

## GOODMAN A GOMBRICH O POVAHE OBRAZOVEJ REPREZENTÁCIE A REALIZME ZOBRAZENIA

JÁN HRKÚT, Katolícka univerzita v Ružomberku, Filozofická fakulta, Katedra filozofie, Ružomberok, SR

HRKÚT, J.: Goodman and Gombrich on the Nature of Pictorial Representation and Pictorial Realism  
FILOZOFIA, 76, 2021, No 1, pp. 31 – 45

The aim of the paper is to examine the criteria of realism applied to pictorial representations by Ernst Gombrich and Nelson Goodman. In the 2nd half of the 20th century, they both developed theories as to why some artefactual depictions seem more realistic to us than the others. In both approaches, there is a rejection of classical mimetic doctrine (there is a brief introduction to modern mimetic theory represented by Catherine Abell) as well as a criterion of visual illusion. What makes Gombrich and Goodman different is the assessment of informativeness criterion. While it is sufficient for Gombrich, Goodman goes even further in his relativization. Goodman also rejects informational content as the criterion of realism. The final criterion in Goodman's conception is based on the so-called inculcation. The paper examines the persuasiveness of Goodman's and Gombrich's arguments and mentions the current discussion (Mitrovic, Margolis, Briscoe) on them.

**Keywords:** Depiction – Pictorial representation – Goodman – Gombrich – Relativity – Mimesis – Realism

### Úvod

V umení sa bežne stretávame so zobrazením. Socha Augusta Rodina *Mysliteľ* zobrazuje sediaceho muža, ktorý si podopiera bradu (tá socha muža má zobrazovať niekoho z trojice Dante Alighieri, Victor Hugo či Charles Baudelaire). *Portrét kráľovnej Alžbety II.* od Luciana Freuda však bezpochyby zobrazuje Alžbetu Alexandru Máriu Windsor, ktorá je kráľovnou Spojeného kráľovstva od roku 1952. Ale niektoré umelecké diela, či dokonca žánre, nie sú zobrazeniami. Mnohí filozofi umenia sa nazdávajú, že hudba nezobrazuje, ale sa skôr spája s konotáciami. Tiež sa vynára otázka, čo zobrazuje gotická katedrála alebo budova Opery v Sydney, ak vôbec niečo zobrazuje. Otázka o umeleckom zobrazovaní sa však najzrejmejšie týka výtvarných umení. Čo to však znamená, že dielo zobrazuje nejakú vec alebo nejakého človeka? A čo sú to vlastne obrazové reprezentácie?

Obrazové reprezentácie sú také artefakty, ktoré predstavujú oku diváka 2D statický objekt, pričom zámerom ich tvorcu je evokovať, vyvolať a simulovať zobrazenie, ktoré bude rozpoznané ako zobrazenie niekoho alebo niečoho. Obrazové reprezentácie reprezentujú, zastupujú realitu do takej miery, aby divák vnímal, chápal a uznal hodnotu<sup>1</sup> zobrazenia ako reprezentácie reality. Existujú rôzne typy zobrazení, pričom každé zobrazenie (obraz) môže u divákov vyvolať množstvo rozmanitých duševných stavov. Filozofov v tradícii angloamerickej estetiky, ktorí sa venujú problematike vnímania a videnia (napr. Briscoe 2018), však osobitne zaujímajú tie zobrazenia, ktoré vyvolávajú zážitok z hĺbky a 3D štruktúry.

Prečo vznikajú obrazové reprezentácie? Pretože majú schopnosť sprítomniť divákovi situáciu za istým účelom. Účelom môže byť umelecké vyjadrenie umelca, predstava budúcej veci (model, návrh), marketingová alebo politická kampaň motivujúca niečo urobiť alebo neurobiť, zachytenie spomienky zo zakúšanej udalosti (portrét) a iné. Pokročilé technológie digitálneho zobrazovania, rovnako ako staré portréty alebo maľby s rozpoznateľnými objektmi, sú len variantom starej otázky: odkiaľ vieme, že to, čo je na obraze, naozaj reprezentuje to, čo je zobrazené (to, čo vidí divák, čo rozozná a pomenuje)? Nemám tu na mysli prípady ako abstraktná či nonfigurálna maľba. Otázka mieri na tie zobrazenia, ktoré niečo intencionálne zobrazujú (autorova intencia) a divák bez väčších problémov identifikuje tento zámer a mentálne si sprítomní zobrazovaný objekt alebo prostredie.

Ako si teda vytvárame význam obrazu, ak v umení vnímame niečo zobrazené alebo reprezentované? „Obrazy sú objekty určené k vnímaniu. Výzvou pre teóriu obrazového zobrazenia je nájsť správnu teóriu vnímania“ (Rollins 1999, 410). Vo filozofii umenia povahu obrazových reprezentácií vysvetľujú tri typy teórií zobrazenia: mimetické, konvencionalistické a psychologické (porov. Hyman, Bantinaki 2017). Po ich rekonštrukcii (*pars pro toto* prístup cez typických autorov: Catharine Abell, Nelson Goodman, Ernst Gombrich) predstavím otázku o kritériách realizmu. Ide o páľčivú otázku, čo odlišuje viac a menej realistické zobrazenia. Keďže v tejto oblasti ponúkli dve dominantné odpovede Gombrich a Goodman, porovnáam ich prístupy a zhodnotím presvedčivosť ich teórií s prihliadnutím na niektoré súčasné komentáre a interpretácie.

### 1. Mimetické teórie zobrazenia

Od najstarších gréckych teórií umenia v západnej filozofii dominoval explanačný princíp fundovaný kategóriou *mimesis* (*mimêsis*). Táto kategória je dobre vyjadrená ako

---

<sup>1</sup> Hodnota zobrazení môže byť rôzna: epistemická, psychologická, sociálna, umelecká a pod.

napodobňovanie. Ide o napodobňovací princíp reprezentácie, teda opätovného sprítomnenia niečoho, čo (už) nie je pre naše zmysly bezprostredne prítomné. U Platóna nachádzame v X. knihe Ústavy opakovane vysvetľovanú umeleckú činnosť ako aktivitu napodobňovania (porov. Platón 2003, 593 b, c; 598 a, c). Je dobre známe, že Platón podrobil umeleckú napodobňovaciu činnosť intenzívnej epistemologickej a morálnej kritike. Podľa Platóna umelec z dôvodu nedostatku pravdivosti vytvára zlé veci. A ešte k tomu svojou činnosťou ovplyvňuje tú najhoršiu časť našej duše (porov. Platón 2003, 605 b). Je zaujímavé, že Platón identifikoval kľúčový explanačný princíp umenia, ten, ktorý v teórii umenia následne dominoval dlhšie ako dve tisícročia, ale zároveň ho hodnotil veľmi negatívne, až tak, že navrhuje umelcov vyhostiť zo svojho ideálneho štátu. Niederle to priliehavo zdôvodňuje Platónovou požiadavkou na spoločenskú užitočnosť umenia (porov. Niederle 2010, 82).

Oveľa ústretovejšie sa na *mimesis* princíp pozerá Aristoteles v diele *Poetika*. Keď vysvetľuje, ako vzniká umenie, uvádza: „Poézia epická a tragická, ďalej komédia a poézia dityrambická a väčšina hry na píšťale a na kitare, všetky vznikajú v podstate napodobňovaním“ (Aristoteles 1980, I, 1., 16).<sup>2</sup> Táto klasická mimetická teória dominovala vysvetleniam umenia až do neskorého novoveku. V rôznych podobách ju ešte aj v devätnástom storočí obhajujú filozofi ako Charles Sanders Peirce alebo John Ruskin. Ruskin je romantický filozof prírody, ktorý pokladá napodobňovanie prírody za najvyšší estetický princíp. Inšpirácia prírodou má u Ruskina dokonca dvojakú povahu: na nižšej úrovni ide o priame napodobnenie konkrétnych prírodných tvarov, na vyššej úrovni umelec preberá abstraktný zdroj krásy vo forme kriviek a členenia (porov. Stibral 2011, 70). Mimetická teória sa stáva menej presvedčivou aj pod vplyvom nástupu umeleckých avantgárd začiatkom dvadsiateho storočia. Tie kladú dôležitú otázku o úlohe napodobňovania, vzhľadu, tvaru a farby v umení.

K mimetickým princípom teórie obrazových reprezentácií sa v súčasnosti aj zoči-voči ostrej kritike Goodmana a Gombricha prihlásilo niekoľko autorov, ktorí navrhli úpravu tejto stratégie. Jedna z popredných predstaviteľiek tohto typu teórie, oxfordská profesorka Abellová navrhla, aby sa pri vysvetľovaní obrazových reprezentácií prihliadalo na dve kritériá: informatívnosť a relevanciu. Čím sú obrazy realistickejšie, tým relevantnejšie sú informácie, ktoré poskytujú o vzhľade ich objektov. To, nakoľko realistický je obraz pre danú komunitu, bude závisieť od toho, aké relevantné sú informácie, ktoré poskytuje o vzhľade objektu pre danú komunitu (porov. Abell 2006). Obe tieto kritériá vychádzajú z mimetickej stratégie. Samozrejme, v dôsledkoch to znamená, že kritérium realizmu sa bude nachádzať v podobnosti s reálnymi

---

<sup>2</sup> Aristoteles ďalej vysvetľuje, že napodobňovanie je vrodená schopnosť (Aristoteles I, 4., 6) a dvojakým spôsobom človeku spôsobuje radosť (Aristoteles I, 4., 10), a síce samo napodobňovanie, ale aj sledovanie napodobnenín.

objektmi, ktoré sú zobrazované, reprezentované. „Štýl zobrazenia je realistický do tej miery, do akej obrazy v tomto štýle môžu realisticky zobrazovať širokú škálu bežných typov objektov“ (Abell 2007, 14). Vzťah k tvarom a farbám robia zo zobrazení relevantné zdroje informácií. Nie to, ako umelci transformujú zobrazené veci, ani to, akými psychologickými postupmi vzbudzujú asociácie s reálnymi objektmi sveta. Abellová a moderní proponenti mimetickej stratégie vzťahujú obrazové zobrazenia k vlastnostiam objektov, ktoré diváci rozpoznávajú aj v realite, vo svojom bežnom živote a skúsenostiach.

Rozličné varianty teórie inšpirovanej mimetickým princípom zjednocuje kľúčová myšlienka: diela zobrazujú alebo reprezentujú objekty takým spôsobom, že sa na ne (alebo na ich kľúčové vlastnosti) podobajú.

## 2. Konvencionalistické teórie zobrazenia

Vo svete umenia mnohé umelecké diela reprezentujú a zobrazujú, a pritom ani na prvý pohľad nemožno povedať, že prostredníctvom podobnosti. Ak sa pozrieme na spomínaný portrét *Kráľovná Alžbeta II.*, jeden detail na obraze vyjadruje to, že je kráľovná. Je to kráľovská koruna na jej hlave. Bez toho, aby Lucian Freud musel opisovať a vymenúvať územia, v ktorých panuje, vieme, že kráľovská koruna na hlave znamená najvyšší post (bez ohľadu na to, či formálny alebo výkonný) v Spojenom kráľovstve. Teda kráľovská koruna na hlave staršej dámy neznamena len ozdobu, nereprezentuje len šperk, ale reprezentuje (zobrazuje) jej titul a spoločenské postavenie. Koruna na hlave a význam jej zobrazenia pre oko diváka už netkvie v podobnosti, ale v konvencii, vďaka ktorej rozoznávame symbol (znak) panovníka.

Existujú však obrazové reprezentácie, ktoré ani ako celok nemožno vysvetliť pomocou princípu podobnosti. Georges Braque namaľoval niekoľko plátien, ktoré nazval *Domy v L'Estaque*. Tieto maľby z prvej dekády dvadsiateho storočia sú považované za jasné príklady takzvaného analytického kubizmu. Keby sme sa pýtali, čo zobrazujú, odpovede by mohli byť legitímne rôzne. Poznajúc životný príbeh autora vieme, že Braque sa v roku 1908 zdržiaval v južnom Francúzsku, kúsok od mesta Marseille v oblasti, ktorá sa volá L'Estaque. No ešte dôležitejším poznatkom je štýl, ktorým v tom čase Braque maľoval. Na základe toho vieme, že viacero jeho obrazov z tohto obdobia zobrazuje obydlia v meste a na vidieku v okolí L'Estaque. Keby sme to nevedeli, mohli by sme si myslieť, že na obrazoch sú zobrazené kúsky tekvice pomiešané so šalátom, alebo iné hranaté žlté predmety s listami či konárkami. Keby sme aplikovali vyššie uvedené Abellovej kritériá – informatívnosť a relevanciu –, tieto obrazy by boli vzhľadom na to, čo reprezentujú (ak reprezentujú domy), málo informatívne a len v prenesenom zmysle relevantné. No predsa zobrazujú domy v okolí L'Estaque. Akou teóriou to možno vysvetliť? Teória napodobňovania to nie je.

Jednou z možností je použiť teóriu Goodmana, ktorá je typom konvencionalistickej, alebo inak povedané symbolickej teórie.<sup>3</sup> Goodman v tejto teórii tvrdí, že základný vzťah medzi zobrazením a objektom, ktorý je zobrazený, nie je podobnosť, ale referencia. „Ak má obraz nejaký objekt zobrazovať, musí ho označovať, zastupovať, odkazovať k nemu, a žiadna miera podobnosti nestačí pre ustanovenie požadovaného vzťahu referencie“ (Goodman 2007, 22). Obrazy teda nie sú reprezentáciami niečoho, pretože sa na to niečo podobajú, ale preto, že na to niečo odkazujú. Referencia je podľa Goodmana primitívny, ďalej neanalyzovateľný vzťah medzi referentom a jeho zobrazením. A čo je mimoriadne dôležité, tento vzťah nemá väzby k tvaru, farbe alebo štruktúre objektov, ktoré sú zobrazené, ale stojí na konvencii, symbolizácii, ktorú ako diváci akceptujeme alebo neakceptujeme, pričom obrazová reprezentácia sa nám vtedy neprihovára, pre nás nereprezentuje danú autorskú intenciu.

„Ak je obsah zobrazenia skutočne založený na tejto [Goodmanovej – pozn. J. H.] teórii percepcie, potom vzťahy obrazu a objektu nebudú ľubovoľné; [...] A hoci konvencionalista Goodmanovho typu môže súhlasiť s tým, že sa naučíme rozpoznávať vzťahy obrazu a objektu v súlade s niektorými psychologickými zákonmi, z toho nevyplýva, že vzťahy sú pre neho dané týmito zákonmi. Naopak, fakty ľudskej psychológie sú pre takéhoto konvencionalistu nedôležité, pretože tieto fakty môžu znamenať aj niečo úplne iné; a preto jeho formálna logická analýza systémov symbolov zostáva nedotknutá“ (Rollins 1999, 390). Konvenčná povaha identifikácie symbolov je odlišná od psychologickej kauzality (ktorú uvidíme v Gombrichovej teórii). U Goodmana sú dôležité zdieľané symbolické významy, ktoré nie sú podmienené psychologickými regularitami (zákonitosťami ľudskeho vnímania a prežívania), ale kultúrnou gramotnosťou. Symboly sú zdieľané dynamické významy, kódované v systéme kultúrnych objektov (textov, obrazov, objektov) a kultúrnej pamäte istej skupiny ľudí.

Ako Goodman zdôvodňuje to, že obrazové reprezentácie sú predovšetkým a najmä referenciami (nie imitáciami či ilúziami objektov)? V prvom rade ide o to, že objekty, ktoré sú zobrazované, nám nie sú dané samozrejme a bez problémov v totalite a celistvosti toho, čím a ako sú (porov. Hrkút 2012, 56). Goodmanovými slovami: „... nič nemožno zobraziť bez vlastností ani so všetkými vlastnosťami. Obraz nikdy X len nezobrazuje, ale zobrazuje X ako muža či zobrazuje X tak, aby vyzeralo ako hora alebo zobrazuje fakt, že X je melón. Čo by mohlo znamenať ‚napodobnenie faktu‘, by bolo ťažké pochopiť, aj keby niečo ako fakty existovalo“ (Goodman 2007, 25). Pre Goodmana teda zobrazovanie objektov v umení nie je v žiadnom prípade vytváraním ich kópií či napodobnenín. „Je zrejmé, že existuje veľa objektov, ktoré sú v určitých

---

<sup>3</sup> Zaradiť Goodmanovu teóriu medzi konvencionalistické je štandardná klasifikácia (porov. Hyman, Bantinaki 2017). Vychádza z toho, že Goodman chápe povahu reprezentácie ako konvenčnú (porov. Zeleňák 2013, 375).

ohľadoch veľmi podobné znázornenému objektu, ale zvyčajne sa nepokladajú za reprezentácie tohto objektu ([v prípade obrazu zobrazujúceho strom čerešňu – pozn. J. H.] napr. iné čerešne alebo dokonca iné stromy pripomínajú danú čerešňu väčšmi ako maľba čerešne). Preto podobnosť nie je dostatočnou podmienkou“ (Zeleňák 2013, 374).

Obrazovým reprezentáciám a procesu ich zobrazenia lepšie porozumieme, ak ich budeme chápať ako proces selekcie istých vlastností a triedenia objektov. Pred každým obrazom si podľa Goodmana môžeme položiť dve otázky: 1) čo zobrazuje (či opisuje) a 2) o aký druh obrazu (či opisu) ide. Prvou sa pýtame, na ktoré objekty sa obraz vzťahuje. Druhou, ktoré z možných označení sa vzťahujú na obraz. Tým, že obraz niečo zobrazí, vyčlení nejakú triedu predmetov a vlastností a do nejakej triedy obrazov sa sám zaradí (porov. Goodman 2007, 40). Sumárne možno povedať, že konvencionalistické teórie (vrátane Goodmanovej) považujú obrazové reprezentácie za denotácie<sup>4</sup> a vzťahy medzi reprezentovaným a reprezentujúcim sú arbitrárne a konvenčné.

### 3. Psychologické teórie zobrazenia

Psychologický typ teórie zobrazenia predstavím cez vybraného autora, ktorým je Gombrich. Jeden z míľnikov príbehu jeho teórie je ukotvený v roku 1956, keď ho nadácia Andrewa Williama Mellona pozvala predniesť prestížnu prednášku *A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts*. Gombricha pozvali ako odborníka na výtvarné a vizuálne umenie. O štyri roky neskôr publikoval prednášky pod názvom *Umenie a ilúzia: štúdiá psychológie obrazovej reprezentácie* (Gombrich 1960/1984). Aj vďaka tomuto dielu Gombricha pokladajú za jedného z najvýznamnejších historikov a teoretikov výtvarného umenia dvadsiateho storočia.<sup>5</sup> Jeho *Umenie a ilúzia* sa zvyčajne označuje za prelomový text v chápaní moderného výtvarného umenia. Gombrichov výskumný projekt je rozsiahly a tu nie je priestor venovať sa väčšine jeho analýz vývoja umeleckých diel. Bez ambície pokryť celý vplyv tejto práce uvediem niektoré, pre špecifickú teóriu obrazového znázornenia dôležité tvrdenia.

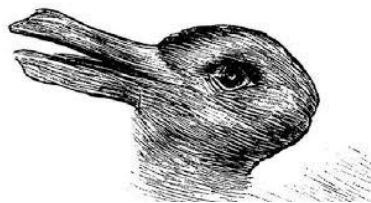
Obrazové zobrazenie v umeleckých dielach je ich základným stavebným prvkom. Diela niečo reprezentujú, odkazujú na niečo mimo seba, vonku, mimo obrazu. Toto je prirodzená, intuitívna a nekontroverzná téza. Avšak spýtajme sa: Na čo odkazujú obrazy? Na svet, na predmety, ľudí, postavy, veci, možno aj na charakteristiky a vzťahy vo svete. Ako to vieme? Na obrazoch (umeleckých dielach) zrejme spoznáваме niečo zo sveta. Chápeme, že zobrazené odkazuje na zobrazované. V renesančnej

---

<sup>4</sup> Denotáciu chápem ako vzťah medzi označením a tým, čo sa označuje. Pre Goodmana je denotácia (popri exemplifikácii) jednou z dvoch základných foriem referencie (Goodman 2007, 55 – 59).

<sup>5</sup> V češtine bolo Gombrichovo kľúčové dielo vydané takmer o dve desaťročia neskôr (Gombrich 1985). Medzi Goodmanom a Gombrichom sa odohrávala diskusia aj priamo, pozri Gombrich (1972) a Goodman (1960a).

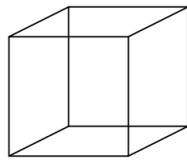
maľbe a klasickej perspektíve sa nám môžu veci javiť jasné. Namaľovaný muž na obraze *Portrét manželov Arnolfini* (1434) od Jana van Eycka reprezentuje (označuje) talianskeho bankára Giovanni di Arrigo Arnolfini. Namaľované zrkadlo za touto postavou predstavuje zrkadlo ako skutočný objekt na stene jeho domu v Bruggách. A tak by sme mohli pokračovať. Ak však opustíme „klasický“ obraz a začneme si klásť rovnaké otázky pri impresionistických obrazoch (o 450 rokov mladších), a najmä v neskoršej tvorbe avantgardného či abstraktného umenia, odpovede nebudú také jednoznačné. Napriek náročnosti interpretácie nemáme dôvod pochybovať, že aj tieto diela niečo reprezentujú, to znamená, že odkazujú na niečo mimo seba (zobrazenie), na niečo mimo obrazu, na objekty, ktoré môžeme opísať mimo sféry umenia. Ako to však vieme? Najprv vyskúšajme analogickú otázku, ktorú kladie Gombrich, keď sa pýta na klasicky iluzívne zobrazenie, teda na obraz s viacerými významami. Vo svojej knihe *Umenie a ilúzia*, ale s najväčšou pravdepodobnosťou aj na vyššie spomenutých prednáškach, predstavil svojmu publiku tento obrázok:<sup>6</sup>



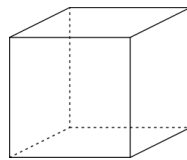
Prečo tento obrázok? Zvyčajne sa to v literatúre označuje ako *kačica-králik* obraz. Základný výklad je založený na otázke, či vidíte kačicu alebo králika. Zrejme naraz neuvidíte obe zvieratá, ale iba jedno. Rozvetvený tvar na ľavej strane je zobák (kačice) alebo uši (králika). „Tento príklad ukazuje inherentnú dvojznačnosť všetkých zobrazení a rovnako nám pripomína dôvody, prečo si ich len zriedkakedy uvedomujeme. Dvojznačnosť [...] nemožno nikdy vidieť. Spozorujeme ju len vtedy, keď sa naučíme prepnúť z jedného čítania na druhé a keď si uvedomujeme, že obe interpretácie znázornenia sú rovnako výstižné“ (Gombrich 1985, 291). Rovnako výstižné znamená, že nie sú v hierarchii, obe sú *správne* a obe sú vyjadreniami toho, čo daný obraz reprezentuje.

<sup>6</sup> Obrázok nie je Gombrichovým výtvorom. Táto ilustrácia bola prvýkrát publikovaná 23. 10. 1892 v nemeckom humoristickom časopise *Fliegende Blätter* v článku s názvom *Welche Thiere gleichen einander am meisten?* (Ktoré zviera je najviac podobné inému zvieraťu) s podtitulom *Kaninchen und Ente* (Králik a kačica). Prvýkrát ho v akademickom svete použil americký psychológ Joseph Jastrow. K pôvodu a významu tohto zobrazenia pozri McManus (2010, 167).

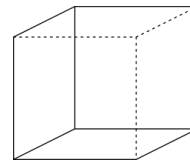
Analogickým príkladom, ale v abstraktnejšom prevedení, je takzvaná Neckerova kocka (NC):



NC



int. 1



int. 2

V zobrazení NC sa nám ponúkajú dve možnosti interpretácie. Pri tomto type ambiguitného obrázka sa vždy sústreďujeme len na jednu interpretáciu (int. 1 alebo int. 2), na jeden uhol pohľadu. Neckerovu kocku môžeme vnímať zdola alebo zhora, a tým v mysli konštruujeme dve odlišné usporiadania. Náš pohľad sa musí vysporiadať s konvertovaním dvojpriestorového zobrazenia na trojpriestorové. NC zobrazenie (hoci je geometricky chybné), dobre ilustruje Gombrichovo<sup>7</sup> tvrdenie, ktoré by sa dalo vyjadriť: vnímanie obrazových reprezentácií vopred závisí od teórie alebo predporozumenia. Nie interpretácia, ale samo vnímanie, rozlíšenie obsahu obrazu nie je možné bez istých (podľa Gombricha najmä psychologických) predpokladov.

Tieto viacznačné zobrazenia nás chcú naučiť, že to, čo vidíme pred sebou, je zmesou toho, čo vidíme, ako to vidíme a ako k tomu pristupujeme. Pretože pri interpretácii viacvýznamových zobrazení hrajú dôležitú úlohu filozofické a psychologické aspekty a východiská. „Pri čítaní obrazov, rovnako ako pri počúvaní hovoreného slova, je vždy ťažké rozlíšiť to, čo je nám dané, od toho, čo dopĺňame v priebehu procesu projekcie, ktorý sa k poznaniu pohotovo pripojí“ (Gombrich 1985, 283). Nachádzajú sa v umeleckých dielach zobrazenia, ktoré možno interpretovať vo viacerých významoch? Bezpochyby. Umelecké diela nie sú zrkadlá (porov. Gombrich 1960/1984, 5). Obrazové zobrazenia nie sú vytvárané ako verné obrazy. Je ich zámerom napodobniť, zobraziť, reprezentovať objekt, napríklad človeka takého, aký je v skutočnosti? Zobrazený objekt je predsa „človekom, ktorého mám pred sebou, je to človek, zhuk atómov, komplex buniek, priateľ, pijan, a nielen to“ (Goodman 2007, 23) – pomohol by Gombrichovej argumentácii Goodman. A keby sme to aplikovali na kresbu kačica-králik, čo vidíme? Kačku, králika, kožušinové zviera, operené zviera, hlavu so zobákom, hlavu cicavca? Gombrich a Goodman sa pri kritike mimetickej (napodobňova-

<sup>7</sup> Gombrich neuvádza Neckerovu kocku ako prípad ambiguitného zobrazenia. No nazdávam sa, že ho dobre vystihuje a je príkladom Gombrichovej teórie.



cej) teórie zhodujú dokonca aj v tom, že reprezentácie v umeleckých dielach nepokladajú za nositeľov stabilných významov. Obaja sú v tomto zmysle relativisti, pretože tvrdia, že význam obrazovým reprezentáciám neprisudzujeme primárne podľa toho, aké objekty sú reprezentované, ale podľa našich konvenčných alebo psychologických štruktúr. Inak povedané, sémantika obrazových reprezentácií je fundovaná niečím iným ako objektom zobrazenia.

To, čo Gombrich priniesol a vytlačil z výskumu psychológie umenia, sú tvrdenia, ktoré nás dnes už prekvapujú menej ako jeho súčasníkov v šesťdesiatych rokoch dvadsiateho storočia. Posolstvom je opatrnosť pri jasnom alebo jednoznačnom výklade obrazových reprezentácií. Na jednom mieste Gombrich spomína dokonca potrebu pokory pri interpretácii vizuálnych zobrazení (porov. Gombrich: 1960/1984, 291). V čom je teda jadro Gombrichovej (psychologickej) teórie? Podľa neho naše interpretácie obrazových zobrazení závisia do istej miery od toho, čo by sme mohli nazvať paradigma.<sup>8</sup> „Mentálne obsahy nemožno nikdy identifikovať izolovane, ale iba ako súčasť vzájomne prepojenej siete duševných stavov. Táto vzájomná závislosť schém, konceptov a presvedčení je zrejmá z Gombrichovej teórie, keď hovorí o tendencii našej mysle klasifikovať a registrovať naše skúsenosti v zmysle známeho na jednej strane; a vplyvu, ktorý majú získané vzory alebo schémy na organizáciu nášho vnímania na druhej strane“ (Rollins 1999, 399). Vzhľadom na tlak očakávaní, potrieb a kultúrnych návykov reagujeme odlišne. Všetky tieto faktory môžu mať vplyv na predbežné nastavenie zámky, ale nie na jej odomknutie, čo stále závisí od otočenia pravého kľúča (Gombrich 1960/1984, 289 – 290).

Bez nadinterpretácie možno hovoriť, že tu ide o istý druh relativizmu. Táto relativita vo vnímaní umeleckých diel je dokonca charakteristická, no nielen po interpretačnej stránke. Gombrich pokladá reprezentáciu v umení za základnú činnosť na oboch stranách: umelca i recipienta. To, čo skúmame v umení, je povaha videnia a reprezentácie, problém prepojenia objektivity a konvencie reprezentácie, objektivity a relativity videnia v umení. Podľa Gombricha by bolo veľmi naivné myslieť si, že obrazové znázornenie prírody alebo ľudí sa odvíja najmä od tvarov prírodných predmetov a vlastností tváre niekoho (teda kritizuje mimetické teórie). Schopnosť vykresliť a interpretovať artefakty závisí najmä od koncepčných schém (porov. Gombrich 1960/1984, 289 – 290). Tieto mentálne súbory či predpoklady, ktoré predchádzajú obrazovej reprezentácii, sú dnes ešte zreteľnejšie na základe súčasných výskumov a empiricky potvrdzujú Gombrichove intuície pred polstoročím.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Termín paradigma tu nemá odkazovať na význam, v akom ho používal Thomas Samuel Kuhn, ale vyjadruje sa ním epistemická či mentálna množina. Ide o rámec, ktorý nevyhnutne používame, keď klasifikujeme alebo poznávame.

<sup>9</sup> Zaujímavý výskum robí v tejto oblasti Robert Briscoe z University of Ohio (Briscoe 2016; 2018).

Gombrich trvá na tom, že v umeleckom stvárnení „neexistuje realita bez interpretácie; žiadne nevinné oko, žiadne nevinné ucho“ (Gombrich 1960/1984, 291). Je to bezpochyby reakcia na slabnúci vplyv mimetických teórií (napr. Ruskina). Ruskin, anglický kritik umenia z druhej polovice devätnásteho storočia, požadoval pri interpretácii umenia nevinné oko. Mal tým na mysli objektivitu a nestrannosť recipienta, pretože tieto podmienky považoval za objektívne a nevyhnutné pre umeleckú kritiku. Ideál tohto typu nestranného hodnotenia umeleckých diel má aj ďalšie korene v estetike Davida Humea a Imanuela Kanta. „Historici vedy tvrdia, že asi v polovici devätnásteho storočia sa vo viacerých vedeckých odboroch vytvoril ideál ‚skúseného oka‘, ktorý nahradil predchádzajúci ideál mechanickej objektivity“ (Kesner 2009/2010, 42). Ideál nestranného hodnotenia sa potom v dvadsiatom storočí radikálne zmenil a dnes už len ťažko nájdeme filozofa, ktorý by pri interpretácii umeleckých diel bránil nevinné oko.

Podľa Gombricha je typickou vlastnosťou „živých organizmov spájať, [...] hádať, predpokladať druh alebo typ prichádzajúceho stimulu, testovať a transformovať očakávania, a testovať znova. Nevinné oko je mýtus“ (Gombrich 1960/1984, 239). Teória nevinného oka<sup>10</sup> je potom naivným prístupom k uchopovaniu vizuálnych obrazov. „Skutočný zázrak oka spočíva práve v rýchlosti a istote, s ktorými interpretuje interakciu nekonečne veľkého počtu kľúčov“ (Gombrich 1985, 316). Podľa Margolisa „Gombrich nikdy netvrdil, že existuje nejaký jedinečne alebo nezávisle *prirodzený* spôsob, ako reprezentovať prírodu“ (Margolis 2004, 219). Gombrich to odmieta ako nesprávnu alternatívu. Na opísanie vizuálneho sveta skutočne nepotrebujeme iba oči, ale aj rozvinutý *jazykový* systém schém a gramatiky videnia. „Bez východiskového bodu, počítačnej schémy, by sme nikdy nemohli využiť tok skúseností. Bez kategórií by sme svoje dojmy nemohli triediť“ (Gombrich 1960/1984, 71). Opäť by sme tu mohli vidieť istú paralelu s Goodmanom, ktorý proces interpretácie obrazových reprezentácií tiež opisuje v kategóriách triedenia a klasifikácie istých objektov a ich vlastností (porov. Goodman 2007, 40).

Gombrich nás teda učí, že vnímanie umeleckého zobrazenia znamená použitie schém a ich okamžitú korekciu, a neskôr opäť korekciu, úpravu nášho videnia a znova korekciu. „Keď zdôrazňujem vylúčovanie nesprávnych dohadov a metódu pokusu a omylu pri každom získavaní vedomostí [...] postupujem ako K. R. Popper (Gombrich 1985, 317). Jednoducho bez schémy obrazové reprezentácie nemôžeme ani vnímať. „Každá vizuálna perцепcia je závislá od konceptuálnej reprezentácie“ (Mitrovic 2010, 2). *Scheme and correction* sú kľúčové pojmy Gombrichovej teórie obrazovej

---

<sup>10</sup> „Ten Ruskinov slepec, ktorý zrazu uvidí, nevidí svet ako obraz Turnera alebo Moneta – dokonca aj Berkeley vedel, že môže zažiť iba chytľavý chaos, ktorý sa musí naučiť zorganizovať [...] Lebo vidieť nikdy nie je iba evidovať“ (Gombrich 1960/1984, 239).

reprezentácie. Schéma je však veľmi dynamická a jej kategórie podliehajú ustavičnej korekcii a úpravám. „To si bezpochyby vyžaduje tvorivosť a odhodlanie podstúpiť navrhovanie a testovanie ‚hypotéz‘ – skúšanie pohľadov, čo zahŕňa nielen pohyb v priestore, ale najmä pohyb v mojej mysli. Ak budem mať dostatok vytrvalosti, budem odmenený skúsenosťou, ktorú by som v prvom prípade nenadobudol“ (Šedík 2018, 654 – 655).

Ako som už spomenul vyššie, Gombrich predpokladá tento proces uplatňovania predpokladov, mentálnych schém, na príjemcu aj umelca. „Platón proti takejto zmene namietal. To, čo môže umelec vytvoriť [...] je len *fenomén*; je to svet ilúzií, svet zrkadiel, ktoré oklamú oko ... Ale ako imitátor tohto meniaceho sa zmyslového sveta nás vzdáľuje od pravdy a musí byť zo štátu vylúčený“ (Gombrich 1960/1984, 93). Umelci sa učia reprezentovať a vizualizovať vonkajší svet učením sa od predchádzajúcich umelcov. To potom vysvetľuje určitú stereotypnú tendenciu a charakter tvorivých umeleckých postupov, zobrazení, prejavov, jednoducho spôsob, akým umelci odkazujú na svet.

Reprezentácia teda nie je iba reprodukciou sveta, aký je sám osebe, alebo ako je správne videný, reprezentácia nikdy nie je duplikátom či napodobnením. Na rozdiel od Platóna si Gombrich nemyslí, že umelec vytvára kópie, tiene, zrkadlové obrazy sveta. Umelci skôr vytvárajú kompozície, konglomeráty predchádzajúcich schém, skúseností, predpokladov, postupov, ktoré zažili a zapamätali si, a impulzov, ktoré sú pred nimi. Keď Jan van Eyck prostredníctvom portrétu reprezentuje Arnolfini, jeho tvorba je tvorivou kombináciou toho, čo sa malo reprezentovať, a toho, kto bol ako maliar, čo zažil, čo vedel reprodukovať a od čoho sa pri svojom štýle nevedel odpútať. Rozdiely v štýle umelcov nemožno vysvetliť rozdielmi v ich videní ani manuálnymi zručnosťami; pretože to, čo vo svojich dielach reprezentujú, závisí od schém, v ktorých vidia veci. Stále je príliš zjednodušené povedať, že umelec reprodukuje skôr to, čo vie, ako to, čo vidí. Obraz je plochý a statický, zato svet, ktorý reprezentuje, je viacrozmernejší a dynamický, svet v pohybe a zmene. Farby na obrazoch sú oveľa jednoduchšie a menej pestré ako rozmanité farby, ktoré môžeme vo svete pozorovať. Preto, ak sa nám obraz prihovára, predstavuje to odkaz na svet vo vizuálnom umení, určite nie duplicitu, opakovanie a reprodukcii skutočného sveta. Odkaz alebo referencia, to je elementárny vzťah obrazu a objektu, ktorý sa vo výtvarnom umení nevy-skytuje priamo, ale vo vizuálnom jazyku. A vývoj takého jazyka je dlhý a zložitý proces, ktorý popisuje históriu konkrétnych umeleckých žánrov.

Psychologické teórie obrazovej reprezentácie sú charakteristické tvrdením, že „každé znázornenie je výzvou pre vizuálnu predstavivosť; musí byť doplnené, aby mu

bolo porozumené“ (Gombrich 1985, 283). A zvyčajne ho dopĺňa reakcia diváka, recipienta, pretože „bez divákovej aktívnej spoluúčasti zostávajú umelecké diela nemé a inertné“ (Kesner 2009/2010, 53).

#### 4. Gombrich a Goodman o kritériách realizmu

Gombrich tvrdí, že umenie referuje k realite, dokonca vytvára obraz reality, ale nie je jednoduchou napodobneninou. Nejde pri ňom ani o ilúziu, ktorej cieľom by bola zámena umenia a reality, ale o reprezentáciu reality tak, aby bola realita v obraze rozpoznaná. „Žiadne zobrazenie nám nemôže znázorniť viac než určité aspekty svojho prototypu. Ak by to tak nebolo, bol by to dvojnások“ (Gombrich 1985, 283). My si nikdy obraz s realitou nepomýlime. Umenie pracuje s obrazom, ktorý reprezentuje realitu, ale nie na spôsob doslovnej presnosti. Dá sa povedať, že táto reprezentácia má analogickú funkciu a povahu ako jazykové vyjadrenie opisujúce nejakú realitu.

Pre Gombricha je vytvorenie obrazu reprezentujúceho realitu vysvetliteľné psychologicky, a to konkrétne prostredníctvom kategórie substitúcie. „Gombrich zhromaždil nepreberné množstvo príkladov, aby ukázal, ako rozdielne môžu byť spôsoby nahliadania a zobrazovania v závislosti na skúsenostiach, cviku, záujmoch a postojoch“ (Goodman 2007, 25 – 26). Gombrich teda zdôrazňuje psychologicky podmienenú konvenciu<sup>11</sup> a v prípade umeleckých reprezentácií špecifické umelecko-psychologické konvencie. Ako teda podľa Gombricha rozpoznáme viac či menej realistické zobrazenia? „Percepčné rozpoznávanie závisí od zosúladenia vizuálneho stimulu so známymi formami, ktoré sa časom upravujú, ak je zosúladenie opakovane príliš nepresné. Aj keď Gombrich pokladá schémy za vymyslené obrazové techniky, jednoznačne sú založené na psychologických mechanizmoch. Proces párovania a korekcie odráža princíp adaptovania stereotypu, ktorý vyjadruje, že schémy sú ako prototypy vnímania; nie prísne pravidlá alebo definície pre klasifikáciu objektov, ale prekrývajúce sa množiny funkcií, ktoré poskytujú kritériá na posudzovanie stupňov podobnosti medzi členmi triedy“ (Rollins 1999, 398). Gombrichovým kritériom sú teda známe formy poznania a reprezentácie, o ktoré sa opiera náš proces tvorby schém a ich korekcie.

„Napríklad obraz neznámeho zvierat'a alebo neznámej budovy nám nepovie nič o jej rozmeroch, ak nám nejaký známy predmet nedovolí odhadnúť mierku“ (Gombrich 1985, 283). A samozrejme, tým predmetom musí byť niečo, čo sme už v predchádzajúcej skúsenosti rozpoznali a porovnali s inými, predtým spoznanými predmetmi. Realistické zobrazenie je akoby reťazovo prepojené s množstvom skúseností a vnemov,

---

<sup>11</sup> Táto konvencia je odlišná od Goodmanovej. Gombrichova konvencia je bližšia tomu, čo jeho komentári nazývajú kolektívne paradigmy (Mitrovic 2010, 6) alebo aj formy kolektívnej percepcie (Mitrovic 2010, 7). Na inom mieste Mitrovic popisuje tieto Gombrichove psychologické predpoklady ako konštanty (Mitrovic 2013, 81).

ktoré sme predtým uznali za realistické. „Aby sme zopakovali Filostratovo tvrdenie ‚nikto nemôže pochopiť namaľovaného koňa alebo býka, ak nevie, ako také stvorenia vyzerajú‘. Chyba, ktorá toľkokrát zaviedla teoretizovanie o umení na scestie, spočíva v domnienke, že musia existovať nejaké prostriedky, ktorými sa dá znázorniť ‚podobu‘, alebo dokonca ‚priestor‘ ako taký“ (Gombrich 1985, 291). Túto pozíciu môžeme nazvať relativistickou, pretože predpokladá možnosť väzby na ‚realitu‘ len prostredníctvom iných reprezentácií, zreteľovania predchádzajúcich hodnotení ako realistických. Briscoe nazýva tento aspekt Gombrichovej teórie *hypotéza continuity*. Myslí tým skutočnosť, že obrazy majú silu vyvolať v nás vizuálnu skúsenosť takého druhu, ktorý poznáme zo stretnutí s realitou (porov. Briscoe 2018, 50) A práve to by mohlo byť presvedčivou odpoveďou Gombricha na otázku, ktoré obrazové reprezentácie sú realistickjšie. Sú to tie reprezentácie, ktoré lepšie zachovávajú kontinuitu medzi vnímaním reality mimo zobrazení a v zobrazeniach (obrazových reprezentáciách).

Naproti tomu Goodman, hoci s Gombrichom súhlasí ohľadom kritiky reprezentácií ako napodobnenín, považuje referencie za kultúrne podmienené vzťahy. Podľa Goodmana je videnie, a ešte väčšmi zobrazovanie, relatívne (porov. Goodman 2007, 25). „Realizmus je relatívny, určený systémom zobrazenia, ktorý je pre danú kultúru či osobu v danej dobe štandardný“ (Goodman 2007, 44). Vytvorenie obrazu reprezentujúceho realitu Goodman vysvetľuje ako schopnosť symbolicky vyjadriť a komunikovať rozpoznateľné črty pre istú kultúrnu komunitu.

Otázku o povahe realistického zobrazenia si Goodman kladie veľmi jasne. V ôsmej časti prvej kapitoly svojej knihy *Jazyky umenia* najprv vyvracia možné alternatívy toho, v čom by mohla tkvieť realistickosť zobrazenia. Odmietá imitáciu (*mimesis*), ilúziu, ale aj kritérium, ktoré neskôr prijala Abellová (porov. Abell 2007) a síce relevanciu informácií, ktoré nám zobrazenie poskytuje o reprezentovanom svete. „Nejde o množstvo informácií, ale o to, ako ľahko sa nám vybaví. To však závisí na tom, nakoľko stereotypný je spôsob zobrazenia, ako bežnými sa stali označenia a ich používanie“ (Goodman 2007, 43 – 44). Stereotypy, inak povedané štandardy, však nie sú fixné a nemenné; k zmenám toho, čo považujeme za štandardné zobrazenie, dochádza.

Goodman nás pravdepodobne „učí tomu, že pri každom (aj tom najrealistickejšom) obraze používame interpretačné nástroje a pravidlá, ktoré sú nevyhnutné, aby sme obrazu rozumeli [...] Realistickosť prisudzujeme tým zobrazeniam, ku ktorým máme interpretačný kľúč už v kapse“ (Hrkút 2012, 60). Toto používanie schém, ich aplikácia a následná korekcia môže pripomínať Gombrichovu teóriu. Rozdiel medzi nimi je však v tom, že Goodman pokladá realizmus obrazových zobrazení za vec zvyku (porov. Goodman 2007, 45), zatiaľ čo Gombrich zrejme verí, že realizmus má predsa len vzťah k svetu mimo zobrazenia, a to vo forme continuity, prítomnosti is-

tých vlastností vo svete aj v reprezentácii sveta. Goodmana preto považujem za relativistu v silnejšom zmysle slova, pretože obhajuje pozíciu, že to, čím popisujeme a zobrazujeme svet, nemožno overiť vzhľadom na vonkajší svet (porov. Goodman, Elginová 2017, 178), ale vždy len vzhľadom na štandardy, ktoré sme konvenčne prijali. Realizmus nemôže byť záležitosťou vernosti prírode a nemožno ho merať podobnosťou s realitou, pretože naše úsudky o vernosti prírode závisia od našich vizuálnych návykov, ktoré sú zase formované vizuálnou kultúrou, ktorú obývame, a obrazmi, ktoré sme zvyknutí vidieť a interpretovať (porov. Hyman, Bantinaki 2017).

### Záver

Uvedené teórie predstavujú filozofické vysvetlenia charakteru a podmienok obrazových reprezentácií. Mimetická teória prirodzene formuluje stabilnú väzbu medzi reprezentáciou a tým (objekty sveta), čo je reprezentované. Tento vzťah je opisovaný ako podobnosť a vnímajúci subjekt, divák môže túto podobnosť objaviť, pričom ju sám nekonštruuje. Teórie Gombricha aj Goodmana tendujú k relativistickému vysvetľovaniu povahy obrazových reprezentácií. Gombrich smeruje k relativizmu na základe psychologizujúcich podmienok a epistemickej procedúre tvorby schém a ich korekcií, ktorá smeruje k podmienenosti interpretácie obrazov voči vnímajúcemu subjektu. Goodman považuje napodobňovanie, iluzívnosť aj relevantné informácie za arbitrárne vlastnosti obrazových reprezentácií a za také ich aj považuje. Gombrichova aj Goodmanova teória sú preto relativistické. Goodmanova relativita vizuálneho vnímania smeruje aj k odmietnutiu každého iného vysvetlenia realistickej reprezentácie ako toho, na ktoré sme zvyknutí, ktoré pokladáme za štandardné a známe.

### Literatúra

- ABELL, C. (2006): Realism and the Riddle of Style. *Contemporary Aesthetics*, 4 (4).
- ABELL, C. (2007): Pictorial realism. *Australasian Journal of Philosophy*, 85 (1), 1 – 17. DOI: <https://doi.org/10.1080/00048400601185529>
- ARISTOTELES (1980): *Poetika. Rétorika. Politika*. Bratislava: Tatran.
- BRISCOE, R. (2016): Depiction, Pictorial Experience, and Vision Science. *Philosophical Topics*. 44 (2), 43 – 81. DOI: <https://doi.org/10.5840/philtopics201644217>
- BRISCOE, R. (2018): Gombrich and the Duck-Rabbit. In: Beaney, M. – Harrington, B. – Shaw, D. (eds.): *Aspect Perception after Wittgenstein: Seeing-As and Novelty*. New York: Routledge, 49 – 88.
- GOMBRICH, E. (1960/1984): *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London: Phaidon & Princeton University Press.
- GOMBRICH, E. (1972): The 'What' and the 'How': Perspective Representation and the Phenomenal World. In: Rudner, R. – Scheffler, I. (eds.): *Logic and Art: Essays in Honor of Nelson Goodman*. Indianapolis & New York: Bobbs-Merrill, 129 – 149.
- GOMBRICH, E. (1985): *Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon.

- GOODMAN, N. (1960a): Art and Illusion: a Study in the Psychology of Pictorial Representation / Gombrich, E. H. (Review). *The Journal of Philosophy*, 57 (18), 595 – 599. DOI: <https://doi.org/10.2307/2023612>
- GOODMAN, N. (1960b): The Way the World Is. *The Review of Metaphysics*, 14 (1), 48 – 56. DOI: [revmetaph1960141116](https://doi.org/10.2307/2023612)
- GOODMAN, N. (2007): *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia.
- GOODMAN, N., ELGINOVÁ, Z. C. (2017): *Nové pojetí filozofie a dalších umění a věd*. Praha: Univerzita Karlova.
- HRKÚT, J. (2012): Nelson Goodman a otázka realizmu. *Filosofický časopis*, 60 (1), 55 – 64.
- HYMAN, J., BANTINAKI, K. (2017): Depiction In: Zalta, E. N. (ed.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Dostupné na: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2017/entries/depiction/> (Navštívené: 16. 9. 2020).
- KESNER, L. (2009/2010): Podíl diváka. Pokus o oživení Gombrichova pojmu. In: *Gombrich. Porozumět umění a jeho dějinám*. Brno: Barrister & Principal, MUNI Press.
- MARGOLIS, J. (2004): The Philosophy of Visual Arts: Perceiving Paintings. In: Kivy, P. (ed.): *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Oxford: Blackwell Publishing, 215 – 229.
- McMANUS, I. C. et al. (2010): Science in the Making: Right Hand, Left Hand. II: The duck-rabbit figure. *Laterality*, 15 (1 – 2), 166 – 185.
- MITROVIC, B. (2010): A Defence of Light: Ernst Gombrich, the Innocent Eye and seeing in perspective. *Journal of Art Historiography* 3.
- MITROVIC, B. (2013): Visuality After Gombrich: The Innocence of the Eye and Modern Research in the Philosophy and Psychology of Perception. *Zeitschrift Für Kunstgeschichte*, 76, 71 – 89.
- NIEDERLE, R. (2010): *Pojmy estetiky: analytický přístup*. Brno: Masarykova univerzita.
- PLATÓN (2003): *Ústava. Platónovy spisy. Svazek IV*. Praha: Oikoymenh.
- ROLLINS, M. (1999): Pictorial representation: When cognitive science meets aesthetics. *Philosophical Psychology*, 12 (4), 387 – 413. DOI: <https://doi.org/10.1080/095150899105657>
- STIBRAL, K. (2011): Estetika a příroda v díle Johna Ruskina. In: *John Ruskin a příroda*. Brno: Muni Press, 62 – 98.
- ŠEDÍK, M. (2018): O povahe poznania v umení. *Filozofia*, 73 (8), 647 – 659.
- ZELEŇÁK, E. (2013) Using Goodman to Explore Historical Representation. *Journal of the Philosophy of History*, 7 (3), 371 – 395. DOI [10.1163/18722636-12341258](https://doi.org/10.1163/18722636-12341258)

---

Práca vznikla v rámci projektu VEGA č. 1/0640/19 s názvom *Pojmový relativizmus v súčasnej filozofii: vymedzenie, limity a problémy*.

---

Ján Hrkút  
Katolícka univerzita v Ružomberku  
Filozofická fakulta, Katedra filozofie  
Hrabovská cesta 1B  
034 01 Ružomberok  
Slovenská republika  
e-mail: [jan.hrkut@ku.sk](mailto:jan.hrkut@ku.sk)  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5268-1106>