

REPREZENTACE

Reprezentace je pojem teorie znaků. Zjednodušeně řečeno je to určitá relace mezi dvěma entitami – tím, co reprezentuje, tedy reprezentujícím a tím, co je reprezentováno, reprezentovaným. Je běžné chápat umělecká díla jako znaky, jejichž význam podléhá interpretaci. Kdyby umělecká díla nic nerepresentovala, nebylo by je možné interpretovat, nebyla by o ničem, byla by prázdná, nezajímavá. Jsou snad *Ilias*, *Diskobolos*, *Hamlet*, *Noční hlídka*, *Guernica* pouhými zvuky či skvrnami, pouze reprezentujícími, nebo jsou to díla sdělná? Přirozeně se má za to, že jsou to nositelé obsahu, významu. Aby bylo dílo srozumitelné, musí jeho obsah – reprezentované – tak či onak souviset se skutečným světem. Odtud doktrína *kognitivismu*, která tvrdí, že stupeň hodnoty díla je přímo úměrný množství poznatků, které skýtá.

Nejprve se obrátíme k inspirujícím dějinám.¹³² První úvahy o reprezentaci nalezneme u Platóna a Aristotela. V *Ústavě* popisuje Platón svoji vizi ideálního státního uspořádání. Ve třetí a desáté knize *Ústavy* popisuje role jednotlivých povolání uvnitř ideálně uspořádané obce. Malíř je zde z hlediska Platónovy ontologie šířitel nepravd, podstatou jeho činnosti je totiž napodobovat falešnou vnější skutečnost konkrétních jevů, svět *doxá*, pouhého mínění. Malíř maluje-napodobuje obraz nikoli abstraktní ideje lavice, ale napodobuje obraz konkrétní lavice, jež je sama napodobením-ontologickým derivátem skutečné ideje lavice. Tím malíř občany polis vzdaluje pravému poznání. Nevede je z jeskyně ven, tedy není hoden respektu, zmnožuje přeludy, multiplikuje simulakra.¹³³ Platónův argument můžeme pro přehlednost seřadit takto:

1. Podstatou malířství je napodobení.
2. Napodobení se týká pouze vnější podoby.
3. Pouze vnější podoba je vždy přelud a nemůže vést k rozumové pravdě.
4. Cokoli nevede k pravdě, je společensky nežádoucí.
∴ Malířství (ergo i činitel, malíř) je společensky nežádoucí.

Původní Platónova pasáž jednající o tomto tématu je z hlediska estetiky epochální. Sokrates otázkami navádí Glaukóna.

¹³² Srov. CARROLL, NOËL. *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*. London: Routledge, 1999, kapitola o reprezentaci.

¹³³ PLATÓN. *Ústava*. Kniha desátá. In: Platónovy spisy, Svazek IV. Praha: OYKOYMENH, 2003, 598, s. 347.

O napodobiteli jsme se tedy již shodli. Řekni mi však o malíři ještě tohle: pracuje podle tvého mínění pokaždé na napodobování toho prvotního jsoucna, či o napodobení děl řemeslníků?

Děl řemeslníků.

Zdali jaká jsou, či jaká se jeví? To ještě urči.

Jak to myslíš?

Takhle: zdalipak, když se díváš na lavici buď ze strany nebo zpříma proti ní nebo jakýmkoliv způsobem, jest tu nějaký rozdíl v ní samé, či není žádného rozdílu a lavice se toliko jeví jinak?

A zrovna tak i ostatní věci?

Zde Sokrates hovoří o reprezentaci v rámci teorie vnímání: lavice viděná ze vzdálenosti sta metrů se jeví – *doxá!* – menší než táž lavice viděná ze vzdálenosti jednoho metru. Z tohoto faktu přirozeně neplyne, že lavice je vysoká půl metru a současně jeden centimetr. Glaukón tedy správně potvrzuje, že za předpokladu, že umění je imitací – mimezí – skutečnosti, pak je imitací na druhou, imitací imitace:

Tak jest, odpověděl; jen se jeví jinak, vskutku však není žádného rozdílu.

Nuže uvaž toto: co z obojího jest při jednotlivé věci účelem malířství, zdali vypočítati to, co jest, jak vskutku jest, či to, co se jeví, jak se jeví, a zdali tedy jest napodobením zjevu, či pravdy?

Zjevu.

Věřu tedy daleko od pravdy jest napodobovací umění, a jak se podobá, proto dovede všechno vyráběti, poněvadž z každé věci zachycuje jen něco málo, a to vnější obraz.¹³⁴

Ani básníka Platón nešetří. Argumentuje, že básníci, a zejména dramatičtí, by měli být postaveni mimo zákon. V pozadí je Platónova představa esence dramatu. A esencí dramatu je opět, podobně jako v případě malířství, napodobení – předstírání, simulakrum. Drama tím, že předstírá, oslovuje emoce, nepřítel rozumu:

Takové věci s námi dělá básnické napodobení, i s láskou, hněvem a všemi žádostivými, nelibými i libými city v duši, jež nás při každém jednání provázejí; neboť zavláží tyto city a živí je, kdežto by měly schnouti, a ustanovuje nám je za vládce, kdežto by měly být ovládnuty, abychom se stávali lepšími a šťastnějšími místo horšími a bídějšími... napodobující básník vkládá jednotlivě do duše každého špatnou ústavu, zavděčuje se její nerozumné části, která nerozeznává věci větších a menších, nýbrž tytéž věci poklá-

¹³⁴ *Ibid.*, 597e, 598a, s. 346–7.

dá hned z a veliké, hned za malé, a ž vytváří pouhé obrazy, od pravdy však jest daleko vzdálen.¹³⁵

Platónův argument je analogický argumentu proti malířství a opět je postaven na bázi závazku vlastní ontologii:

1. Podstatou dramatu je napodobení.
2. Napodobení se týká pouze vnější podoby.
3. Pouze vnější podoba nikdy nemůže vést k rozumové pravdě.
4. Pouze vnější podoba se týká pouze emocí.
5. Cokoli se týká pouze emocí, je společensky nežádoucí.
- ∴ Drama (a její autor?) je společensky nežádoucí.

Napodobování „jest jen jakási hračka, a ne vážná práce“¹³⁶, navíc je společensky nebezpečné. Emocemi vláčení občané se stávají snadnou obětí demagogů a politických hochštaplerů.¹³⁷ Přípustné jsou „jedině hymny na bohy a chvalozpěvy na dobré muže“¹³⁸, žánry, jejichž poplatnost nápodobě, a tedy mravnímu zlu, zůstává jako výjimka bez vysvětlení:

1. Umění působí na city, nikoli na rozum.
2. Cesta poznání (k idejím) = pouze cesta rozumu.
3. Cesta rozumu = jediná správná cesta.
4. Cesta umění ≠ cesta rozumu.
- ∴ Cesta umění ≠ správná cesta.

Je ovšem sporné, nakolik tento Platónův morální kognitivismus – doktrína tvrdící, že výlučnou hodnotu umění může být pouze pravdivé poznání jako mravní hodnota – má být vyčerpávající explikací celkové hodnoty umění. Ta je patrně strukturovanější. Zjevné je toto: Platón po umění žádá společenskou užitečnost ve smyslu participace na pravém poznání. Zdá se ale, že tomuto silnému zadání vyhoví spíše teorie Aristotelova.

Aristoteles postřehl reduktivní rys Platónovy teorie. Ačkoli souhlasil s tím, že tragédie vyžaduje emocionální angažmá diváků, nedomníval

135 PLATÓN. *Ústava*, Kniha desátá. In: Platónovy spisy, Svazek IV. Praha: OYKOYMENH, 2003, 605b, s. 357.

136 *Ibid.*, 602b, s. 353.

137 Naše klipová éra má svého quasilatónského kritika, totiž Jeana Baudrillarda. Baudrillard kritizuje prostředky vizuální kritiky v duchu Platónových argumentů a specificky chápaného pojmu *simulakrum*. Ontologie je o patro níž: v silném slova smyslu skutečný je pro Baudrillarda patrně jen stupeň konkrétních jednotlivin. Masmediální předvolební masáže, jejichž cílem je produkce ovlivnitelné voličské masy, jsou typickým příkladem platónské kritiky vizuálního jako oslovení emocí, nikoli rozumu.

138 PLATÓN. *Ústava*, Kniha desátá. In: Platónovy spisy, Svazek IV, Praha: OYKOYMENH, 2003, 607, s. 359.

se, že se hodnota tragédie tímto faktorem vyčerpává. Ano: tragédie u diváků evokuje emoce, zejména soucit a bázeň. Je však omylem tento rys považovat za dehonestující nedostatek. Naopak: evokovat bázeň a soucit je vlastním smyslem tragédie, jejím *raison d'être*. Tento klíčový faktor tragédie nazývá Aristoteles *katharsis* – purifikace emocí¹³⁹.

Aristoteles se však rozchází s Platónem hlouběji. Platón byl přesvědčen, že tragédie v žádném ohledu neoslovuje rozum. Aristoteles měl za to, že diváci se z dobrých napodobení, a zejména z napodobení dramatických, učí, neboť napodobování jako takové je součástí lidské přirozenosti. Poznání získané z napodobení je dle Aristotela hlavním zdrojem hodnoty tragédie i divákova potěšení. Jaké poznání lze z tragédie získat? Diváci se z tragédie dozvědí, jaké události a chování jsou pravděpodobné, kdykoli jsou aktivovány určité síly. A to je poznání obecné: kdykoli tyto síly, pak toto chování a tyto události. Implikace pokrývá všechny světy, v nichž se vyskytují lidé, nutně se tedy (v dobré tragédii) týká i světa aktuálního, proto i diváků právě sledujících děj. Pro lepší porovnání s názorem Platónovým seřadme takový aristotelský argument:

1. Podstatou dramatu je napodobení.
2. Napodobení může být dobré, nebo špatné.
3. Špatné napodobení se netýká žádného světa, tedy ani aktuálního.
4. Dobré napodobení je obecné a tedy se týká všech stavů věcí lidských.
5. Co je o všech stavech, je o aktuálním světě.
6. Co je o aktuálním světě, je zdrojem poučení.
7. Vše, co je zdrojem poučení, týká se rozumu.
6. Vše, co se týká rozumu, je společensky žádoucí.
- ∴ Drama (dramatik) je společensky žádoucí.

Pokud jde o malířství, jsou Platón i Aristoteles zajedno – malíř reprodukuje vnější vzhled zvířat, jevů, věcí a lidí, kopíruje je, imituje, v peircovském slovníku je ikonizuje. Zde oba přebírají kulturní pohled Řeků své doby: dle pověsti malíř Zeuxis namaloval hrozny tak ikonicky věrně, že

¹³⁹ O významu termínu *katharsis* nepanuje shoda: někteří autoři mají za to, že smysl tohoto termínu nejlépe vystihuje pojem *očistění*, jiní se domnívají, že lépe je uvažovat katarzi jako vyjasnění pravých emocí od předstíraných; někteří jsou přesvědčeni, že jde o odstranění nežádoucích emocí; jeden z morálních pohledů na katarzi nalezneme u Petra Osolobě, který je přesvědčen, že pojem katarze je třeba umístit do celku Aristotelovy filosofie a uvažovat tak katarzi inkorporovanou do jeho etiky: emoce vnímatele tragédie jsou (recept na dobrou tragédii nabízí Aristotelova *Poetika*) kalibrovány do mezí jeho přirozenosti jako společensky kooperující bytosti – oproti Platónovi je tak Aristotelovi *dobrá* tragédie nezastupitelnou veřejnou službou. Srov. OSOLSOBĚ, PETR. *Kierkegaard o estetice dramatu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2008).

oklamal ptáky, kteří se začali slétat k této hostině výtvarného verismu. Ostatní umělecké žánry – tanec, hudbu, poezii – uvažovali oba myslitelé jako podřízené *telos* dramatického celku a nechápali je jako autonomní umělecké druhy. V napodobujícím celku, na jehož výstavbě se různou měrou podílejí, spočívá však i podstata uvedených uměleckých subžánrů v napodobení.

Řecký pojem umění byl širší než je pojem umění dnešní. Pro Řeky byla uměním každá činnost vyžadující dovednost: lékařství, vojenství. V tomto smyslu by Platón a Aristoteles sotva definovali umění jako něco, co jako nutnou a postačující podmínku klade pouhou reprezentaci či napodobení. Nicméně je zjevné, že hovoří-li oba o umění v dnešním, užším smyslu – jehož extenze zahrnuje básnictví, drama, hudbu, malířství, sochařství, literaturu apod. – pak by jistě jako rys společný všem uvedeným žánrům uvedli reprezentaci či napodobení jako jejich podmínku nutnou, která však není postačující:

Platón: x je uměleckým dílem = x je *reprezentací* konkrétního;
Aristoteles: x je uměleckým dílem = x je *reprezentací* obecného.¹⁴⁰

Jinými slovy, nic nemůže být uměním, není-li to napodobením, reprezentací. Z dnešního pohledu je zejména ta první definice úzká. Monochromy Kleinovy snad lze vyložit jako případy Aristotelova napodobení obecného, tedy jako nikoli platónské mimetující ikony, ale konvenční symboly. I tak ale může být poněkud násilně inkorporovat mnohé z dnešního umění do uvedených definic. Je ovšem zřejmé, že zásadní přednost obou teorií je spjatá s historickým milieu obou teorií. Daly totiž na dlouhou dobu do rukou recipientům umění praktický, pochopitelný a respektu hodný hodnotící etalon, totiž právě měřítko reprezentačního *verisimilitude*. To umožňovalo nejen ve své době rozlišit, co je v umění podstatné, co je hodnotné, od toho, co je nahodilé a bez hodnoty. Díky této úspěšnosti v oddělování esteticky hodnotného byly obě teorie kanonicky opakovány po celá staletí západní tradice. Dominovaly ještě ve století osmnáctém, kdy se prostřednictvím fundujících teoretických počínů Baumgartena a Kanta přirozeně včlenily do estetiky novodobé: stále se jevíly přirozené, trvale platné, sítem času ověřené, užitečné – obeznámený recipient jasně věděl, co má v díle hledat a hodnotit. Všechna umění spojoval jediný princip – napodobení, které ve všech ohledech vyhovovalo umělecké praxi i kritické intuici, dobře sloužilo jako explikace hodnoty: opera, balet, drama, malířství, sochařství, literatura, všechny umělecké žánry byly v té či oné míře imitativní¹⁴¹.

¹⁴⁰ ARISTOTELES. *Poetika*, kap. 9.

¹⁴¹ Protipříklady se objevily zejména v teorii hudby. Hanslickova formalistická teorie hudební hodnoty budiž příkladem. Dle Hanslicka hudba nemá peircovsky řečeno ani ikonické, ani indexické, ani symbolické označující v reálném světě. Pokud hudba

Mnohé se radikálně změnilo po objevu fotografie. Může-li zastat imitativní práci fotografie v rámci převládající teorie nápodoby jako explikace umělecké hodnoty (věrnější předloze, tedy lepší), jaká je vlastně za této okolnosti úloha malířství? Doktrína expresionismu, že hodnota díla spočívá nikoli v napodobení vnějšího světa, ale světa autorova já, je jednou z možných odpovědí na vzniknuvší krizi malířství. Cestu od napodobujícího naturalismu k malířství jako svébytnému jazyku, jehož znaky jsou nikoli ikony, ale symboly, lze dobře demonstrovat na grafikách Escherových či obrazech Mondrianových: zde je dobře patrná postupná cesta od napodobení k abstrakci. Impresionismus, kubismus, symbolismus, futurismus, konstruktivismus, suprematismus, všechny tyto směry i jiné lze přirozeně vyložit jako v zásadě jednu odpověď na krizi teorie nápodoby jako nutné podmínky umělecké hodnoty. Ve století dvacátém vznikla díla, která nemají ikonický vztah k vnější skutečnosti, přesto jsou řazena mezi díla umělecká. Obvykle se má za to, že definice umění jako nápodoby *sine qua non* tímto byla vyvrácena jako nesprávná, resp. úzká. Dokonce se při zpětném pohledu jeví jako úzká i historicky: pohledme na středověkou Alhambru, její okouzující vizuální vzorce, záhadné ornamenty, dekorativní prvky, jejichž uměleckost a současně neikoničnost je sotva zpochybnitelná. Analogický proces devalvace teorie nápodoby jako hodnoty lze pozorovat v hudbě. Triumfem orchestrální symfonické hudby v devatenáctém století se stala teorie nápodoby sotva hájitelnou

v Hanslickově pojetí něco napodobuje (či reprezentuje), pak pouze reflexivně sebe sama; sleduje své vlastní struktury, je uzavřená, normativně autonomní, porozumění hudbě ničím nepřispívá porozumění světu, náležité rozumění hudbě nevyžaduje ani emocionální angažmá. Hudba je dokonale soběstačná jako platinový bůh – soběstačná, přesto emanující. Viz zde kapitola o formalismu. Svěbytné pojetí reprezentace nabízí Collingwood. Pro Collingwooda měřítkem věrnosti není smyslově ikonická, ale *duševní* podobnost v tom smyslu, že reprezentujícím artefaktem evokovaný pocit *se podobá* pocitu evokovanému originálem. Reprezentace se objevuje ve třech překrývajících se stupních. První je *stupeň nearanžované fotografie* či veristických obrazů. Stupněm druhým je reprezentace, jejíž pomocí autor některé věci *vynechává*, jiné *upravuje*, doplňuje jiné, které portrétovaný vůbec nemá. V krajním případě malíř maluje čistě vzorce, např. tance s vynecháním tanečníků. Tento Collingwoodův druhý stupeň Clive Bell nazývá *významovou formou*; k tomuto pojmu se ještě obrátíme. Třetím stupněm je *emocionální reprezentace*, kdy je reprezentován vnitřní aspekt emoce. Podle tohoto posledního stupně reprezentace některé typy hudby reprezentují mysl s jejími zážitky. Má-li autor přesný pojem reprezentovaného, pak je jeho umění řemeslem, nikoli uměním. Collingwood zavádí pojem *expresivní obsah* reprezentovaného: způsob, jakým autor vyvolá určitou emoci. Podle Collingwooda autor expresivní obsah svého díla a priori nemůže znát. Expresivní obsah reprezentujícího je přirozeně *individuální*, reprezentované obsahy jsou vždy *obecné*: co do individuální exprese odlišná díla mohou reprezentovat stejnou věc. Ikonická, veristická, neexpresivní reprezentace nemůže být uměním, ale toliko řemeslem. Proč? Protože úspěšnost výsledku by bylo lze předvídat před samotnou realizací. Tudíž standardem věrnosti nemůže být smyslová, ale psychická podobnost: míra podobnosti nikoli předmětů, ale zážitků originálu a jeho zobrazení. Viz COLLINGWOOD, ROBIN GEORGE. *The Principles of Art*. Oxford: Oxford University Press, 1963, s. 46–56.

bez ústupků. Jistě: opera, náboženské zpěvy, vokální hudba se mohly odvolávat na určitou napodobující vazbu k vnějšímu světu, jako celek však teorie nápodoby selhává. Podobně v žánru dramatu, tance, literatury: jako by si umělecké druhy začaly stanovovat vlastní pravidla bez na první pohled patrné vazby na svět, bez zjevné napodobující relace ke skutečnosti. Zde lze spatřit zdroj uměleckého autonomismu a současně mnoha nedorozumění, nepochopení a dokonce odcizení publika části umění.

Pojem nápodoby jako nutné podmínky uměleckosti se skutečně zdá být příliš úzký. Je tedy možné, že překládat řecký termín *mimesis* jako napodobení je nepřiměřené. Objevily se návrhy, že smyslu řeckého *mimesis* lépe odpovídá termín *repräsentace*. Zatímco napodobení je relace reflexivní, symetrická a tranzitivní,¹⁴² je reprezentace relace ireflexivní, asymetrická a intranzitivní.¹⁴³ Příklad: Rembrandtův autoportrét se podobá sám sobě; podobá-li se Rembrandtovi, pak se Rembrandt podobá obrazu; a jestliže se obraz podobá Rembrandtovi a Rembrandt se podobá svému pomyslnému dvojčeti, pak se obraz podobá Rembrandtovu dvojčeti. Naproti tomu Rembrandtův autoportrét nereprezentuje sám sebe; reprezentuje-li Rembrandta, pak Rembrandt nereprezentuje tento portrét; a reprezentuje-li obraz Rembrandta a Rembrandt nereprezentuje své dvojče, pak ten obraz nereprezentuje to dvojče. Napodobení chce být ikonickým zrcadlem světa (vzpomeňte Hamletovy renesanční promluvy k hercům), symbol je skromnější. Nutný je pouze je konvencí zavedený denotát.

Pojem reprezentace má jistě větší extenzi než napodobení. Ze zorného úhlu sémiotiky představuje posun od ikonu, znaku, v němž je označující spjaté se svým referentem pomocí podobnosti, k indexu, znaku, v němž je označující spojené se svým referentem pomocí věcné souvislosti (zejména kauzality), a k symbolu, znaku, v němž je označující spojené se svým referentem toliko arbitrárně. Pojem nápodoby se tímto posunem stává podpojem pojmu reprezentace: nápodoba je zvláštním případem reprezentace. Zavedeme-li reprezentaci namísto napodobení, není ještě vyhráno. Bez větších obtíží nalezneme protipříklady k reprezentaci, zejména z architektury. Mnohé katedrály a chrámy jsou jistě esteticky cenné, jsou uměleckými díly. Co ale reprezentují? Domy, v nichž sídlí Bůh? Ne, ony *jsou* domy, v nichž přebývá Bůh. Nedotčen pojmem reprezentace zůstává i hanslickovský pojem hudby jako v sobě spočívá-

142 Formálně: podobnost je reflexivní xMx (x se podobá samo sobě), symetrická $xMy \Rightarrow yMx$ (jestliže se x podobá y , pak se y podobá x), a tranzitivní $(xMy \wedge yMz) \Rightarrow xMz$ (jestliže se x podobá y a y se podobá z , pak se x podobá z), ($(x, y$ jsou jakékoliv objekty, M je vztah napodobení v ikonickém smyslu). Viz Goodman, N.: *Jazyky umění*, Praha 2007, s. 21–26.

143 Formálně: reprezentace je ireflexivní $\sim(xMx)$, asymetrická $xMy \Rightarrow \sim(yMx)$ a intranzitivní $(xMy \wedge \sim(yMz)) \Rightarrow \sim(xMz)$. Pro prozaické převyprávění vizte předchozí poznámku pod čarou.

jících zvukových vzorců. Hodnotu abstraktní malby, řekněme Kleeovy či Rothkovy, tradiční pojem reprezentace rovněž ponechává bez vysvětlení. K již uvedené historické Alhambře přidejme příklady současné – abstraktní fotografie, výrazový tanec, současné vizuální umění. Patrně nenapodobují a jen s obtížemi a nepřírozně lze říci, že by něco reprezentovaly. Přesto se má za to, že mají uměleckou hodnotu. I širší pojem reprezentace se tak pro vysvětlení umělecké hodnoty zdá příliš úzký.

Reprezentace obrazová

Klasická teorie hodnoty obrazové reprezentace je vyjádřena – z hlediska psychologie vnímání – teorií *nevinného oka*. Teorii nevinného oka lze charakterizovat jako přímý realismus – tezi, že naše vizuální vnímání je nezprostředkované a obrazová reprezentace tuto skutečnost zohledňuje:

1. Při vidění si jsme vědomi vnějších objektů.
 2. Při vidění si nejsme vědomi našich myslí.
- ∴ Naše vidění je ničím nezprostředkované, naše oko je nevinné.

Výtvarný modernismus lze pak nahlédnout jako teorii zdůrazněného reprezentujícího: svět se nám nedává přímo, ale prostřednictvím naší výchovy a kulturního milieu. Právě toto pojetí lze pro náš cíl nahlédnout jako pozadí konvencionalismu, teze, že naše vidění světa je zprostředkované a proto je jeho reprezentace závislá na konvenci: při smyslovém vnímání máme mít přímé vědomí pouze mentálních stavů, vědomí vnějších objektů je toliko nepřímé. Vnější fakty pak známe díky odvození na základě nejlepšího vysvětlení. Podle toho lze obrazové teorie reprezentace zhruba rozdělit na teorii podobnosti, či silnější teorii iluze, a konvencionalismus, přičemž teorie iluze je považována za krajní případ teorie podobnosti. Podle teorie iluze malba spouští iluzivní vizuální zážitky předmětů, které zde ve skutečnosti nejsou. *Wivenhoe Park* diváky klame tím, že se tváří, jako by zažívali skutečný *Wivenhoe Park*¹⁴⁴. Připusťme, že je to vysvětlení hodnoty správné. Kdybyste dnes požádali malíře, aby hodnotně obrazově reprezentoval např. vázu, budete si jisti, co po něm vlastně chcete? Žádáte ho o iluzi přítomnosti této konkrétní vázy? Teorie iluze, jakkoli obecně přijímaná, není neproblematická. Jako doktrínu ji lze formulovat takto:

- (i) x reprezentuje y tehdy a jen tehdy, když x je příčinou iluze y v divákovi.

¹⁴⁴ GOMBRICH, ERNST HANS. *Umění a iluze*. Praha: Odeon, 1985. Tento příklad je v knize zmíněn na 22 místech.

Problém se objevuje okamžitě:

1. Iluze je ztotožnění reprezentujícího a reprezentovaného.
 2. Za normálních podmínek vnímání obrazů – netrpíme-li poruchou v odlišování skutečnosti (reprezentovaného) od jejího prožívání (reprezentujícího) – ale úrovně reprezentujícího a reprezentovaného ostře rozlišujeme.
 3. Nutnou podmínkou uměleckosti x je, aby x bylo reprezentací něčeho.
 4. x reprezentuje y tehdy a jen tehdy, když x je příčinou iluze y v recipientovi.
- ∴ Uměleckost x je dosažitelná pouze při poruše vnímání.

Závěr se zdá protismyslný. Zdroj této protismyslnosti je opět nejspíše spočívá v premise 4., resp. definici (i). Jiné námitky proti teorii iluze lze formulovat takto:

1. Kdyby byla iluze přítomného x podmínkou nutnou i postačující, byl by v časech fotografie umělecký úspěch triviálně dosažitelný. Ne každá fotografie je ale dobrým uměním. Totéž platí pro veristickou malbu.
2. V jakém ohledu se Delacroixova ústřední ženská postava z obrazu *Svoboda vedoucí lid* iluzivně podobá abstraktnímu pojmu *svoboda*? Klenby a stěny kostelů bývají malovány ve stylu *trompe l'oeil*. Pokud jde ale o oltář, nikdo (zdravý) nečeká, že je oknem do skutečných Nebes.
3. Existuje množství obrazů, o kterých smysluplně řekneme, že reprezentují, přesto však nejsou *trompe l'oeil*.

Připomeňme si: pro Platóna jsou ideje takové věci, že je nelze poznat prostřednictvím jejich vizuálních vlastností. Je přesvědčen, že obrazy a poezie jsou zavádějící či dokonce nebezpečné právě proto, že skýtají iluzi skutečnosti, i když k ní vlastně znemožňují přístup. Jedna obava z reprezentace založené na podobnosti či spíše iluzi se váže k idolatrii: vždy existuje možnost substitučního omylu, kdy symbol, idol, přestává být reprezentací Boha a je nahlížen jako Bůh samotný či jeho součást. Zákaz malířského zpodobování Boha lze nahlédnout právě v tomto smyslu.

Naše otázka po úspěšné reprezentaci ale stále není uspokojivě zodpovězena: má-li malíř dobře reprezentovat skutečnost, co přesně má činit? Může náš malíř vázu zobrazit jakkoli, nebo musí respektovat její vizuální vlastnosti? A jestliže ano, do jaké míry? Jedna z možných rad je tato: podstatou malířství není reprezentace objektivních vizuálních vlastností věcí, ale spíše reprezentace toho, co sami tvůrci *vidí jako* re-

prezentované. Taková rada je v pozadí argumentu nazývaného mýtus nevinného oka:

1. Nelze striktně rozlišit mezi recepcí vizuální informace a interpretací této informace;
2. recepce vizuální informace časově i kauzálně předchází interpretaci, interpretace je na recepci závislá;
3. vizuální recepce je společná všem lidem s normálním zrakem;
4. interpretace vizuální recepce není společná všem lidem: liší se podle kulturního pozadí a individuálních dispozic;
- ∴ Vnímání je interpretace.

Jinými slovy:

1. V praxi nejsme s to vědomě rozlišit vizuální recepci od její interpretace: nikdy *nevidíme prostě*, vždy *vidíme jako*; je tomu tak proto, že
2. recepce je ovlivňována interpretací: svět snímáme dle kulturní příslušnosti, vzdělání, osobních dispozic; a protože
3. není recepce bez interpretace, pak
- ∴ neexistuje jediné správné vnímání světa.

Ve dvacátém století teorii nevinného oka odmítli mnozí filosofové i historici umění. Z těch prvních je nejvýznamnější Goodman¹⁴⁵, z těch druhých Gombrich¹⁴⁶. Je-li ovšem teorie iluze jako silný případ podobnosti problematická, stále je tu možnost vzít za základ hodnoty slabší pojem podobnosti. Nikoli podobnost ve *všech* (či v mnoha) vizuálních ohledech, ale podobnost v *charakteristických* vizuálních rysech mezi reprezentujícím a reprezentovaným ještě stále může být nutnou podmínkou úspěšnosti reprezentace. Můžeme tedy našemu malíři poradit, aby se jeho zobrazení vázy podobalo skutečné váze v alespoň jednom charakteristickém vizuálním ohledu. Teorie podobnosti v tomto širším smyslu představuje nejrozšířenější a nejobecnější, pravděpodobně i nejintuitivnější pohled na vizuální umění. Formulovat ji lze takto:

(p) x reprezentuje y tehdy a jen tehdy, když se x znatelně vizuálně podobá y .

Podle teorie podobnosti je tak podobnost postačující podmínkou reprezentace. Je tomu tak? Jestliže x se podobá y , plyne z toho, že x reprezentuje y ? Nikoli. Postačí poukaz na jednovaječná dvojčata a a b :

¹⁴⁵ GOODMAN, NELSON. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007.

¹⁴⁶ GOMBRICH, ERNST HANS. *Umění a iluze*. Praha: Odeon, 1985.

1. a i b se vzájemně maximálně vizuálně (znatelně) podobají.
2. a i b se vzájemně nerepresentují.
- ∴ Maximální vizuální podobnost není postačující podmínkou reprezentace.¹⁴⁷

Můžeme se pokusit definici (p) upravit takto:

(p*) x reprezentuje y tehdy a jen tehdy, když se x jako reprezentující znatelně vizuálně podobá y .

Jak ale upozorňuje Goodman, cokoli se podobá v nějakém ohledu čemukoli jinému. Z (p*) plyne nepříjemný důsledek:

1. Dvojměrný autoportrét Rembrandta se jako reprezentující podobá dvojměrnému *Spícímu sedlákovi* Adriaena Brouwera více, než skutečnému trojměrnému Rembrandtovi;
2. x reprezentuje y tehdy a jen tehdy, když se x jako obraz znatelně vizuálně podobá y .
- ∴ Rembrandtův autoportrét reprezentuje obraz *Spící sedlák* Adriaena Brouwera.

Čelí-li *podobnost* tolika nepříjemným důsledkům, musí se vůbec reprezentující podobat reprezentovanému? Jinými slovy, je podobnost nutnou podmínkou reprezentace? Goodman může být blízko pravdě, když říká, že není:

1. Symbol kříže reprezentuje křesťanství.
2. Podobnost je nutnou podmínkou reprezentace.
3. Symbol kříže se křesťanství nepodobá.
- ∴ Symbol kříže nerepresentuje křesťanství.

Podobnost tedy patrně není nutnou podmínkou reprezentace. Zdá se, že klíčovým pojmem reprezentace je spíše denotace, jak tvrdí Goodman. Podle něj vizuální umění je jazykem sestávajícím nikoli z ikonů, ale spíše jazykem, jehož slovníkem jsou arbitrární symboly uvnitř daného systému:

Realistické zobrazení zkrátka nezávisí na imitaci, iluzi či informaci, nýbrž na indoktrinaci. Téměř jakýkoli obraz může zobrazovat téměř cokoli; tj. pro jakýkoli obraz a objekt lze zpravidla nalézt systém zobrazení, způsob korelace, dle kterého obraz

¹⁴⁷ GOODMAN, NELSON. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007. Goodmanovy protipříklady ukazují, že pojem podobnosti není totožný s pojmem reprezentace.

daný objekt zobrazí. Nakolik bude obraz v rámci daného systému správný, závisí na tom, do jaké míry je systém standardní. Je-li zobrazení otázkou volby a věrohodnost závisí na informaci, realismus je věcí zvyku.¹⁴⁸

Jinde Goodman shrnuje své širší výhrady proti podobnosti do sedmi okruhů:

1. Podobnost není pro reprezentaci postačující. Příklad: mějme tisk začínající touto větou: „Posledních šest slov na této stránce“ a končící větou „Posledních šest slov na této stránce“. Přestože jsou si obě věty vzájemně podobné v maximální míře, ta první věta reprezentuje tu druhou, ale ta druhá nerepresentuje tu první.
2. Podobnost není kritériem řazení jednotlivých tokenů do typů. Příklad: $a - A$: kde je jaká vizuální podobnost?
3. Analogicky k předchozímu bodu: dvě provedení – tokeny – jedné symfonie-typu mohou být velice nepodobná. Rozhodujícím kritériem jejich zařazení do jednoho typu je tíž notový part, nikoli podobnost.
4. Podobnost nevysvětluje věty typu „Některé barevné tóny jsou hebké“. Podobnost totiž nevysvětluje metaforu. Cokoli je v jistém ohledu podobné čemukoli. V jakém ohledu se podobá hebkost sametu barevnému tónu?
5. Podobnost ničím nepřispívá prognóze. Události, které jsou předpovězeny, jsou vyhodnoceny jako podobné minulým až zpětně poté, co nastanou. Není možné vysvětlit, v jakých netriviálních ohledech se minulost podobá budoucnosti.
6. Podobnost je neužitečná při definici vlastností. Jestliže se A podobá B v ohledu x a B se podobá C v ohledu y , pak se A nemusí podobat C v žádném ohledu.
7. Analogicky k předchozím bodům: podobnost nevysvětlí společné rysy. Mějme univerzum, ve kterém jsou pouze 3 věci. Pak jakékoliv dvě z nich náležejí přesně do dvou tříd a mají přesně dvě společné vlastnosti: 1. vlastnost *patřit do třídy sestávající z těch dvou věcí* a 2. vlastnost *patřit do třídy sestávající ze všech tří věcí*. Pakliže univerzum zvětšíme, počet sdílených vlastností bude větší, ale algoritmus zůstane pro každé dvě věci týž.¹⁴⁹

(Všimněme si zejména bodu 6. Platí tento argument pro podobnost vizuální?) Goodman tedy opouští podobnost v zobrazení a namísto ní nabízí teorii sémantickou: obrazová reprezentace zahrnuje v symbolickém systému denotaci a predikaci. Stejně jako slovo nebo věta v jazyce

¹⁴⁸ *Ibid.*, s. 45.

¹⁴⁹ Srov. GOODMAN, NELSON. Seven Strictures on Similarity. In: Goodman, Nelson. *Problems and Project*. Indianapolis and New York: Bobbs Merillo, 1972, s. 437–447.

referují k předmětu nebo stavu věcí, náleží obraz do systému obrazových symbolů, kde referuje k předmětům a scénám. Tak jako některá slova či fráze v jazyce fungují jako predikáty, obrazy v obrazovém symbolickém systému reprezentují to, co denotují, jako něco, co má vlastnosti. *Mona Lisa* představuje ženu jako tajemně se usmívající, protože náleží do systému, ve kterém denotuje určitou osobu a predikuje o ní vlastnost *být tajemná*. Kresba reprezentující Winstona Churchilla *jako* lva denotuje Churchilla a predikuje mu vlastnost, kterou nemá doslovně, ale metaforicky. Denotace a predikace se vždy vyskytují v kontextu systému, jehož funkcí je stanovit, co to které reprezentující denotuje či predikuje. Obrazy náleží různým navzájem odlišným stylům či systémům. Tyto styly mají vnitřní soudržnost, proto je kompetence ke „čtení“ obrazů závislá na daném obrazovém systému-jazyku. To znamená, že ze schopnosti interpretovat nějaké obrazy v nějakém stylu či systému vyplývá schopnost interpretovat snadno a správně jiné obrazy v témž systému, ale nikoli schopnost interpretovat snadno a správně obrazy v jiných stylech či systémech – cizích „jazycích“. Ten, kdo je zběhlý v systému akademických krajinek se bude muset jazyku kubismu učit. Je jasné, že možnosti reprezentace v konvencionalismu osvobozeném od nutnosti napodobovat jsou nekonečné.

Jak Goodman z hlediska filosofie, tak Gombrich z pohledu historie umění postřehl, že umělecké styly různých dob a kultur je plodné chápat konvencionalisticky: porozumět např. egyptskému umění znamená naučit se specifickému jazyku-systému reprezentací.¹⁵⁰ Jinak je tomu v jazyku-systému reprezentací renesančního malířství, kdy je vše zobrazováno z jednoho perspektivního úhlu. Chce-li australský domorodec porozumět malířství evropské renesance, musí si osvojit jeho vyjadřovací prostředky, jeho jazykový systém, jímž spojuje reprezentující a reprezentované: musí pochopit perspektivu, vědět, co označuje svatozář, co kříž, stigmata, andělé, pašijové výjevy. Domorodec se musí danému výtvarnému jazyku naučit stejně, jako by se musel učit jakémukoliv přirozenému jazyku. Proč? Znovu: důvodem je konvence spojující reprezentující s reprezentovaným. Konvencionalistická rada našemu malíři vázy by mohla být podle toho taková:

(k) x obrazově reprezentuje y pouze tehdy, jestliže x konvencionálně denotuje y v rámci daného systému.

Konvencionalistická teorie se zdá být nadřazena teorii podobnosti. Konvencionalisté to cítí a kritizují realismus založený na podobnosti jako falešnou hru s diváky. Reprezenční praxe realismu mají mít tendenci k zakrývání právě konvencí daných reprezenčních vztahů, jako

¹⁵⁰ GOMBRICH, ERNST HANS. *Umění a iluze*. Praha: Odeon, 1985. Srov. kapitoly *Pravda a stereotyp*, *Vzorec a zkušenost* aj. Daná teze je vlastně ústředním tématem celé knihy.

by obrazy byly jakési lidskou rukou a myslí nedotčené řezý světem. Naproti tomu konvencionalismus stojící v pozadí umělecké moderny nabádá, že obrazy by měly reflexivně poukazovat na své vlastní způsoby označování. To jsou všechny ty přiznané šmouhy a kapky, „zapomenuté“ čáry a jiné „nedokonalosti“, které zavadávají příčinu k tolika útokům proti modernismu. Magrittovu obrazu *Ceci n'est-ce pas un pipe* lze v tomto smyslu porozumět jako poukazu na vrstevnatost obrazové reprezentace. Podobným příkladem je Escherova grafika *Galerie*: divák pozoruje obraz, jehož vnitřní součástí sám je – díky paradoxnímu sloučení dvou úrovní reprezentace do úrovně jedné je předmětem toho obrazu patrně samotný vztah reprezentace.

Zdálo by se, že konvencionalismus skutečně vysvětluje větší počet případů zobrazení. Přesto však tato teorie na jeden protipříklad spjatý s pojmem podobnosti naráží. Nevysvětluje pojem uměleckého realismu v případě „technického nevinného oka“, fotografie. Uvažme tento argument:

1. Fotografie doktora Gacheta je realističtější než portrét doktora Gacheta od Vincenta van Gogha.
 2. Fotografie je realističtější jazyk než malířství.
 3. Realističtější = více se podobající svému reprezentovanému.
 4. Podobnost je v jazykovém konvencionálním systému irelevantní.
- ∴ Věta „Fotografie doktora Gacheta je realističtější než portrét doktora Gacheta od Vincenta van Gogha“ nemá v konvencionalistické teorii smysl.

Premisa 4. je pravděpodobně příliš silná. Tvrdit, že expresionismem obohacená reprezentace je co do přesnosti zobrazení na téže úrovni jako reprezentace pořízená neutrálním, myslí prostým fotoaparátem je krajně protiintuitivní. Sám termín „přesnost“ pak postrádá v konvencionalismu dobrý smysl. Konvencionalismus jako *obecné* vysvětlení hodnoty tedy také není nesporný. Kdyby měl konvencionalismus pravdu, nebyli bychom s to vysvětlit, jak je možné, že rozumíme prehistorickým zobrazením v Lascaux bez osvojení neolitických obrazových konvencí. Porozumění obrazům proto nemůže být záležitostí *pouze* učení se konvencím různých kódů. Zdá se, že existuje určité všem lidem společné obrazové porozumění zpředmětněné v obecně srozumitelných piktogramech. Jejich obrazovou podobu známe z nádraží, letišť, veřejných budov. Pro porozumění piktogramu postačí přirozený cit a normální smyslová dispozice. V těchto intencích argumentuje proti konvencionalismu Flint Schier.¹⁵¹ Podle Schiera pro rozpoznání reprezentovaného v malbě

¹⁵¹ SCHIER, FLINT. *Deeper into Picture: An Essay on Pictorial Representation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. Pro kritiku Goodmanova konvencionalismu viz

nepotřebujeme ani sémantická pravidla spojující části povrchu obrazu s reprezentovanými objekty, ani syntaktická pravidla spojující části povrchu malby. Rozpoznání reprezentovaných normálně totiž závisí pouze na naší schopnosti reprezentované reálné objekty rozpoznat. Člověk jednoduše sjednocuje vjemové zážitky malby a reprezentovaného objektu. Maluje-li malíř biblickou postavu, kterou nikdy neviděl, pak by k správné interpretaci toho obrazu měla stačit naše schopnost poznat případnou skutečnou postavu. Malíř zde spoléhá na svůj obraz toho, čemu se ta postava podobala nebo se podobat mohla na základě charakteristické vizuální vlastnosti. Takto posílenou teorii podobnosti lze zapsat takto:

je-li P reprezentací objektu O , pak jsou diváci schopni poznat O pouze tehdy, existuje-li význačná podobnost mezi vizuální zkušeností P a O .

Jinak, i když *podobně*, rehabilituje podobnost Walton:

obraz P je reprezentací objektu O , jestliže P předepisuje, aby zážitek P byl ekvivalentní vizuálnímu zážitku O .¹⁵²

Bez podobnosti je patrně Waltonův model nepoužitelný. Reprezentace je klíčový pojem v tom, čemu Walton říká hry na předstírání. Tím, že obrazy předepisují určité společné představy, podněčují diváky k vstupu do svých fiktivních světů. Tak rozšiřují u diváků poznání o nové imaginativní zkušenosti. Hodnota obrazu je pak tím větší, čím bohatší je interakce mezi oběma póly reprezentace. Vizuální zážitek reprezentujícího může být dokonce větší než případný zážitek skutečného reprezentovaného. Tak je tomu podle Waltona u dobrých malířských děl figurativních. Malby abstraktní na reprezentované nedosahují, imaginativní hry se odehrávají na úrovni reprezentujícího:

Představy, které předpisuje *Suprematistická kompozice*¹⁵³, jsou představy o částech samotného díla. Máme si představit skutečnou obdélníkovou skvrnu žluté barvy na plátně, která je před skvrnou černou atd. (...) Pod žlutým obdélníkem v suprematistické malbě si máme představit to, čím je: žlutý obdélník (...). *Nedělní odpoledne na ostrově La Grande Jatte*¹⁵⁴ zobrazuje lidi a věci (patrně fiktivní), odlišné od samotné malby, zatímco *Suprematistická*

též WOLTERSTORFF, NICHOLAS. *Works and Works of Art*. Oxford: Clarendon Press, 1980, s. 339–355.

152 WALTON, KENDALL. *Mimesis and Make-Believe: On the Foundations of the Representational Art*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1990.

153 Kazimír Malevič, okolo 1915.

154 Georges Seurat, 1884-6.

kompozice pouze určitým způsobem zobrazuje své vlastní prvky. *Nedělní odpoledne na ostrově La Grande Jatte* vyvolává a předpisuje představy o věcech, které jsou plátnu vnější; *Suprematistická kompozice* vyžaduje pouze imaginativní přeskládání značek na povrchu plátna.¹⁵⁵

Poučení o lekce Schiera a Waltona, pokusme se vztah reprezentace a podobnosti charakterizovat takto:

obraz x obrazově reprezentuje y tehdy a jen tehdy, když

- (1) x má mohutnost způsobovat, aby normální recipient poznal y v x pouze zrakem na základě charakteristické vizuální vlastnosti y , a
- (2) normální recipient rozpoznává y v x proto, že rozlišuje reprezentující a reprezentované.

Tato charakterizace se vyhýbá úskalí teorie iluze tak, že jako podmínku klade vědomí odlišných úrovní reprezentace. Naše rada malíři vázy by podle uvedeného mohla být taková: použij alespoň jeden charakteristický vizuální prostředek tak, aby divák poznal, že reprezentované je váza, a aby byl s to v každém okamžiku říci, že reprezentovaná váza není váza skutečná.

Zbývá otázka, jakou roli hrají informace o reprezentovaném ve verдикtu o celkové hodnotě díla. Goodman si povšiml, že reprezentace má dvojí tvář:

Z toho, že O je obraz jednorozce nebo že jednorozce zobrazuje, nevyplývá, že existuje něco, čeho by O bylo obrazem. Obraz Pickwicka je krom toho obrazem muže, ačkoli žádný muž, kterého by zobrazoval, neexistuje. Tvrzení, že nějaký obraz to či ono zobrazuje, je tedy systematicky dvojznačné: může se vztahovat jak k tomu, co obraz denotuje, tak k tomu, o jaký druh obrazu se jedná. Nedorozumění se částečně vyhneme, když v druhém případě řekneme „Pickwicka-zobrazující-obraz“ či „jedorozce-zobrazující obraz“ nebo „muže-zobrazující-obraz“ anebo zkráceně „Pickwicka-obraz“, „jedorozce-obraz“ či „muže-obraz“. Obraz samozřejmě nemůže – vyloučíme-li dvojznačnost – zároveň zobrazovat Pickwicka a nezobrazovat nic. Obraz však může být jistého druhu, být „Pickwicka-obrazem“ či „muže obrazem“, aniž by cokoli zobrazoval.¹⁵⁶

¹⁵⁵ *Ibid.*, s. 56–7.

¹⁵⁶ GOODMAN, NELSON. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007, s. 33–34.

Goodman upozorňuje na rozdíl mezi možnými způsoby reprezentace. Uvažme Magrittovův obraz *Dívka pojídající ptáčka*. Ten obraz lze „číst“ tak, že Magritte reprezentoval *tu* Dívku pojídající *toho* ptáčka. V jednom ze dvou smyslů slova „reprezentovat“ tedy lze ten obraz interpretovat ve smyslu existenčního závazku. Toto „čtení“ se odráží v kvantifikovaném zápisu:

$\exists x \exists y$ (x je dívka a y je ptáček a Magrittovův obraz reprezentuje x a y a x jako pojídající y).

Být znamená být hodnotou vázané proměnné. Pokud jde ale o hodnocení obrazů, lze vznést pochybnost, zda skutečně zkoumáme *existenci* reprezentované věci, abychom stanovili celkovou hodnotu obrazu. V našem případě máme spíše tendenci se domnívat, že Magrittovův obraz je normálně vnímán tak, že existuje *role* dívky pojídající ptáčka, kterou může hrát *kterýkoliv člověk se zobrazenými vizuálními parametry*. Jistě, na jedné straně jsou obrazy reprezentující v aktuálním světě existující objekty – např. portrét Winstona Churchilla nebo – podle definice – všechny autoportréty. Na straně druhé jsou obrazy reprezentující objekty fiktivní či abstraktní – Magrittova dívka, Delacroixova *Svoboda vedoucí lid*. Abychom zodpověděli otázku, zda či do jaké míry je informace o existenci reprezentovaného relevantní pro celkový soud o malbě, dejme Goodmanem zmíněné dvojznačnosti jména:

Predikát může být aplikován přímo na roli, o níž se mluví (*dictus*). Taková konstrukce může být popsána – přizpůsobíme-li poněkud středověký termín – jako predikace *de dicto*. V druhém případě můžeme predikát aplikovat na jakoukoli individuální věc (*res*), která je nositelem této role. Tato konstrukce může být popsána jako predikace *de re*.¹⁵⁷

Pokusme se uvedený sémantický rozdíl aplikovat na obrazy. Zatímco modalita *de re* může zobrazovat *konkrétní objekt* s jeho vizuálními vlastnostmi, zobrazuje modalita *de dicto* vizuální *roli*, kterou může zastávat kterýkoliv objekt s alespoň jednou charakteristickou vizuální vlastností, kterou sdílí s reprezentujícím. Dokumentární fotografie napodobuje v modalitě *de re*; divadelní fotografie Laurence Oliviera jako Hamleta napodobuje Laurence Oliviera *de re* a reprezentuje Hamleta *de dicto*. Van Goghova olejomalba reprezentující poštáka reprezentuje *de dicto* úřad poštovního doručovatele, který může být obsazen kýmkoliv se zobrazenými vizuálními parametry, *de re* napodobuje konkrétní osobu. To, jaká

¹⁵⁷ Tichý, P. De dicto a de re. In: *O čem mluvíme. Vybrané stati k logice a sémantice*. Praha: Filosofia, 1996, s. 87.

modalita je zobrazena, nelze ale rozhodnout na základě analýzy obrazu samotného. K tomu je nutné provést empirická zkoumání stran možné existence reprezentovaného. Dokud není nalezena reprezentovaná *res*, interpretace se soustředí na modalitu *de dicto*.

A odpověď na naši otázku? Formulujme hypotézu: jsou-li nalezena data svědčící ve prospěch interpretace *de re* (existence reprezentovaného), pak mohou být ona nalezená data pro kritický verdikt relevantní. S velkou pravděpodobností by se interpretace nejslavnějšího Leonardova obrazu změnila, kdyby se ukázalo, že modelem k La Giocondě nebyla ve skutečnosti florentanka Mona Lisa, ale neznámý mladý muž.