

## 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 možné je 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.<sup>135</sup> 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, množí přeludy, multiplikuje simulakra.<sup>136</sup> 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.

<sup>135</sup> Srov. CARROLL, NOËL. *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*. London: Routledge, 1999, kapitola o reprezentaci.

<sup>136</sup> 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 zpřímá proti ní nebo jakýmkoliv způsobem, jest tu nějaký rozdíl v ní samé, či není žádného rozdílu a lavice se toliko jeví jinačí?

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.

Věru 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.<sup>137</sup>

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 bídnějšími... napodobující básník vkládá jednotlivě do duše každého špatnou ústavu, zavděčuje se její nerozumné

<sup>137</sup> PLATÓN. *Ústava*. Kniha desátá. In: Platónovy spisy, Svazek IV. Praha: OYKOYMENH, 2003, 597e, 598a, s. 346–7.

části, která nerozeznává věci větších a menších, nýbrž tytéž věci pokládá hned z a veliké, hned za malé, a ž vytváří pouhé obrazy, od pravdy však jest daleko vzdálen.<sup>138</sup>

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“<sup>139</sup>, navíc je společensky nebezpečné. Emocemi vláčení občané se stávají snadnou obětí demagogů a politických hochštaplerů.<sup>140</sup> Přípustné jsou „jedině hymny na bohy a chvalo zpěvy na dobré muže“<sup>141</sup>, 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

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

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

140 Naše klipová éra má svého quasiplatónského 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. Masmédiální předvolební masáže, jejichž cílem je produkce ovlivnitelné voličské masy, jsou typickým příkladem platónské kritiky vizuálního jako oslovení emocí, nikoli rozumu.

141 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 emocí<sup>142</sup>.

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 seřadíme 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

---

<sup>142</sup> 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 etických pohledů na katarzi nalezneme u Petra Osolobě, podle něhož lze pojem katarze smysluplně umístit do celku Aristotelovy filosofie a uvažovat katarzi jako ve skutečnosti morální pojem: 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.<sup>143</sup>

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 konvencionální symboly. I tak ale může být poněkud násilně inkorporovat mnohé z dnešního umění do uvedených definicí. Je ovšem zřejmé, že zásadní přednost obou teorií je spjatá s historickým milieum 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 věnily do estetiky novodobé: stále se jevíly přirozené, trvale platné, sítím 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 imitativní<sup>144</sup>.

<sup>143</sup> ARISTOTELES. *Poetika*, kap. 9.

<sup>144</sup> 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 okouzlující 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 plátinový 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 čisté 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,<sup>145</sup> je repräsentace relace ireflexivní, asymetrická a intranzitivní.<sup>146</sup> 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 nerepräsentuje sám sebe; repräsentuje-li Rembrandta, pak Rembrandt nerepräsentuje tento portrét; a repräsentuje-li obraz Rembrandta a Rembrandt nerepräsentuje své dvojče, pak ten obraz nerepräsentuje to dvojče. Napodobení chce být ikonickým zrcadlem světa (vzpomeňte Hamletovy renesanční promluvy k hercům), symbol je skromnější. Nutný je pouze konvencí zavedený denotát.

Pojem repräsentace 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 repräsentace: nápodoba je zvláštním případem repräsentace. Zavedeme-li repräsentaci namísto napodobení, není ještě vyhráno. Bez větších obtíží nalezneme protipříklady k repräsentaci, zejména z architektury. Mnohé katedrály a chrámy jsou jistě esteticky cenné, jsou uměleckými díly. Co ale repräsentují? Domy, v nichž sídlí Bůh? Ne, ony *jsou* domy, v nichž přebývá Bůh. Nedotčen pojmem repräsentace zůstává i hanslickovský pojem hudby jako v sobě spočívá-

145 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.

146 Formálně: repräsentace 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*<sup>147</sup>. 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.

---

<sup>147</sup> 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 Goodman<sup>148</sup>, z těch druhých Gombrich<sup>149</sup>. 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  $b$ :

<sup>148</sup> GOODMAN, NELSON. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007.

<sup>149</sup> 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 nereprezentují.
- ∴ Maximální vizuální podobnost není postačující podmínkou reprezentace.<sup>150</sup>

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 nereprezentuje 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

<sup>150</sup> Srov. 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.<sup>151</sup>

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 jakékoli 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 tíž.<sup>152</sup>

(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 symbolic-

151 Srov. GOODMAN, NELSON. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007, s. 45.

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

kém systému denotaci a predikaci. Stejně jako slovo nebo věta v jazyce 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.<sup>153</sup> 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

<sup>153</sup> 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.

tendenci k zakrývání právě konvencí daných reprezentačních vztahů, jako 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 pas une 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 fotoaparátém 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.<sup>154</sup> Podle Schiera pro rozpoznání reprezentovaného v malbě

---

<sup>154</sup> 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  $O$ .<sup>155</sup>

Bez podobnosti je patrně Waltonův model nepoužitelný. Reprezentace je klíčový pojem v tom, čemu Walton říká hra na předstírání. Tím, že obrazy předepisují určité společné představy, podněcují 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*<sup>156</sup>, 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*<sup>157</sup> 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.

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

156 Kazimír Malevič, okolo 1915.

157 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.<sup>158</sup>

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 verdiktu 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 dvojnásobné: 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 „jednorozce-zobrazující obraz“ nebo „muže-zobrazující-obraz“ anebo zkráceně „Pickwicka-obraz“, „jednorozce-obraz“ či „muže-obraz“. Obraz samozřejmě nemůže – vyloučíme-li dvojnásobnost – zároveň zobrazovat Pickwicka a nezobrazovat nic. Obraz však může být jistého druhu, být „Pickwicka-obrazem“ či „muže obrazem“, aniž by cokoli zobrazoval.<sup>159</sup>

<sup>158</sup> Georges Seurat, 1884–6, s. 56–7.

<sup>159</sup> 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*.<sup>160</sup>

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 *rolí*, 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

160 Tichý, P. De dicto a de re. In: *O čem mluvíme. Vybrané stati k logice a sémantice*. Praha: Filosofie, 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.

Zůstaňme ještě u vlivné Goodmanovy teorie umění.<sup>161</sup> Jak již bylo uvedeno, ještě do nedávna byla privilegovaným měřítkem hodnoty (nen) výtvarného umění *podobnost*. Kvalita obrazu se uvažovala jako přímo úměrná *pravdě-podobnosti*, ikonickému vztahu mezi reprezentujícím a reprezentovaným. Goodman privilegovanost podobnosti v umění odmítá. V jeho pojetí má umění podobně jako věda nabízet poznání prostřednictvím zvláštní symbolizace či reprezentace.<sup>162</sup> Protože umění má symbolizovat nahodile, je Goodmanova teorie *antiesencialistická*. Symboly jsou arbitrární, podstatným pojmem jeho teorie je proto *konvencionalismus*.<sup>163</sup> Podobnost a realismus jsou tedy zbaveny hodnotících privilegií. Jakou podmínku musí něco splňovat, aby to bylo uměním? Dosavadní odpovědi neuspokojují, podle Goodmana nutně. Otázka je totiž špatně položena: tradiční *esencialistické co je umění* je třeba nahradit kontextuálním *kdy*.<sup>164</sup> Nuže: kdy má být nějaký objekt umění? Tehdy, když nese zprávu, když specifickým způsobem<sup>165</sup> reprezentuje či *symbolizuje*. Umělecké dílo je symbolem-znakem, to znamená, že něco zastupuje denotací (či referencí), nebo exemplifikací. Denotace je asymetrická relace mezi reprezentujícím a reprezentovaným. Exemplifikace pak reflexivní relace k samotnému reprezentujícímu: „červená“ denotuje všechny červené objekty a každý červený objekt denotovaný reprezentujícím „červená“ je exemplifikací reprezentující nálepky „červená“. Exempla-vzorky jsou selektivní: vzorek hedvábí neexemplifikuje všechny vlastnosti hedvábí, nýbrž jen ty, jichž je symbolem – vlastnosti barvy a textury, nikoli už tvaru či velikosti. To, jaké vlastnosti daný vzorek exemplifikuje, závisí

161 Následující pasáž o Goodmanovi již byla v rozsáhlejší podobě publikována. Srov. NIEDERLE, ROSTISLAV. *Reprezentace: podobnost, souvislost, symbol*. Filozofický časopis, 2012/2, s. 65-90. Jde o číslo věnované filozofii Nelsona Goodmana.

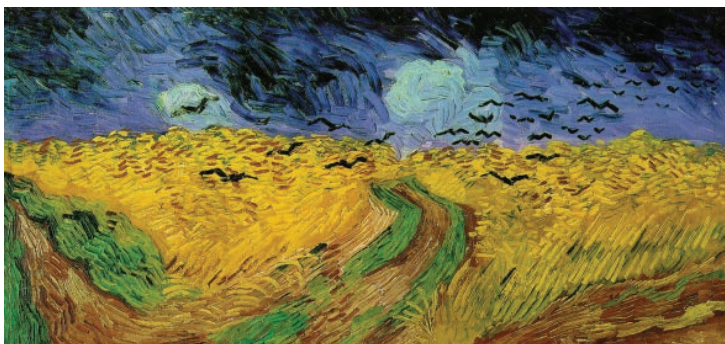
162 GOODMAN, NELSON. *Languages of Art*. London, Oxford University Press, 1969, kapitola VI.

163 *Ibid.*, s. 4, pozn. pod čarou 1.

164 GOODMAN, NELSON. *Kdy je umění?*. In: *Způsoby svět tvorby*, Archa, Bratislava 1996, s. 70-83.

165 K „estetizaci“ přenášené zprávy viz příslušné pasáže tohoto textu, resp. rejstřík.

na systému, v němž se vzorek právě (*kdy?*) používá.<sup>166</sup> Dostává se nám následující lekce: porozumět dílu znamená porozumět zprávě, kterou předává, na pozadí schématu, do něhož dílo-symbol náleží.<sup>167</sup>



Obr. 1

Umělecký výraz se explikuje jako metaforická exemplifikace, styl jako exemplifikace doslovná. Vezměme Goghovo *Obilné pole* (Obr. 1). Ten obraz doslovně exemplifikuje své vlastní specifické tvary, kontrastní barevnost, razantní techniku malby – styl. Týž obraz současně exemplifikuje metaforicky až náboženský pocit tíhy světa, bezvýchodnosti, muka samoty, zoufalství – tedy umělecký výraz. Metaforicky expresivní vlastnosti díla neoznačuje dílo *per se*, ale mají být závislé na symbolickém systému, do něhož dílo patří.<sup>168</sup> Exemplifikace tak může být užitečná zejména při porozumění umění abstraktnímu. Kritikům má nabídnout vysvětlení role mimoemocionálních vlastností v celkovém soudu o hodnotě.<sup>169</sup> Např. obraz No. 51 Petra Kvíčaly na obrázku 2 (abychom uvedli současného českého malíře) exemplifikuje metaforicky náležitost do autorova specifického období tvorby (kolem roku 2002).<sup>170</sup> Kdyby měl obraz jiného autora, reprezentoval by něco jiného.<sup>171</sup> Pro porozumění jsou zde tedy podstatné vlastnosti (jako je autorská intence, okolnosti vzniku díla atp.), které někteří autoři z kritického soudu vylučují.<sup>172</sup>

166 GIOVANELLI, ALESSANDRO. Nelson Goodman's Aesthetics. In: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2005.

167 Tento holistický rys možná zakládá kruhovost. Ještě se k tomu stručně vrátíme.

168 Systémy můžeme považovat za normy, neboli specifické recepty pro tvorbu v dané umělecké kategorii, např. expresionismus v malířství. Závěr pro uměleckou kritiku: kvalita kritiky *K* v systému *S* je přímo úměrná míře kompatibility *K* a *S*.

169 Jak to činí Hanslick v hudbě.

170 Srov BABÁK, PETR a POSPISZYL, TOMÁŠ, T. *Kvíčala, Petr. Červenec 1984 až 28. 2. 2006*. Arbor vitae, Praha 2006.

171 GOMBRICH, ERNST HANS. *Umění a iluze*. Praha, Odeon, 1985, kapitola 11.

172 Beardsley a Wimsatt, například, srov. zde oddíl Intencionální omyl.



Obr. 2

S uvedenou pojmovou výbavou lze objasnit goodmanovský pojem interpretace. Interpretací daného díla je určení druhu znakovosti daného díla-symbolu: určení jeho denotace, nebo exemplifikace (jaký objekt denotuje, které ze svých vlastností exemplifikuje; doslovnost, nebo metaforičnost). Při určení hodnoty se tedy uvažuje i fakt, že dané dílo odvozuje svoji obrazovou identitu ze své příslušnosti do určitého symbolického systému<sup>173</sup> s právě jemu vlastními syntaktickými a sémantickými pravidly. Základním modem reference symbolických systémů, a tedy báží interpretace, je denotace: postavy denotují odpovídající individua v poli reference. Syntaktická pravidla stanovují správné tvary a kombinace postav, které v souhrnu představují dané symbolické schéma. Sémantická pravidla určují, jak symboly referují k objektům v daném poli reference, a tím determinují daný symbolický systém. Pomocí pojmu notace Goodman vysvětluje rozdílná syntaktická a sémantická pravidla symbolických systémů. Notace je symbolický systém, v němž každý symbol odpovídá jedné položce v poli reference a každá položka pole reference odpovídá právě jednomu symbolu. Hudební notace jako celek je symbolickým systémem tehdy a jen tehdy, jestliže určuje, která provedení patří do díla a současně je tento symbolický systém určován každým provedením.<sup>174</sup>

173 Připomíná to hermeneutický kruh: je třeba interpretovat obraz, což má být možné pouze se znalostí celé třídy „podobných“ děl. Jak ale získat znalost té třídy, která přece sestává z jednotlivých obrazů?

174 GOODMAN, NELSON. *Languages of Art*. London, Oxford University Press, 1969, s. 177 a násl.. Takto chápaný symbolický systém může být napaden pro logický deficit, pokud jde o identitu díla. Připustíme-li, že provedení skladby *S* a odlišné provedení skladby *S* se špatně zahráným jedním tónem náleží do jedné třídy *S*, pak díky tranzitivitě „řadou jednonotových chyb (vypouštění, přidáním, záměnou) se (...) od Beethovenovy *Páté symfonie* můžeme postupně dostat až ke *Skákal pes přes oves*.“ Avšak *Pátá symfonie* ≠ *Skákal pes přes oves*.

Vodítkem pro volbu estetické strategie interpretace jsou podle Godmana čtyři disjunktivní faktory daného symbolického systému, totiž syntaktická nebo sémantická hustota, nasycenost a širě doslovné i metaforické exemplifikace, denotace i exemplifikace.<sup>175</sup> Aby mohlo být dílo umělecké, musí mít alespoň jeden z uvedených rysů. Reprezentuje bez ohledu na podobnost. Proč? Zprvu je podobnost je reflexivní, zatímco reprezentace nikoli: van Goghovo Obilné pole se podobá samo sobě, ale normálně sebe sama nereprezentuje. Zadruhé je podobnost symetrická, reprezentace symetrická není: van Goghovo Obilné pole se podobá faktickému obilnému poli a faktické obilné pole se podobá van Goghově obilnému poli; obilné pole může být tím portrétem reprezentováno, ale samo ten obraz normálně nereprezentuje.<sup>176</sup>

Reprezentace ani nemůže napodobovat tvar věci proto, že neexistuje privilegovaný způsob, jakým se věci jeví. Neexistuje jeden jediný správný tvar světa, který by bylo možné napodobovat či kopírovat. Vzhled světa není dán, je konstruován. Nevinné oko, potažmo privilegovaný realismus, neexistuje. Proto neexistuje žádná *přirozená* relace stojící v pozadí reprezentace (jako je relace podobnosti):

Je prostým faktem, že aby obraz nějaký objekt reprezentoval, musí být jeho symbolem, musí ho zastupovat, referovat k němu. Stejně tak je prostým faktem, že žádný stupeň podobnosti není postačující k tomu, aby založil požadovaný vztah reference. Podobnost pro referenci není ani *nutná*: téměř cokoli může zastupovat téměř cokoli. Obraz, který reprezentuje – tak jako pasáž, která popisuje – nějaký objekt, k tomu objektu referuje, přesněji

175 „Moje odpověď je, že právě tak, jako nějaký objekt může být symbolem – například vzorkem – v určité době a za určitých okolností a jindy a za jiných okolností nikoli, tak může být určitý objekt někdy, v některých údobích, uměleckým dílem a jindy ne. Je tomu skutečně tak, že čistě díky tomu, že objekt funguje určitým způsobem jako symbol, může se stát, když plní tuto funkci, uměleckým dílem. Kámen, ležící na polní cestě, není normálně uměleckým dílem, ale může se jím stát, když je vystaven v muzeu umění.“ Goodman, N. Kdy je umění?. In: *Způsoby světatvorby*, Archa, Bratislava 1996, s. 79-80. Goodmanovo stanovisko bychom mohli charakterizovat jako estetizovanou Dickieho institucionální definici umění. Estetizovanou? „Například z uvedeného vůbec nevyplývá, že taková poesie, která nemá syntaktickou densitu, je méně uměním nebo méně pravděpodobně uměním než malba, která vykazuje všechny čtyři symptomy. Některé estetické symboly mohou mít méně těchto symptomů než některé symboly nonestetické. Což vede někdy k nedorozumění.“ (Kdy je umění, pozn. pod čarou 7). „V muzeu umění exemplifikuje jisté své vlastnosti – např. tvarové, barevné, texturní. Kopání a zasypávání jámy naplňuje funkce uměleckého díla, pokud je naše pozornost na tuto činnost zaměřena jako na exemplifikující symbol. Na druhé straně může třeba Rembrandtův obraz přestat fungovat jako umělecké dílo, je-li použit na zakrytí rozbitého okna nebo jako obal.“ *Způsoby světatvorby*, s. 80.

176 Srov. GOODMAN, N. *Languages of Art*. London, Oxford University Press, 1969, s. 4.



ho denotuje. Denotace je jádrem reprezentace a je na podobnosti nezávislá.<sup>177</sup>

Relace malby k objektu, který ta malba reprezentuje, musí tudíž být podřízena celku konvencionálního symbolického systému. Typ konvencionálního systému malířství odlišuje od nezobrazujících systémů nikoli relace symbolu k referentu, ale povaha samotných symbolů: umělecké obrazové symboly jsou syntakticky a sémanticky husté a relativně nasycené.<sup>178</sup>

Goodman neútočí proti podobnosti obecně, ale jako nutné podmínce uměleckého předávání zpráv.<sup>179</sup> Netvrdí, že podobnost nehraje v jazycích umění žádnou roli; popírá jen, že hraje roli nutné podmínky v umělecké reprezentaci. Co přesně Goodman odmítá?

Autorem patrně nejznámější definice reprezentace založené na podobnosti je Beardsley:

Definice termínu ‚zobrazuje‘ lze podle mého formulovat tak, že o předmětech lze říci, že se zobrazují i tehdy, když ve skutečnosti neexistují. Když říkáme, že nějaká malba je obrazem amazonky, skřítky, chiméry nebo města budoucnosti, chceme tím říci, že *kdyby* takové předměty existovaly, pak by se na ně obrazová plocha podobala víc než na jiné předměty.<sup>180</sup>

Vezmeme-li Beardsleyho definici doslova, pak obrazy lidí reprezentují vlastně lidi placaté, neboť *kdyby* takoví lidé existovali, podobali by se svým obrazům *nejvíce*. Beardsley přesto trvá na tom, že je to právě podobnost, co zajišťuje úspěšnou reprezentaci: lidé, kteří vizuálně znají určitý druh reprezentovaných entit, podobnosti mezi reprezentující plochou obrazu a reprezentovanými entitami rozpoznají.<sup>181</sup> V případě entit neexistujících je to podle Beardsleyho tak, že „*kdyby* byl kdokoli s těmi objekty obeznámen, pak by to podobnost rozpoznal“.<sup>182</sup> Goodman to odmítá:

Patrně nejnaivnější pohled na reprezentaci lze nejmýšlivěji vyjádřit asi takto: ‚*A* reprezentuje *B* tehdy a jen tehdy, když se *A* rozpoznatelně podobá *B*‘, nebo ‚*A* reprezentuje *B* v míře, jaké se *A* podobá *B*‘ (...) Stopy tohoto názoru s jistými jemnými od-

177 Srov. GOODMAN, N. *Languages of Art*. London, Oxford University Press, 1969, s. 5.

178 Nasycenost de facto vyjadřuje míru sémantické víceznačnosti: mezi libovolnými dvěma symboly existuje nějaký symbol třetí, tedy že jakýkoliv rozdíl mezi symboly vytváří další symboly, další reference atd.

179 GOODMAN, N. *Languages of Art*. London, Oxford University Press, 1969, s. 5.

180 BEARDSLEY, MONROE. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Indianapolis, Hacker Publishing Company, 1958, s. 272.

181 *Ibid.*, s. 270.

182 *Ibid.*, s. 272. Goodman by ovšem namítl, že s amazonkami či skřítky není patrně obeznámen nikdo.



lišnostmi lze nalézt v mnoha textech o reprezentaci. Sotva lze do tak krátké formulace stěsnat více omylů.<sup>183</sup>

A pokračuje již uvedeným výčtem různých logických vlastností reprezentace a podobnosti: podobnost je symetrická, reprezentace nikoli atd.; dvojčata ani sériové automobily se proto vzájemně nereprezentují. Text začínající větou „Posledních šest slov na této stránce“ a končící větou „Posledních šest slov na této stránce“: obě věty jsou vzájemně maximálně podobné, přičemž první věta reprezentuje tu druhou, ovšem druhá tu první nereprezentuje; dvě provedení – dva tokeny – jedné symfonie-typu si mohou být velice nepodobná atp.<sup>184</sup> Podobnost v jakémkoliv stupni nemůže tedy být ani nutnou, ani postačující podmínkou reprezentace – je při reprezentaci zcela irelevantní. V neposlední řadě považuje Goodman za podpůrný argument pro odmítnutí podobnosti fakt reprezentace neexistujících objektů:

Nejprve řeknu, že denotace je nutnou podmínkou reprezentace, a pak narazím na reprezentace bez denotace. Vysvětlení je ovšem zřejmé. Aby obraz reprezentoval člověka, musí ho denotovat, aby však byl muže-reprezentací, nemusí denotovat nic. Mimochodem, kopírovací teorie reprezentace zde dostává další ránu; neboť tam, kde reprezentace nic nereprezentuje, nemůže jít o podobnost s reprezentovaným.<sup>185</sup>

Mnozí z Goodmanových kritiků oponují jeho odmítnutí podobnosti. Činí tak např. úvahou nad rolí ohraničené reprezentující skvrny.<sup>186</sup> Fakt reprezentace je Goodmanem připisován pouze konvencí danému tvaru reprezentující skvrny. To však není neproblematické, protože normálně si reprezentující skvrnu jako skvrnu – jako vzorek, goodmanovskou exemplifikaci – neuvědomujeme. Někteří kritici argumentují, že skvrna kopírující vnější tvar objektu  $O$  je určena pojmem reprezentovaného  $O$ ; je tedy zjevné, že redukce na reprezentující je v normálních případech nesprávná, skrze pojmové rekvizity vnějšího vzhledu je ve hře též reprezentované:

1. Objekt  $O$  je reprezentován na základě tvaru  $O$ .
2. Součástí pojmu  $O$  je jeho tvar.
3. Identifikace  $O$  je možná pouze na základě osvojeného pojmu  $O$ .

183 GOODMAN, NELSON. *Languages of Art*. London, Oxford University Press, 1969, s. 3.

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

185 *Ibid.*, s. 25.

186 HYMAN, JOHN. *The Imitation of Nature*. Oxford, Blackwell, 1989, s. 56.

∴ Identifikace reprezentovaného *O* jako *O* se normálně děje na základě podobnosti reprezentujícího a reprezentovaného.

Další argument staví na pojmu chyby či omylu. Neškolení výtvarníci se při kreslení vnějších tvarů většinou mýlí. Sám pojem omylu by byl ovšem v případě odmítnutí podobnosti nesrozumitelný:

1. Neškolení výtvarníci se při kreslení vnějších tvarů objektů většinou mýlí.
  2. Reprezentace je věcí pouze konvence.
  3. Pojem *omylu* v konvenční tvorbě ztrácí smysl.
- ∴ Všechny reprezentace jsou správné *simpliciter*.

Ústředním pojmem v jiném argumentu je vnímání. Tvar věcí se jeví konstantně, protože je určen *kauzálním* vztahem vnímání a vnímaného objektu. Podstatné se jeví, že kauzální vztah není determinován konvencí. Bez nějakého mimokonvenčního faktoru – vágní podobnosti – se proto nakonec obejdeme jen stěží:

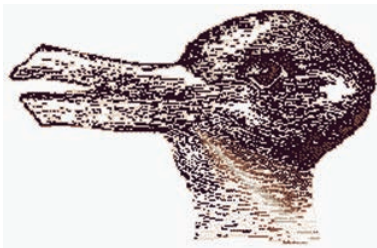
1. Tvar věcí se vnímateli jeví jako ustálený dík kauzalitě vnímání.
  2. Kauzalita vnímání je objektivní vztah.
- ∴ Vše, co souvisí s kauzalitou, není *jen* konvenční.

Podobnost má podle některých oponentů<sup>187</sup> větší estetickou relevanci než goodmanovská nasycenost (viz pozn. pod čarou 16). Znovu: podle Goodmana je rozdíl mezi uměleckou a neuměleckou reprezentací dán stupněm nasycenosti obou stran reprezentace, nikoli stupněm podobnosti mezi oběma.<sup>188</sup> Vezměme obraz, v němž je reprezentující v exemplifikující reflexivní relaci. Zaprvé se nezdá se, že by sám fakt reflexivity ten obraz *nutně* činil umělečtější. Za druhé zřejmě vyloučení reprezentovaného ochuzuje uměleckost: abstraktní umění – instrumentální hudba a malířství – by proto nutně mělo být méně uměleckým. To se zdá protismyslné. Pro reprezentaci je proto nejspíš vhodné uvažovat jako privilegovaný pojem nikoli symbolizaci, ale – viz výše uvedený argument – spíše pojem (roz) poznání reprezentovaného objektu v obrazu a jemu odpovídající stav věcí: pakliže si stav věcí vynutí uznání podobnosti, jsme ontologicky zavázáni ji uznat. Vezměme dvojznačný obrázek zajíc-kachna: vizuální podobnosti kachny (zajíce) si povšimneme až tehdy, když na obrázku 3. rozpoznáme kachnu (zajíce).<sup>189</sup>

187 Např. LOPES, DOMINIC. *Understanding Pictures*. Oxford, Clarendon Press 1996, s. 112–3.

188 *Ibid.*, s. 170 a násl.

189 Srov. WITTGENSTEIN, LUDWIG. *Filosofická zkoumání*. Filosofický ústav AV ČR, Praha 1993, kapitola XI. Wittgenstein zde zkoumá psychické aspekty vnímání nějaké-



Obr. 3

Rozpoznání má epistemické privilegium a reprezentované rozpoznáváme díky určitému invariantnímu tvaru navzdory jeho dílčím změnám v čase. Odlišné malířské styly jsou výrazem rozličných tvarových akcentů reprezentovaných objektů, na jejichž základě je lze dané objekty rozpoznat. V kubismu jsou reprezentované specificky rozpoznatelné kubisticky, v expresionismu expresionisticky atd.<sup>190</sup> Jak argumentuje Flint Schier – zopakujme zde již uvedené –, obraz reprezentuje nějaký objekt jen tehdy, když interpretace toho obrazu jako reprezentujícího daného objektu závisí pouze na naší schopnosti reprezentované rozpoznat na základě faktu, že kognitivní kapacita je v případech jak reprezentujícího, tak reprezentovaného aktivována *podobností* obou entit nebo příčinnou souvislostí mezi nimi. Schier vidí podobnost jako nutnou podmínku reprezentace v tom smyslu, že 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.<sup>191</sup> Kdyby měl konvencionalismus pravdu, nebyli bychom patrně schopni jednoduše vysvětlit rozpoznání reprezentovaného prostřednictvím piktogramů pracujících s charakteristickou vizuální vlastností. Např. jistě není třeba sémantické dohody, pokud jde o denotaci osoby na obrázku 4.

---

ho objektu a jeho reprezentaci. Zavádí pojem obrázkový předmět a snaží se na příkladech ukázat, že skutečnost lze reprezentovat na základě určitého aspektu, nebo takového aspektu, který 'vysvitne' (s. 246). To se zdá být zacíleno proti všeobjímajícímu konvencionalismu.

190 Goodmanův estetizující faktor (hustota syntaktická nebo sémantická) nemá být postačující pro reprezentaci. Uvažme následující příklad. Rozřežeme-li nějaký obraz, který něco reprezentuje, na tisíce dílků, tyto dílky promícháme a předepíšeme „sémantický“ návod k opětnému složení původní reprezentující skvrny, bude taková puzzle splňovat Goodmanova kritéria, nebude se však jednat o obrazovou reprezentaci.

191 Pro objekty pouze možné platí, že k správné neexistující interpretaci reprezentace neexistující entity by měla stačit naše schopnost poznat případnou entitu existující. Srov. SCHIER, FLINT. *Deeper into Pictures: An Essay on Pictorial Representation*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986.



Obr. 4

Naše porozumění pravěkým jeskynním malbám má tyto piktogramové charakteristické vlastnosti založené na podobnosti. Konvencionalisté by měli popřít samotnou možnost porozumění zobrazením, jejichž sémantická konvencionální legenda je v čase nenávratně ztracena.

Na jeden z podstatných rysů v Goodmanově pojmu reprezentace upozorňuje Wolterstorff. Podle Goodmana,

(...) aby obraz nějaký objekt reprezentoval, musí ten objekt zastupovat jako symbol, referovat k němu (...) Obraz, který reprezentuje – tak jako pasáž, která popisuje – objekt, k tomu objektu referuje, přesněji ho denotuje.<sup>192</sup>

Wolterstorff tvrdí, že Goodman ve skutečnosti směšuje dva různé pojmy reprezentace. Wolterstorff rozlišuje q-reprezentaci (umožňuje kvantifikovat nad existujícími individui) a p-reprezentaci (kvantifikovat nad existujícími individui neumožňuje; týká se reprezentace mytologických individuí – Pegas, jednorožec či kentaur),<sup>193</sup> a následně zpřesňuje Goodmanovu uvedenou explikaci reprezentace takto:

skvrna  $O$ , která je obrazem ve schématu systému  $S$ , p-reprezentuje  $a$  v  $S$  tehdy a jen tehdy, když  $O$  referuje k  $a$  v  $S$ .

Podle Goodmanovy explikace není rozdíl mezi p-reprezentací (skvrnou) jednorožce a p-reprezentací (skvrnou) kentaura prostě proto, že

<sup>192</sup> GOODMAN, NELSON. *Languages of Art*. London, Oxford University Press, 1969, s. 5. Protože je pro náš cíl pojem reprezentace klíčový, domníváme se, že tento překlad je přesnější než následující publikovaný český překlad: „Podobnost není pro referenci podmínkou *nutnou*. Téměř cokoli může zastupovat téměř cokoli jiného. Obraz, který zobrazuje – stejně jako text, který popisuje – k danému objektu odkazuje, přesněji řečeno jej *denotuje*. Podstatou zobrazení je denotace, a ta na podobnosti nezávisí.“ Srov. český překlad v Goodman, N. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007, s. 22.

<sup>193</sup> WOLTERSTORFF, NICHOLAS. *Works and Worlds of Art*. Clarendon Press, Oxford 1980, s. 266-7. Rozdíl zhruba odpovídá zavedenému rozlišení mezi denotacemi *de re a de dicto*.

ani jedna z obou skvrn nemá denotát.<sup>194</sup> Ve skutečnosti Goodman tvrdí, že p-representace nemá se reprezentovaným nic společného – kdyby ano, vrátila by se tím patrně do hry o podobnost, a to Goodman popírá v nejcitovanější úvodní kapitole *Jazyků umění*. p-representace se míjí i s tím, co se jí připisuje jako součásti nějakého symbolického systému. Jediné, s čím může mít něco společného, je podle Goodmana *druh* vizuality, jíž je obraz *examplem*, tedy stejnou (či lépe – podobnou?) reprezentující skvrnu.

Tak, jako většinu kusů nábytku snadno roztřídíme na židle, křesla, stoly atd., aniž by cokoli denotovaly, i většinu obrazů dokážeme roztřídit na obrazy Pickwicka, Pegase, jednorožce apod., aniž by k čemukoli odkazovaly.<sup>195</sup>

Obraz nelze podle Goodmana chápat jako dvojmístný predikát (reprezentující/ reprezentované) a přes obě části kvantifikovat. Máme je tedy chápat jako „nedělitelné jednomístné predikáty či druhové názvy jako ‚židle‘ či ‚křeslo‘“<sup>196</sup>. Proto má být neexistence referovaného individua

další ranou pro teorii zobrazení jako nápodoby, neboť když obraz nic nezobrazuje, nelze hovořit vůbec o podobnosti.<sup>197</sup>

Obrazy s neexistujícím referentem máme třídit podle skvrn. To, že ale máme zvolit právě takovou strategii, přece není zřejmé z té skvrny. Musíme provést empirické rešerše s výsledkem toliko pravděpodobnostním. Nikdy nemůžeme přísně vzato vědět, zda obraz náhodou nereprezentuje.

Dále, Pegas ani kentaur nejsou logickou nemožností: jejich existenci nic, pokud je nám známo, nebrání. Pokud je to tak, svému reprezentujícímu se podobat musí, protože jejich vnější tvary jsou rekvizitami pojmů kentaur a Pegas.<sup>198</sup> Wolterstorff má za to, že termín „reprezentovat“ Goodman používá ve výše uvedené dvojnáčnosti (p-representace + q-representace): aby nějaká skvrna to či ono p-reprezentovala, musí být obrazem; ale obrazem přece bude tehdy a jen tehdy, jestliže daná skvrna patří do reprezentačního systému, jak jsme již uvedli. Pak ale je tomu nejspíš tak, že aby skvrna p-reprezentovala jednorožce a nikoli kentaura, není třeba relativizace k žádnému schématu či systému, neboť chybí

194 GOODMAN, NELSON. *Languages of Art*. London, Oxford University Press, 1969, s. 21 a násl.

195 *Ibid.*

196 *Ibid.*

197 *Ibid.*, s. 25.

198 *Ibid.*, s. 21.

reprezentované. Kentaurovost či pegasovost nějaké skvrny (reprezentujícího) tudíž musí spočívat ve skvrně samotné, skvrně *sui generis*, kterou náhodou – pod knutou konvencionality reprezentace – nazýváme „obraz Pegase“ či „obraz jednorožce“. Vše se na úrovni reprezentujícího má dít na bázi intuice a společenské spontaneity, Goodmanovými slovy, „způsob, jakým jsou obrazy a deskripce tříděny do druhů, je nanejvýš zvyková záležitost ... vzdoruje popisu ... Zásady třídění jsou méně zjevné než samotná praxe.“<sup>199</sup> Pokusme se řečené shrnout do argumentu:

1. P p-reprezentuje v systému S Pegase.
2. K p-reprezentuje v systému S kentaura.
3. Každý systém specificky pořádá reprezentující a reprezentované.
4. P a K p-reprezentují v systému S totéž, totiž nic.
5. Reprezentační vztah P a K není v S uspořádán.
6. P a K nepatří do S.
7. Bez S nemohou P a K p-reprezentovat.
- ∴ P nemůže reprezentovat Pegase a K nemůže reprezentovat kentaura.

Z něčeho skutečného nemůže plynout jeho nemožnost. Wolterstorff se proto domnívá, že Goodmanova koncepce je sporná. Příčinu shledává v odmítnutí podobnosti. Podle Wolterstorffa není pravda, že náš popis určitých obrazů jako p-reprezentací nemá nic společného ani s tvarem reprezentujícího, ani reprezentovaného. Wolterstorff uvádí tři podpůrné argumenty ve prospěch podobnosti:

1. Je-li dána povaha a vzhled koní a kohoutů jako jejich pojmové, a tedy nutné kognitivní atributy, sotva bychom v případě absolutní konvence při jejich zobrazení mohli mluvit o p-reprezentaci koní nebo o obrazech kohoutů; ani naopak by to nefungovalo – nemohli bychom smysluplně hovořit o opačném směru od reprezentovaného kohouta či koně k jeho reprezentujícímu. V takových případech je totiž vždy v pozadí podobnost, a to nikoli čistá arbitrárnost.

2. p-reprezentace zjevně není záležitostí *druhu* vnější podoby, jehož je obraz instancí. Uvažme vnější podobu Apollóna v raně středověkém umění. Zde je jednoznačně stanoven *druh* vnější podoby. Přesto tomu není tak, že by středověcí umělci p-reprezentovali Apollóna, jak by se mohlo zdát, když uvážíme, že touž vnější podobu používali pro reprezentaci Apollóna umělci antiky. Umělci středověku totiž stejným vnějším tvarem q-reprezentovali Krista. p-reprezentace Apollóna a obraz Apollóna není totéž. Stejně to je v případě reference k víceznačným vnějším podobám. Jediný *druh* vnější podoby, jediný *druh* skvrny lze použít

---

199 GOODMAN, NELSON. *Languages of Art*. London, Oxford University Press, 1969, s. 23.

k p-reprezentaci mnoha rozličných reprezentovaných. Proto nelze p-reprezentaci explikovat pouhým poukazem na druh reprezentujícího.

3. Konvencionalita reprezentace nestačí. Uvažme následující denotativní systém: materiál tvoří mřížky padesát centimetrů na sto s čtvercovými okénky po dvou a půl centimetrech. Tedy mřížky s celkem osmi sty okénky. „Sémantické“ pravidlo tvorby symbolu z takové mřížky zní: vytvořte z daných mřížek jednotlivé odlišné symboly tak, že mřížky bez zbyteku zaplníte, až bude každé okénko nakonec bílé, nebo černé. Nejjednodušším způsobem, jak z mřížek vytvořit reprezentující skvrny, je považovat každou možnost „sémantického uskutečnění“ na těch mřížkách za skvrny rozdílné od ostatních. Pokud si ale nejsme jisti, zda to které okénko (v jisté intenci, nebo bez intence) vyplnit, nebo nevyplnit, pak si nejsme jisti, zda vůbec máme, nebo nemáme zápis skvrny v tom systému. Opět: bez „piktogramové“ podobnosti je obtížné vysvětlit vůbec základ pojmu *symbolické schéma*.<sup>200</sup> Nebo poněkud jinak: nahradíme-li v nějakém obraze všechny barvy jejich komplementy, nebo ten obraz rozřežeme a sestavíme jinak, pak reprezentovaný obsah zůstane patrně stejný.<sup>201</sup> A to se zdá být v rozporu s Goodmanovým tvrzením, že téměř cokoli může zastupovat cokoli jiného.

Nabízí se otázka, jak Goodman uvnitř obecného konvencionalismu své teorie chápe pojem *realismus*. Goodman považuje realismus za svého druhu obecné přesvědčení. Jeho kritika tohoto tradičního pojmu vychází z popření relevance „nevinného oka“, přesvědčení o existenci univerzálního, ničím nezatíženého pohledu chladného fotografického objektivu, a samozřejmě jeho kritiky podobnosti. Goodman poukazuje na různé historické „realismy“ a vyvozuje, že realismus zobrazování není nikdy absolutní, ale je vždy relativizován k té které kultuře té které doby:

Realismus je relativní, je determinován systémem reprezentačního standardu dané kultury či osoby v daném čase (...) Realismus je záležitost nikoli nějaké konstantní či absolutní relace mezi obrazem a jeho objektem, ale relace mezi systémem reprezentace použitým v daném obraze a daným standardním systémem. Většinou je tím standardním systémem systém tradiční; a doslovný či realistický nebo naturalistický systém reprezentace je prostě tím, na který jsme navyklí. Zkrátka, realistická reprezentace závisí nikoli na imitaci či iluzi nebo informaci, ale na vštípení. Téměř jakýkoliv obraz může reprezentovat téměř cokoli; to znamená, že pro daný obraz a objekt obvykle existuje nějaký systém reprezentace, plán korelace, v jehož rámci ten obraz svůj objekt reprezentuje. To, do jaké míry bude ten obraz v rámci toho systému

200 Srov. WOLTERSTORFF, NICHOLAS. *Works and Worlds of Art*. Clarendon Press, Oxford 1980, s. 348-352.

201 WOLLHEIM, RICHARD. *On Art and the Mind*. Harvard University Press, 1974, s. 25.



správný, závisí na tom, jak přesná bude informace o tom objektu získaná čtením toho obrazu v rámci daného systému. Ale to, jak doslovný či realistický ten obraz je, závisí na tom, jak je standardní ten systém. Je-li reprezentace záležitostí volby a správnost záležitostí informace, je realismus záležitostí zvyku.<sup>202</sup>

Realismus zobrazení tedy nemá záviset na podobnosti *per se*, na nějakém apriorním esencialismu. Je ale možné realistickou reprezentaci považovat za reprezentaci aposteriorně familiární, kde familiarita je právě relativní vůči danému kulturnímu milieu. Denotace je za tohoto stavu věcí podstatně arbitrární, v Peircově terminologii symbolická,<sup>203</sup> bez jakékoliv vazby intuitivní realismus. Zopakujme: jako relativní a konvenční je reprezentace (díky absenci apriorního faktoru) podstatně nahodilá: to, zda van Goghovo *Obilné pole* reprezentuje (resp. denotuje) duševní stav autorův (zda je tedy ten obraz freudovskou sublimací – kauzálním indexem malířovy psyché) nebo napodobuje konkrétní obilné pole v Auvers-sur-Oise závisí na tom, zda obraz *Obilné pole* náleží do systému symbolů malířského expresionismu sklonku 19. století či nikoli. Porozumět obrazu znamená znát jazyk onoho expresionismu, jeho „slovník“ (množinu obrazů) i „gramatiku“ (množinu charakteristických vlastností obrazů-prvků systému expresionismu).

Připomeňme ještě jednou van Goghovo *Obilné pole* a Goodmanovo tvrzení, že spíše než obilnému poli se ten obraz podobá jiným obrazům: cokoli se má podobat v nějakém ohledu čemukoli jinému. Jestliže se dvojrozměrný obraz A reprezentující a podobá dvojrozměrnému obrazu B reprezentujícímu b více, než reprezentovanému a, a současně x reprezentuje y tehdy a jen tehdy, když se x jako obraz znatelně vizuálně podobá y, pak A nerepresentuje a, ale B.<sup>204</sup> Všimněme si: obrazy A a B jsou si v Goodmanově argumentu podobné nikoli absolutně, ale v určitých zvolených ohledech – podobají se dvojrozměrností, materiálem, tím, že jsou pokryty barvami atp. Co je důležité: všechny ohledy jsou pro Goodmana stejně relevantní.

Manns namítá, že v pozadí Goodmanovy nivelizace všech vlastností reprezentovaného je v uvažování peircovských ikonů a indexů jako sym-

202 GOODMAN, NELSON. *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. London: Oxford University Press, 1969, s. 37-8.

203 PEIRCE, CHARLES SANDERS. *Grammatica Speculativa*. In: Palek, B. (ed.): *Sémiotika*. Karolinum, Praha 1997, s. 44.

204 „Na rozdíl od reprezentace je podobnost symetrická: B se podobá A do té míry, do jaké s A podobá B, ale i když obraz může reprezentovat vědu z Wellingtonu, věda ten obraz nerepresentuje (...) Constablův obraz zámku v Marlborough se podobá jakémukoli jinému obrazu více, než tomu zámku, přesto reprezentuje zámek a nikoli nějaký jiný obraz – dokonce ani svoji nejpřesnější kopii“. GOODMAN, NELSON. *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. London: Oxford University Press, 1969, s. 4-5.

bolů.<sup>205</sup> Goodman měl podle Mannse uvážit pojem *podobnost v ohledu x* důkladněji a nabízí příklad. Mějme obrys kruhu a obrys elipsy. Otázka zní: podobají se obrys kruhu a obrys elipsy vzájemně? A nyní uvažme další obrázek, tentokrát obrys čtverce. Dejme tomu, že obsah toho čtverce je o čtvereční centimetr větší než obsah kruhu, zatímco obsah elipsy je o polovinu menší než obsah čtverce. Nyní se můžeme otázat: který z těch tří obrázků se podobá kterému *v ohledu obsahu* zobrazeného? V ohledu obsahu se za uvedených podmínek čtverec více podobá kruhu než kruh elipse. *V ohledu tvaru* se ovšem podobají kruh a elipsa vzájemně *více* než kruh nebo elipsa čtverci. Příklad, oproti Goodmanově nahodilé relativizaci k systému, má ilustrovat rozdíl v postulované objektivitě: podobnost tvaru je zde uvažována apriorně, stejně jako podobnost obsahů. Goodmanův „trik“ v argumentu s obrazy A a B má pak spočívat v kontaminaci dvou různých úrovní podobnosti (re-prezentace něčeho mimo sebe sama a prezentace sebe sama jako materiální konkrétní entity) s tím, že obě úrovně mají být aposteriorní, a proto arbitrární. Ovšem bez stanovení specifického ohledu podobnosti postrádá otázka podobnosti dobrý smysl. Nebo jiný příklad, při zachování smyslu námítky. Mějme větu „Franta vypadá jako kozel“. Tuto větu lze vyslovit v nesčetně mnoha kontextech. Jedním z nich je jistě podobnostní soutěž, kdy se soutěžící stylizují do vnější podoby zvířátka, přicházejí s rohy, bradkami, v bílých kožíšcích. Kdo se nejvíce podobá kozlovi? I když tedy existuje mnoho kontextů (fakt, na který se odvolává Goodman), jedno mají patrně všechny společné: ukazují, že existuje přirozená (apriorní či esenciální) podobnost, která je v případě obrazů podobností tvarovou. Přirozená (ve smyslu antropologické konstanty) je proto, že je první, na kterou se instinktivně zaměřujeme. Nazvěme tento fakt epistemickým privilegiem: v případě podobností mezi kruhem, elipsou a čtvercem se primárně zaměřujeme na tvar; na obsah těch obrazců se zaměříme až po následném upřesnění otázky (podobné v ohledu *obsahu*). Slyším-li, že se Franta podobá kozlovi, vím okamžitě alespoň přibližně, jak Franta vypadá, neuvažuji o porovnání obsahů mozkoven Franty a kozla. Vše, co potřebuji znát pro ověření pravdivostní hodnoty té věty, je relevantní vizuální podobnost.<sup>206</sup> Je-li Franta vítězem v podobnostní soutěži na kozla, neznamená to, že si denně piluje rohy nebo že je pěstován jako obecní samec (to by znamenalo v teorii imitace) nebo že je k nerozeznání od skutečného kozla z chlívků (jako v teorii iluze). Ne: ve hře je pouze relevantní, typický vizuální rys či rysy. V tomto smyslu je podobnost peircovským ikonickým rysem pro reprezentaci postačujícím. Nazvěme

205 MANN, JOHN. Representation, Relativism and Resemblance. *British Journal of Aesthetics* 11 (3), s. 281-287.

206 Pro úplnost: čeština zná metaforu *Franta je kozel*. Ta ovšem vyjadřuje vlastnosti jiné než vizuální.

onu privilegovanou podobnost podobností *přirozenou* a realismus na ní založený realismem přirozeným.

Goodman tvrdí neslučitelnost epistemicky privilegovaného – přirozeného – realismu s konvencionální teorií reprezentace. Přesto se může zdát, že realismus je přiměřenější nahlédnout prostřednictvím odmítnutého faktoru přirozené podobnosti, a tedy rehabilitovat pojem nevinného oka.<sup>207</sup> Vrátime-li se k známému Peircovu dělení znaků podle vztahu reprezentujícího k reprezentovanému, pak přirozenému realismu lze přiřadit ikon (index), zatímco Goodmanovu symbolismu přiřadíme konvencionální symboly. Přirozený realismus – ikon či index – je při vysvětlení hodnoty výtvarného umění plodné do té míry, do jaké jsou v hodnocení plodné *intuitivní* pojmy *pravda* či *pravdě-podobnost*.<sup>208</sup> Obrazy reprezentující pomocí arbitrární denotace jsou relativní vůči symbolickému systému, zatímco obrazy reprezentující podobností jsou relativní k relevantním rysům podobnosti.<sup>209</sup> Takto jemněji rozlišen se může ukázat kognitivismus obrazové reprezentace srozumitelnějším. V očích Goodmanových nemá být podobnost pro obrazovou reprezentaci podmínkou ani nutnou, ani postačující, zatímco denotace má být na podobnosti nezávislým jádrem reprezentace. Všimněme si však: Picassova

---

207 Teorie nevinného oka tvrdí, že existuje vnímání světa nedotčené kulturním milieum, vzděláním atd. Takové vnímání se uvažuje jako univerzální antropologická konstanta. Goodman tuto teorii formuluje silně, jako reprezentaci věci „tak, jak je“, tedy všech aspektů reprezentovaného – v takovém případě by ovšem věc mohla být reprezentována jen jí samotnou, a vlastně by to byla spíše prezentace. Slaběji by snad bylo možné teorii nevinného oka definovat např. takto: *x* obrazově reprezentuje *y* tehdy a jen tehdy, jestliže *x* je dvojnásobným popisem relevantního rysu či relevantních rysů objektu *y* a *y* je v *x* přirozeně rozpoznatelné. Podobným způsobem obhajuje relevanci podobnosti Schier.

208 Právě tyto pojmy spjaté s realismem rozlišují např. žánry dokumentární od těch, které pracují s fikcemi. Někteří autoři spojují realismus s přesvědčením a tedy iluzí. To se jeví jako jiný způsob, jak tvrdit arbitrárnost realismu. Srov. např. BRINKER MENACHEM. On Realism's Relativism: A Reply to Nelson Goodman. *New Literary History*, Vol. 14, No. 2, On Convention II (Winter, 1983), s. 273-276. „Trvám na tom, že realismus připisujeme takové reprezentaci, která vytváří dojem (často ne více než iluzi), že obsahuje spolehlivější informaci než reprezentace realistická méně či ne-realistická reprezentace téhož předmětu. Picassovy nebo El Grecovy obrazy mohou obsahovat více informací o svých předmětech, než běžné realistické obrazy. Podobně je informativnější modrotisk nějaké budovy než její realistické zpodobení.“ Brinker, s. 274.

209 Podobně věc nahlíží Karen Neander. Relaci podobnosti inherentně zahrnuje faktor selekce. Neander pro tento faktor používá preteoretický pojem „vzít v úvahu“ a odvolává se na experimenty psychologů vnímání. Naše schopnost transformovat podobnosti má své limity. My bychom takové limity nazvali limity přirozenosti ve výše uvedeném smyslu. Co je důležité, v takových (přirozených) limitech směřované vnímání směřuje naše interpretace: je-li tomu tak, je zjevné, že cokoli *nemůže* být interpretováno jako cokoli, navzdory Goodmanovi. V normálním vizuálním poznání (kognitivismus!) má existovat přirozený soulad mezi reprezentujícím a reprezentovaným. Srov. NEANDER, KAREN. Pictorial Representation: A Matter of Resemblance. *British Journal of Aesthetics*, Vol. 27, No. 3, Summer 1987, s. 224-5.

Guernica válečnou hrůzu nesymbolizuje, je, podobně jako dětské naivní kresbičky (dosažení ultimativní autenticity výrazu bylo Picassovou tvůrčí ctižádostí) spíše její podobnostní zkratkou tím, že zachycuje její význačné rysy: stylizovaného bolestí křičícího člověka, stylizovaného raněného koně, stylizované ostré světlo sklepní žárovky vrhající dramatické stíny. Zde je klíčovým pojmem *stylizace*. Nakonec i v případě abstraktní malby se vysvětlení reprezentace v uvedeném smyslu nabízí samo: abstraktnost abstraktní malby je dána nikoli jejím vztahem k symbolům nebo symbolickým systémům, ale tím, že se *svým reprezentovaným podobají způsoby jinými než přirozenými*, např. způsoby dohodnutými. Dějiny (neabstraktního) malířství pak lze nahlédnout nikoli jako goodmanovské defilé přijatých a opuštěných symbolických systémů, ale spíše jako časovou a geografickou sukcesi různých podobnostních akcentů jedné skutečnosti: tak např. dobový důraz na transcendenci (u preraphaelitů), pohyb (u futuristů), relevanci světla (impresionisté), stav autorovy duše (expresionismus), racionální reflexi samotné podobnosti (kubismus či různé escherovské hříčky) atd.