła i obrazu. Stąd różnorodność konkretnych postaci, w jakich się obraz widzowi przedstawia. W tych różnych konkretyzacjach pojawia się jednak pewien dobór *s t a ł y c h* czynników, przedmiotowych i podmiotowych, które sprawiają, że pozostaje niezmienny pewien szkielet obrazu, zarazem zaś czynniki zmienne zaczynają w przebiegu doświadczenia nawzajem na siebie wpływać i częściowo przynajmniej siebie rugować czy korygować. Okazuje się, że nie są one jednoznacznie wyznaczone przez obraz /*resp.* przez malowidło/, lecz są dopełnieniami tworu schematycznego, jakim w gruncie rzeczy jest sam obraz.

Gdy już tak daleko posunęliśmy się w percepcji pewnego obrazu, że nauczyliśmy się odróżnić go od zmiennych właściwości obrazu, możemy wówczas, z jednej strony, dalej posunąć studium właściwości obrazu, z drugiej zaś zorientować się, które z naszych konkretyzacji danego obrazu w mniejszy lub większy sposób go fałszowały, a które były w duchu jego własnej budowy. Możemy przede wszystkim wyróżnić te spośród wszystkich konkretyzacji, w których konstruował się nam przedmiot estetyczny, od pozostałych,

przy których konstruowaniu nie doszło do rozwinięcia się przeżycia estetycznego. Powstaje przy tym zagadnienie, czy i w jakiej mierze konkretyzacje te są *z g o d n e* z samym obrazem, a korelatywnie, czy i w jakiej mierze przeżycie estetyczne *w y k r y w a* nie tylko te właściwości obrazu, które należą do niego jako tworu schematycznego, ale nadto doprowadza do ukonkretyzowania takich uzupełniających go momentów, które pozostają *w o b r ę b i e m o ż l i w o ś c i* wyznaczonych przez obraz, a w szczególności przez jego miejsca niedookreślenia. Przez proste percypowanie danego obrazu w postawie estetycznej - w różnych wariantach konkretyzacji, do jakich ono doprowadza - nie moglibyśmy nieraz przez całe życie uzyskać materiałów, które pozwoliłyby nam to zagadnienie rozstrzygnąć. Czasem bowiem istnieją całe epoki, w których nie umiemy odpowiednio patrzeć na pewien obraz i nie rozumiemy go. Skutek tego, choć go nawet percypujemy w przeżyciu estetycznym, konkretyzujemy go fałszywie. Czasem przesunięcia, które dokonują się w poszczególnych konkretyzacjach, nie są w tej mierze niezgodne z jego stylem lub z indywidualnym jego obliczem, żeby uniemożliwiły percepcję jego charakterystycznych rysów, ale mimo to odbiegają w różnych szczegółach od jego właściwości. Nieraz zdarzało się, że tak silne były upodobania percypowania pewnego obrazu w sposób niezgodny z niektórymi jego szczegółami, że nie mogąc uzyskać jednolitej konkretyzacji danego obrazu w duchu tego upodobania, gdyż różne szczegóły obrazu temu przeciwdziałały, zaczęto przamalowywać obraz w duchu danego upodobania czy ideału estetycznego. Dopiero nieraz po wiekach odkrywano przy restauracji obrazu niespodziewanie, że oryginał obrazu wyglądał pierwotnie pod wielu względami inaczej, a dopiero później przy zmianie smaku i upodobań estetycznych zmieniono różne szczegóły obrazu, by go dostosować do wymagań nowej współczesności.

Wszystkie te fakty potwierdzają stanowisko, które tu zająłem, że należy odróżnić przede wszystkim malowidło i obraz, jako szczególny twór intencjonalny, dwustronnie uwarunkowany przez stany rzeczy w przedmiotach realnych: w malowidle i - jeżeli tak można powiedzieć - w idealnym, doskonałym perceptorze, który umie przy percepcji obrazu pójść za wskazaniem, jakie mu co do sposobu ukonkretyzowania obrazu dyktuje malowidło. Od obrazu zaś należy odróżnić pewną wielość jego konkretyzacji, uzyskiwanych przy poszczególnych percepcjach obrazu. Można by różnicę między nimi ująć także w sposób następujący: obraz jest w rozstrzygający sposób wyznaczony przez samo malowidło, w nim ma swą główną podstawę bytową, perceptor zaś musi się dostosować do malowidła, jeżeli ma wierne ukonkretyzować obraz, przy czym nieuchronnie musi wyjść pod pewnymi względami poza to, co malowidło mu dostarcza, ale i tu winien pozostać w granicach możliwości wyznaczonych przez malowidło. Im słabsze jest współdziałanie malowidła a większa swoboda czy dowolność perceptora, tym większe są możliwości

odchyleń w poszczególnych konkretyzacjach od swoistego oblicza danego obrazu, a pośrednio i od wartości, jakie obraz w sobie ucieleśnia.

Na tym tle wysuwają się tu wszystkie analogiczne zagadnienia, jakie starałem się przedstawić przy omawianiu sposobu poznawania dzieła sztuki literackiej, z tym, że trzeba tu najpierw opisać i przeanalizować uzupełnienia inne czynności poznawcze niż te, w których dokonuje się poznanie dzieła literackiego. Lecz zagadnienia krytyki poznania dzieła malarskiego są w zasadzie bardzo pokrewne tym, jakie nasuwają się w obrębie krytyki poznania literatury. Zagadnienia te są szczególnie doniosłe, gdy chodzi o poznanie dzieła sztuki malarskiej w jego wartości artystycznej poprzez jego poszczególne konkretyzacje. Uzupełnienia pojawiające się w poszczególnych konkretyzacjach obrazu dotyczą bowiem nie tylko momentów czy strumieni jego poszczególnych warstw, które pod względem artystycznym, a w szczególności malarskim, mają znaczenie czysto konstrukcyjne, lecz także jakości estetycznie wartościowych i ich zestrojów tudzież samych wartości. Chodzi więc w tym przypadku już nie o poznanie obrazu jako czegoś, co pod względem artystycznym, *resp.* estetycznym, byłoby całkowicie obojętne, lecz o poznanie obrazu w pełni jego wartości artystycznej, *resp.* estetycznej. Przeprowadzając percepcję obrazu od razu na podłożu przeżycia estetycznego aktualizujemy estetycznie wartościowe jakości, które w nim występują, bądź to w jednej, bądź we wszystkich jego warstwach, a potem poddajemy się ich działaniu. Lecz nasza wrażliwość estetyczna i umiejętność widzenia nie jest zawsze taka sama, przeto i wyniki dzięki niej uzyskane bywają rozmaite. Wiele jakości estetycznie wartościowych jest natury syntetycznej. Ich pojawienie się w obrazie percypowanym /*resp.* w jego konkretyzacji/ jest zależne od tego, czy odpowiednio uchwyciliśmy momenty stanowiące ich podbudowę i czy ich synteza w zestroj dokonała się w sposób odpowiedni. Toteż różni perceptorowie mogą w rozmaity sposób uzyskać ten zestrój lub w ogóle doń nie dotrzeć. Wskutek tego w jednej konkretyzacji mogą się pojawić jedne, w innej inne jakości wartości obrazu konstytuujące. Dwie konkretyzacje tego samego obrazu mogą się więc różnić w sposób istotny między sobą, albowiem różnica między nimi może leżeć w ukonstytuowanych w nich wartościach estetycznych. Mogą przy tym zająć dwa wypadki. Albo dwie różne konkretyzacje uzyskujemy dzięki temu, że jakości estetycznie wartościowe i ich zestroje są raz ukonstytuowane w sposób zgodny z właściwościami malowidła i układem występującym w danym obrazie, drugi raz natomiast ukonstytuowanie pewnych jakości wartości w konkretyzacji dokonuje się przy istotnym pominięciu niektórych jakości estetycznie wartościowych lub też przy niewłaściwym powiązaniu ich z sobą w zestroje jakościowe, lub wreszcie przy wprowadzeniu w całość konkretyzacji jakichś nowych jakości estetycznie wartościowych, które nie powinny

się być na podstawie danego malowidła ukonstytuować w konkretyzacji danego obrazu. Jeżeli zachodzi ten drugi przypadek - a da się to wykryć jedynie *ex post* - wówczas różnica między odpowiednimi konkretyzacjami jest spowodowana wyłącznie przez perceptorów i jest tego rodzaju, iż nie może być uzasadniona sporu między perceptorami co do wartości artystycznej danego obrazu, albowiem co najmniej jeden z nich po prostu dany obraz błędnie percypuje i albo go przecenia, albo nie docenia, albo wreszcie zalicza go błędnie do obcej mu kategorii wartości estetycznych, *resp.* artystycznych. Lecz możliwy jest i inny, znacznie trudniejszy do rozwikłania przypadek. Polega on na tym, iż obie konkretyzacje, różniące się między sobą co do ukonstytuowanych w nich jakości estetycznie wartościowych i jakości wartości, są w równej mierze uzasadnione przez obraz, *resp.* malowidło. Może się mianowicie zdarzyć, iż w pierwszej konkretyzacji widz doprowadza do ukonstytuowania się pewnego zestroju jakości estetycznie wartościowych, gdyż usuwając pewne miejsce niedookreślenia, które da się usunąć jedynie przez wypełnienie go jakością lub jakościami estetycznie wartościowymi, wypełnił je jednym możliwym doбором tego rodzaju jakości, natomiast w drugim przypadku widz ukonstytuowuje zupełnie inny zestrój jakościowy, ponieważ aktualizując konkretyzację dobra akurat i inne, lecz również dopuszczając zaledwie jakości estetycznie wartościowe na wypełnianie tegoż miejsca niedookreślenia. Ileż to razy zdarza się nam, iż patrząc na pewien obraz odkrywamy ze zdziwieniem, że można nań - jak się wyrażamy - "spojrzeć" zupełnie inaczej i że wskutek tego innego "spojrzenia" widzimy go w całkiem innym "świecie", w innych krasach niż poprzednio. Pewne zestroje barwne, które przedtem nas nie uderzały, niespodziewanie nam się narzucają, pewien wyraz przedtem dla nas niezrozumiały lub pomijany bez głębszego zajęcia się nim, pewne szczególne przeciwieństwo między doбором barw a nastrojem uczuciowym panującym w obrazie, itp. zaczyna nabierać w jego całości szczególnej doniosłości. Patrząc na nowo na pewien obraz widzimy go innym, i to w jego rysach istotnych dla przedmiotu estetycznego, i uczymy się teraz całkiem inaczej go cenić niż dotychczas, jakkolwiek uświadamiamy sobie zarazem, że można było patrzeć nań i tak jak to czyniliśmy poprzednio. Każdy z tych sposobów widzenia ma coś "dla siebie" i coś "za sobą". Jeden z nich może być głębszy niż drugi, jeden jedną, drugi inną stroną dzieła może nam odsłaniać, ale obydwa są przez obraz w równej mierze dopuszczalne i nie można żadnego z nich odrzucić. Paradoksalna ta - na pozór - sytuacja da się pojąć tylko przez przeciwstawienie obrazu i jego konkretyzacji, w których to, co niedookreślone, w obrazie się dookreśla, a to, co potencjalne, w obrazie aktualizuje się. Każda z tych konkretyzacji, o ile konstytuuje się w prawidłowej

percepcji, jest pewnego rodzaju realizacją możliwości, jakie sam obraz wyznacza, ale - jeżeli tak można powiedzieć - sam nie jest zdolny zaktualizować ani też widzowi narzucić. Obraz jest dziełem sztuki, konkretyzacje efektywnie uzyskiwane w przeżyciu estetycznym są konkretnymi przedmiotami estetycznymi.