ANαliZA

časopis za kritično misel

Letnik 11, številka 4, december 2007 · ISSN 1408-2969

REPREZENTACIJA V VIZUALNI UMETNOSTI

Richard Wollheim

O slikovni reprezentaciji

prevedel Božidar Kante

Citiranje: Richard Wollheim, »O slikovni reprezentaciji«, *Analiza: časopis za kritično misel* 11, št. 4 (2007): 125–138.

Prevod. Licenca Creative Commons, ki velja za arhiv revije, za prevode ne velja; pravice izvirnika pripadajo njegovim imetnikom.

Izdajatelj: Društvo za analitično filozofijo in filozofijo znanosti, Ljubljana.

Elektronska različica je izvirna tiskarska datoteka številke, ki ji je bil leta 2026 dodan ta naslovni list. Strani in prelomi ustrezajo tiskani izdaji.

Richard Wollheim
Prevedel Božidar Kante

O SLIKOVNI REPREZENTACIJI

I

Filozofskih teorij reprezentacije je v izobilju.

To nam nekaj pove. Dejansko nam pove dve stvari, dve filozofski stvari o reprezentaciji. Prva stvar je, da ko hočemo ugotoviti obseg pojma reprezentacije, oboroženi z viri, za katere bi pričakovali, da so ustrezni – to je, s takimi intuicijami, kot jih imamo, in s skrbno obravnavo primerov – naletimo na mnoge težke primere. Ali so zemljevidi reprezentacije? Ali so semaforji reprezentacije? Druga stvar je, da se ti težki primeri v celoti upirajo dogovoru. Nihče (ugotavljam) mi ne bo verjel na besedo, da recimo *trompe-l'oeil* slike niso reprezentacije, toda da je to večina abstraktnih slik. Osrednjost reprezentacije znotraj slikovnih umetnosti pomeni, da ne bo zadostoval noben odgovor, ki ga ne podpira neka teorija, še več, teorija, ki se hkrati zapleta s splošno razlago zaznavanja in s širšimi kulturnimi praksami.

Od tod izobilje teorij reprezentacije.

II

Mnogo takih teorij kajpada ne izpolnjuje neke minimalne zahteve, ki ima za svoj cilj varovati našo najmočnejšo intuicijo o reprezentaciji, tokrat ne o njenem obsegu, temveč o njeni naravi. Ta pa je, da je slikovna reprezentacija zaznaven, natančneje, vizualen pojav. Spravite v nevarnost vizualni status reprezentacije in vizualni status slikovnih umetnosti je v nevarnosti. Med tem predavanjem pa bom tisto, kar dandanes imenujejo »optičnost« slikovne umetnosti, vzel za dano.

Toda kako minimalno zahtevo glede teorije slikovne reprezentacije postaviti v neki okvir? Začenjam z naslednjim: (1) če slika nekaj reprezentira, potem bo obstajalo vizualno izkustvo te slike, ki določa, da to dela. To izkustvo imenujem »ustrezno izkustvo« te slike in (2), če ustrezen gledalec to sliko gleda, bo, če druge stvari ostanejo nespremenjene, imel to ustrezno izkustvo.

Nekaj pojasnil:

Ustrezen gledalec je gledalec, ki je primerno občutljiv, primerno informiran in, če je nujno, ustrezno spodbujen. Občutljivost in informacija morata vključevati veščino prepoznavanja tistega, kar je predstavljeno, »če druge stvari ostanejo nespremenjene« pa pomeni, da si poleg tega, da so okoliščine gledanje dovolj dobre, mora gledalec pridobiti vse te kvalifikacije za ravnanje z nalogo. Kar zadeva »primerno spodbujen«, je to mišljeno, da prepreči možen spregled in da nevtralizira vse preveč običajen predsodek. Tisto, kar utegne biti spregledano, je, da včasih gledalec, celo če ima ustrezne veščine prepoznavanja, lahko ni primerno informiran, razen če mu ne povedo, stvar za stvarjo, kaj slika pred njim predstavlja. Brez te informacije ne bo imel ustreznega izkustva. Predsodek pa je domnevati, da če brez te informacije gledalec ni zmožen ustrezno izkusiti slike, potem s to informacijo še vedno ne bo zmožen tega storiti. Informacija lahka zadeva tisto, kar reče, toda kako bi mogla zadevati tisto, kar vidi?

Nekje drugje sem dokazoval, da bi se za to, da bi razpršili ta predsodek, morali spomniti tistih otroških let, ko so nam dali risbo z barvastimi svinčniki in nas vprašali, da povemo, kaj je v listju, mi pa smo odgovorili, da nič, zato, ker če smo jo obrnili tako ali drugače, nismo videli ničesar, potem pa smo bili spodbujeni, pokazali so nam ključ, mi pa smo rekli »deček«, »kamela«, »riba«, »zajec«, »srna«, tisto pa, kar se je spremenilo, ni bilo zgolj ono, kar smo rekli. Tisto, kar se je tudi spremenilo, je bilo ono, kar smo videli. Od tod spodbujanje in potreba po sklicevanju nanj celo v tako skeletni različici te minimalne zahteve.

Tisto, kar naredi to različico za skeletno, je, da – čeravno vztraja pri tem, da za vsako reprezentacijsko sliko *obstaja* ustrezno izkustvo –, nič ne pove o tem, čemu je podobno to izkustvo. Kasneje bomo morali to pomanjkljivost nadoknaditi. Medtem se lahko vprašamo, ali obstajajo kake teorije, ki ne izpolnjujejo minimalne zahteve celo v tej različici?

III

Sum pade najprej na teorijo ali raje na družino teorij, ki sem jih imenoval semiotične in ki jim je skupno, da utemeljujejo reprezentacijo v sistemu pravil ali konvencij, ki povezujejo slikovno površino ali njene dele s stvarmi v svetu.

Če so dandanes najbolj glasne od teh teorij tiste, ki modelirajo pravila reprezentacije na pravilih jezika, so tudi najbolj ranljive, saj v skladu z analogijo, ki jih navdihuje, trdijo, da je reprezentacijski pomen odvisen od slikovne strukture. Toda v ustreznem ali kombinatornem smislu slika nima strukture. Ni nobenega netrivialnega načina segmentiranja slike brez preostanka v dele, ki jih je mogoče kategorizirati funkcionalno ali v skladu s prispevkom, ki ga dajejo pomenu celote.

V skladu s tem tisto, kar je še posebej napačno pri jezikovno usmerjenih semiotičnih teorijah reprezentacije, začenja zakrivati ono, kar je bistveno narobe s semiotično teorijo. Da bi to izpostavil, predlagam (1), da se usmerimo na najbolj sprejemljivo različico semiotične teorije, ki je taka, da ne zgolj opusti zaveze do slikovne strukture, temveč vztraja, da pravil reprezentacije niti umetnik

niti gledalec ne more uporabiti brez veščin prepoznavanja predstavljenih stvari in da (2) preučimo, ali taka teorija zadosti minimalni zahtevi, tako da ugotovimo, kaj naredi iz procesa, s katerim gledalec slikam pripiše reprezentacijski pomen. Na površini kajpada ni nobenega gladkega prehoda od tega, kaj je reprezentacijski pomen, k onemu, kako je reprezentacijsko pomen pripisan, ali narobe. Nobena teorija reprezentacije ne bi smela zanemariti dejstva, da je eden od najboljših načinov, kako ugotoviti, kaj slika predstavlja, ta, da pogledamo naslov. Za katerekoli teorijo reprezentacije pa kajpada obstaja način pripisovanja pomena slikam, ki sledi temu, kako ta teorija pravi, da slike pridejo do svojega pomena, moja sedanje strategija pa je ugotoviti, ali način, povezan z najbolj sprejemljivo vrsto semiotične teorije, pušča dovolj prostora za ustrezno izkustvo?

Odgovor se bo izkazal za nikalnega. Nikalnega v tem, da čeravno najbolj sprejemljiva semiotična teorija dopušča zaznavi, da na dveh različnih točkah vstopi v proces pripisovanja reprezentacijskega pomena slikam, pa v tretji točki – in to je bistveno – zaznavanje izključuje.

Vsaka semiotična teorija, jezikovno usmerjena ali sprejemljiva, dopušča vstop zaznavanja na prvi točki: gledalec se mora vizualno zavedati površine, na katero potem aplicira pravila reprezentacije. Vsaka sprejemljiva semiotična teorija – v nasprotju z jezikovno usmerjeno semiotično teorijo – dopusti vstop zaznavanju na drugi točki, saj mora gledalec imeti ustrezne veščine prepoznavanja, če naj aplicira pravila reprezentacije. Semiotična teorija vseh vrst pa je kajpada izključena iz tega, da bi našla kakršnokoli potrebo za zaznavanjem. To pa je zato, ker od te točke naprej je vse, kar mora gledalec storiti, aplicirati pravila na površino, pravila pa ga bodo odpeljala, brez kakršnekoli pomoči zaznavanja, k misli, kaj je predstavljeno, kar je tudi njegov cilj.

Način, kako to poantirati, je reči, da je v skladu s katerokoli semiotično teorijo dojetje reprezentacijskega pomena v osnovi interpretativna dejavnost, ne pa dejavnost zaznavanja.

IV

Če to, da ne izpolni minimalne zahteve celo v tej skeletni različici, pokaže, kako močno zgrešena je semiotična teorija, to tudi predlaga, da je treba, če naj bi preverili nadaljnje teorije reprezentacije, razširiti minimalno zahtevo. Morala bo – za vsako reprezentacijo – povedati, čemu je podobno ustrezno izkustvo.

Na tej točki prihaja pomoč od druge močne intuicije, ki jo spet imamo o naravi reprezentacije. Kajti če mora sicer primeren gledalec – ki gleda reprezentacijo – preden lahko ima ustrezno izkustvo, imeti ustrezne veščine prepoznavanja, je korolarij tega, da jih, če teh veščin nima, lahko z gledanjem reprezentacije in s tem, da je primerno spodbujen, pridobi. Ob sicer nespremenjenih drugi stvareh bo hkrati imel ustrezno izkustvo in si pridobil veščine prepoznavanja. Ravno na tak način si otroci pridobijo veliko število svojih veščin prepoznavanja iz gledanja ilustriranih knjig. Moja hči, ko je videla svojega prva slona pri dveh letih, je vzkliknila »Babar«.

Če je to tako, če hočemo vedeti, čemu je podobno ustrezno izkustvo, moramo zgolj vprašati tole: Preko katere vrste izkustva si dejansko pridobimo veščine prepoznavanja? Odgovor na to vprašanje pa je gotovo naslednji: Veščine prepoznavanja si pridobimo preko izkustva, v katerem se vizualno zavedamo stvari ali vrste stvari, ki smo jo s tem zmožni prepoznati. Lahko dokazljivo obstajajo izkrivljeni primeri, v katerih se naučimo prepoznati neko stvar na temelju, da nam je pokazano nekaj, kar ji je zelo podobno in potem pripravimo sebe, da vidimo podobno stvar kot stvar, za katero gre. Toda ta metoda bi nas lahko ravno tako zlahka pustila zgolj z veščino sklepanja kot s pravo veščino prepoznavanja. Če je vse to tako, potem lahko strnemo ta sklep v našo minimalno zahtevo kot tretji stavek, tako da celotna stvar zdaj teče takole: (1) če slika nekaj reprezentira, potem bo obstajalo izkustvo te slike, ki določa, da to dela; (2) če ustrezen gledalec to sliko gleda, bo, če druge stvari ostanejo nespremenjene, imel to izkustvo; in (3) to izkustvo bo vizualno zavedanje ali bo vsebovalo vizualno zavedanje predstavljene stvari. To imenujem razširjena različica minimalne zahteve, v nasprotju s skeletno različico.

Tako ponovno oborožen se zdaj lotevam naslednje teorije, na katero pada sum, čeravno je to tudi teorija, v kateri biva običajna modrost: teorije podobnosti. Tudi to je družina teorij, katere člane je mogoče razdeliti na dva načina.

Prvi način delitve takih teorij je delitev med tistimi, ki ne vztrajajo, in onimi, ki vztrajajo, da je podobnost, ki kajpada velja med nečem slikovnim in nečem zunajslikovnim, izkušena. Tisto, pri čemer te teorije vztrajajo, ni kajpada to, da obstaja podobnost med dvema takima stvarema in da je ta podobnost izkušena. Vse, kar zahtevajo, je, da sta dve stvari izkušeni kot podobni, kar je združljivo z zelo širokim obsegom dejanske podobnosti ali aktualne nepodobnosti. Jasno je, da bo zgolj zadnja vrsta teorije podobnosti tista, ki bo zadostila minimalni zahtevi, dejansko, ki je bo zadostila celo v skeletni različici. Saj zgolj ona najde prostor za ustrezno izkustvo.

Drugič, teorije podobnosti je mogoče razdeliti v skladu s členi, med katerimi velja odnos podobnosti. (Ker pa se bom od slej naprej omejil na teorije izkušene podobnosti in ker je izkušena podobnost – v nasprotju s samo podobnostjo – nesimetrična, bom zmožen govoriti o desnem členu ali členu, ki mu je nekaj podobno, in levem členu ali členu, ki je podoben). Nesoglasja o členu, ki mu je nekaj podobno, so torej dejansko nesoglasja o obsegu reprezentacije, k tej temi pa se bom vrnil kasneje. Kar zadeva nesoglasja o podobnem členu, je odločilno vprašanje, ali je ta, vsekakor na prvi pogled, nekaj na slikovni površini ali neki del gledalčevega izkustva, ko gleda slikovno površino.

Končno, in še vedno o vprašanju podobnega člena, pazimo se tistih različic teorije podobnosti, ki se opirajo na posplošujoče pripombe take vrste, kakršne nedvomno delamo pred reprezentacijskimi slikami in ki imajo naslednjo obliko: »To je podobno svetemu Bernardu«, »To je podobno Henriku VIII«. Kajti zapomnite si, da ko izrekamo take pripombe, demonstrativ ne izbere neki del slikovne površine, ne neki del gledalčevega izkustva, temveč predstavljeno stvar: samo pasmo psa, samo kraljevsko osebo, ki jo slika predstavlja. Z drugimi besedami, v vsaki taki pripombi, je podoben člen artefakt reprezentacije ali

pa je bil priveden v bivanje z reprezentacijo. Posledica tega je, da nobena poplošitev takih pripomb ne bo teorija, ki pojasnjuje reprezentacijo s sklicevanjem na podobnost. To bo teorija znotraj reprezentacije, ne pa teorija reprezentacije, ki jo predpostavlja.

Sprejeto mnenje je bilo, da je teorija podobnosti mrtva, potem pa sta se v zadnjih nekaj letih pojavili dve njeni posamezno prefinjeni različici, ki sta sprožili drugačne misli: eno je kategorično predlagal Christopher Peacocke[1], vendar se je odrekel tej etiketi, druga pa prihaja od Malcolma Budda[2], ki etiketo sprejema in si dejansko izrecno prizadeva videti najboljše, kar je mogoče storiti pod to etiketo in jo zato predlaga le hipotetično.

Obe teoriji sta teoriji izkušene podobnosti in obe uvedeta vizualno polje gledalca, tako da dosežeta levi ali podoben člen. Dve teoriji kajpada dojemata vizualno polje nekoliko drugače. Peacocke ga razume, kot da ima tako reprezentacijske kot senzacijske lastnosti, toda zgolj senzacijske lastnosti ponudijo podoben člen v primeru slikovne reprezentacije. Za Budda ima vizualno polje zgolj reprezentacijske lastnosti in torej te preskrbijo podoben člen. Res, za Budda moje vizualno polje ni nič drugega, kot kako vid predstavlja svet, ko gledam nanj, *z enim pridržkom*: da smo odmislili vse lastnosti, ki vključujejo razdaljo ali zunanjost. (Ali je taka abstrakcija možna ali je največ, kar lahko storimo v tej smeri to, da dojemamo različne stvari, ki jih vidimo, kot nam predstavljene, kot enako oddaljene od nas, je pomembna zadeva, vendar ji tu ne bom sledil). Iz tega, da obstajata ti različni pojmovanji vizualnega polja, sledi, da za Budda, ko je nekaj v vizualnem polju izkušeno kot podobno nečemu drugemu, nečemu neslikovnemu, je tako izkušen tudi ustrezni del slikovne površine. Toda to ne velja za Peacocka, ki uvede drug odnos, ki velja med sliko in tistim, kar predstavlja, ta odnos pa gre skozi izkušeno podobnost in je delno določen v okviru izkušene podobnosti.

Še zgolj besedica o tistem, za kar obe teoriji štejeta, da je člen, ki mu je nekaj podobno. To je drugo vizualno polje, možno vizualno polje: natančneje, to je tisto vizualno polje, ki bi ga gledalec reprezentacije imel, če bi – namesto, da bi gledal nanjo –, gledal tisto, kar predstavlja. Toda za vsako predstavljeno stvar obstaja neštetо načinov, na katere jo je mogoče videti, vsakemu od teh načinov pa ustreza drugačno možno vizualno polje. V skladu s tem drugo vizualno polje ali člen, ki mu je nekaj podobno, določa ne le tisto, kar je predstavljeno, temveč tudi ono, kako je predstavljeno: to pomeni reči, katere lastnosti so predstavljene, kot da jih predmet ima. Vzemite dve Monetovi sliki *Žitni snopi*, ki predstavljata taista snopa. Očitno je, da ju predstavljata drugače ali kot da imata drugačne lastnosti, toda kako naj razložimo te razlike? V skladu s pričujočo teorijo moramo to storiti tako, da najprej vzamemo vizualna polja, ki jih gledanje teh dveh slik povzroči in se potem za vsako vprašamo: Katero od neštetih vizualnih polj, ki jih povzroči gledanje dveh žitnih snopov v naravi, bo ustrezen gledalec izkusil kot podobno? Torej, če ena od teh slik predstavlja velik žitni

[1] Christopher Peacocke, »Depiction«, *The Philosophical Review* 96 (1987), str. 383-410.

[2] Malcolm Budd, "How Pictures Looks«, v Dudley Knowles in John Skorupski (ur.), *Virtue and Taste* (oxford: Basil Blackwell, 1993), str. 154-175.

snop in ga predstavlja v polni sončni svetlobi, to stori tako, ker vizualno polje, ustvarjeno z njegovim gledanjem, spada skupaj z vizualnim poljem, ki bi nastalo, če bi gledali velik žitni snop in ga videli v polni sončni svetlobi.

Nadaljnje podrobnosti obeh teorij so bolj zapletene, kot jih potrebujem za njuno razlago, toda naj v tej fazi izrazim preferenco med obema teorijama. Peacockova teorija podrobno določi, da je izkušena podobnost med dvema vizualnima poljema še posebej glede oblike. Ko to stori, se neutemeljeno postavi na eno, raje kot na drugo stran znamenitega razločevanja Heinricha Wölfflina med linearnim in slikovnim načinom reprezentacije, med umetnostjo poudarjenih in umetnostjo nepoudarjenih robov.[3] Sama Peacockova teorija se pridružuje linearnemu načinu. Budd zatrjuje, da se izogne tej pristranskosti tako, da izkušeno podobnost v obliki nadomesti z izkušeno podobnostjo v strukturi. Če – in ponavljam »če« – obstaja realna razlika, ki je postavljena v soodnos s tem razločevanjem, potem je Budd gotovo boljši od Peacocka v znatnejši ustreznosti.

Zdaj se lotimo vprašanja, ali tako izboljšana teorija podobnosti lahko zadosti minimalni zahtevi. Dokler minimalna zahteva ostaja skeletna, je odgovor pritrdilen. Teorija podobnosti jasno vztraja pri ustreznem izkustvu. Tisto, kar vsaka slika reprezentira, je določeno z neko izkušeno podobnostjo. Toda razširite minimalno zahtevo v predlagani smeri in odgovor je ravno tako gotovo nikalen. To pa je zato, ker izkušena podobnost, ki je med dvema vizualnima poljema, ne vključuje vizualnega zavedanja drugega polja, kaj šele tistega, o čemer je drugo polje ali tistega, kar slika predstavlja.[4] Res je: da bi izkusili podobnost, moramo imeti dispozicijsko veščino za prepoznavanje tega, o čem je drugo polje ali tega, kaj slika predstavlja. Vendar teorija podobnosti ne nič bolj kot semiotična teorija zahteva, da se ta veščina kaže v dejanskem ali nedispozicijskem zavedanju predstavljene stvari. To pa je, če imam prav pri označevanju izkušene podobnosti, tisto, kar se zahteva.

Na začetnih straneh *Philosophical Investigations* II, xi[5], ki mečejo spreminjajoče se žarke svetlobe in teme na temo tega predavanja, Wittgenstein razločuje med dvema situacijama, v katerih lahko izkusim ali opazim podobnost. Prva je tale: postavljen sem iz oči v oči z dvema obrazoma in med njima opazim podobnost. Druga je tale: postavljen sem iz oči v oči z enim obrazom in opazim njegovo podobnost z drugim obrazom, ki je odsoten. Torej je zgolj v primeru, če reprezentacija ustvari izkušeno podobnost prve vrste, da je mogoče zgraditi teorijo podobnosti, ki zadovolji minimalno zahtevo za teorijo reprezentacije. Vendar pa je zgolj druga vrsta izkušene podobnosti tista, o kateri je sprejemljivo razmišljati v povezavi z reprezentacijo.

[3] Heinrich Wölfflin, *The Pinciple of Art History*. Prev.M. D. Hottinger (new York: Holt, 1932).

[4] Peacocke izrecno naredi to poanto, ko trdi, da v primeru reprezentacije, na primer, gradu njegova teorija zahteva, da pojem gradu vstopi v vsebino ustreznega izkustva na bolj posreden način, kot bi v primeru, če bi to izkustvo bilo izkustvo nečesa, ki spada v ta pojem. Pravi tudi, da če bi bilo ustrezno izkustvo izkustvo gradu, potem bi to dajalo prednost iluzionistični razlagi reprezentacije. (»Depiction«, str. 403) Moja teza o dvojnosti je mišljena, da bi preprečila to smer sklepanja.

[5] Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, ur. G. E. M. Anscombe (Oxford: Blackwell, 1953).

Na tej točki je mogoče ugovarjati, da je razširitev, ki sem jo pripisal minimalni zahtevi, ali da mora obstajati vizualno zavedanje tistega, kar je predstavljeno, pretirana in da sem to storil tako, da sem v okoliščinah, v katerih se pridobi veščino prepoznavanja, videl preveč.

Tej smeri razmišljanja ne bom sledil. Namesto tega se bom lotil teorije reprezentacije, ki sem jo dolgo zagovarjal, saj se zdi, da ta teorija zadovolji razširjeno zahtevo, vprašanje, ki se ga bom lotil, pa je, ali ta teorija to naredi na račun neovrgljivosti ali (bi dodali nekateri) razumnosti.

V

Bistvena za to teorijo je posebna zaznavna veščina, ki se imenuje »videti-v«, ki jo imamo mi in morda člani nekaterih drugih vrst.[6] Videti-v je tako logično kot zgodovinsko pred reprezentacijo. Logično v tem, da lahko vidimo stvari v površinah, ki niti niso niti jih ne jemljemo za reprezentacije, recimo, torzo v oblaku ali dečka, ki nosi skrivnostno škatlo, na zapackanen mestnem zidu. In zgodovinsko v tem, da so naši oddaljeni predniki nedvomno delali take stvari, preden so razmišljali o okraševanju jam, v katerih so živeli, s podobami živali, ki so jih lovili. Ko pa se je kajpada enkrat prikazala na prizorišču reprezentacija, je videti-v tisto, ki za vsako reprezentacijo preskrbi njeno ustrezno izkustvo. Zaradi tega je izkustvo videti-v slikovni površini tisto, o čemer je slika.

Tisto, kar je značilno za videti-v in tako za mojo teorijo reprezentacije, je fenomenologija izkustev, v katerih se samo kaže. Ko gledamo primerno označeno površino, se hkrati vizualno zavedamo označene površine in nečesa pred ali za nečem drugim. To značilnost fenomenologije imenujem »dvojnost«. Ko me je prvotno zanimalo, kako definirati moje stališče v nasprotju z Gombrichovo razlago[7], ki zahteva dve zamenjujoči se zaznavi, zdaj platno, zdaj narava, in ki je razumljena na zavajajoči analogiji zdaj raca, zdaj zajec, sem dvojnost identificiral z dvema hkratnima zaznavama: zaznavo ene slikovne površine in zaznavo tistega, kar je predstavljeno.

Pred nedavnim sem znova dojel dvojnost in jo zdaj razumem v okviru enega samega izkustva z dvema vidikoma, ki ju imenujem konfiguracijski in prepoznavni. O teh dveh vidikih sem trdil, da sta fenomenološko nesoizmerljiva z izkustvi ali zaznavami – to je izkustvi površine ali narave – iz katerih izvirata, tisto, kar sem imel v mislih, je bilo nekaj te vrste: včasih doživljamo bolečino v kolenu. To je zapleteno izkustvo, vendar ga ne gre razumeti tako, da ugotovimo, kako se en del tega izkustva primerja s tem, da imamo bolečino, vendar nikjer posebej, in kako se drugi del primerja s tem, da se zavedamo našega kolena in tega, kje je. Tisto, kar nisem hotel nikoli zanikati, je, da je lahko vsak vidik videti-v – skozi svojo fenomenologijo – funkcionalno ekvivalenten izkustvu, iz

[6] Glej Richard Wollheim, *Art and Its Objects*, 2. izd.)Cambridge: Cambridge University Press, 1980), dodatni esej V, »Seeing-as, seeing-in, and pictorial representation«; in *Painting as a nArt* (Princeton University Press, 1987), 2. predavanje.

katerega izvira. Dejstvo, da si lahko pridobimo veščino prepoznavanja skozi gledanje reprezentacij, poanta, na katere teoretskem pomenu sem vselej vztrajal, dokončno dokazuje, da je to tako.

Kritika moje teorije reprezentacije si je povečini privzela obliko zahtevanja več: še posebej več o fenomenologiji videri-v.[8]

Nekaj metodoloških pripomb o tej zahtevi.

Prvič, na tako zahtevo ne smemo odgovoriti tako, kot da bi obstajal kanonični način opisovanja fenomenologije, tako da bi lahko vzeli neko izkustvo in nadaljevali z regijo po regiji ter končali z znosno razumljivo razlago tistega, čemu je ta na splošno podobna.

Drugič, od sebe ne moremo pričakovati – ali komurkoli drugemu dopustiti, da bo to storil – opisa, iz katerega bi se lahko nekdo, ki nikoli ni imel tega izkustva, naučil, kako bi bilo, če bi to storil. Dejansko je zahteva po takem opisu implicitno zanikanje, da tako izkustvo obstaja, saj implicira, da nihče ne bo imel takega izkustva.

Tretjič, nikoli ne smemo izgubiti izpred oči filozofske poante fenomenološkega opisa. Ta nas naj ne bi učil obsega človekovega izkustva. Na nas je, da vidimo, kako lahko neko posebno izkustvo – zaradi tistega, čemur je podobno – naredi, kar naredi. Fenomenologiji sledi le do točke, kjer iz nje sledi funkcija. V primeru videti-v moramo vedeti, kako lahko preskrbi ustrezno izkustvo za vsako in vse reprezentacije ali kako se (enaka stvar) obseg videti-v lahko sklada z obsegom reprezentacije.

Sledil bom tej zadnji smeri raziskovanja, vendar hočem najprej obravnavati predlog, ki se utegne mnogim zdeti sprejemljiv. Ta je, da izkušena podobnost – če vzamemo, da videti-v utemeljuje reprezentacijo – utemeljuje videti-v. Z drugimi besedami, kadarkoli na površini nekaj vidimo, je to delno zaradi podobnosti, ki jo izkusimo med njo in tistim nečem drugim.

Prepričan sem, da obstajajo trije premisleki, ki govorijo proti takemu stališču.

VI

Prvi premislek je naslednji: Površina katerekoli slike lahko vsebuje prvine, ki – četudi posamezno vidne – ničesar ne prispevajo k tistemu, kar slika predstavlja. Z Buddovimi besedami, te prvine nimajo »slikovnega pomena«. Poglejmo si, na primer, dodatne označitve na gotskih slikah ali lise dopolnilne barve, recimo, rdeče na polju zelene, ki jih je Monet uporabljal, da bi okrepil živost.

Če bi torej videnje-v temeljilo na izkušeni podobnosti, bi potrebovali predhoden način precejanja takih prvin, sicer bi o sliki razmišljali kot o tisti, ki predstavlja vsakršno in vse stvari, ki jih lahko izkusimo kot tiste, čemur so te prvine podobne. Mislili bomo, da Duccio predstavlja madonin obstret kot olepšan ali da je Monet raztresel drobcene škrlatne cvetove med trstje.

[8] Na primer Malcolm Budd "On Looking at a Picture« in Kendall L. Walton »Seeing-In and Seeing Fictionally«, oboje v Jim Hopkins in Anthony Savile (ur.), *Psychoanalysis, Mind, and Art: Perspectives*

Če kajpada ohranimo videnje-v kot predhodno, potem bomo opogumljeni gledati na sliko tako, da bi videli v njej, karkoli smo nagnjeni videti, površino pa bomo začeli preverjati glede prvin, ki so nas utegnile zapeljati, le če imamo razlog za dvom o tistem, kar smo videli. Ker pa kajpada za prvine, ki so nedvomno nepomembne, ni nujno, da nas zapeljejo, ni nobene nujnosti – dokler se ohranja prioriteta videti-v – za neko predhodno načelo izključitve. To pa je, kakor jaz vidim, sreča, saj se zdi, da ni nobenega na voljo.

Drug premislek je naslednji: Če je izkušena podobnost temeljna, potem je tisto, kar se mora od nas pričakovati, da bomo storili, to, da bomo pozorni na vsako slikovno pomembno prvino, ki jo lahko prepoznamo, in da se je vizualno zavedamo vsaj v tej stopnji, da jo izkusimo kot tisto, ki je temu ali onemu podobna. Nemara bi jo morali poleg tega izkusiti kot tisto, ki ima ono lastnost, glede katere podobnost napravi na nas vtis. To pa je zato, ker – v skladu s tem stališčem – edini način, kako je lahko katerakoli stvar predstavljena na sliki, način, da neki del slike izkusimo, kot da ji je podoben, zanemarja neko slikovno pomembno prvino in bomo izgubili neki del tistega, kar slika predstavlja.

Na tej točki se zastavlja vprašanje, ali teorija izkušene podobnosti – kot jezikovno usmerjena semiotična teorija – zahteva, da so slike zmožne sistematične segmentacije. Če je odgovor nikalen, kar se zdi na splošnih temeljih bolj sprejemljivo, slikovne prvine pa se lahko v načelu napihnejo tako, da pogoltnejo tako male skupine znakov *kot* okoljno površino med njimi, preži na nas nevarnost. Oglejmo si, na primer, »majhen črn krog«, iz katerega je Roger Fry[9] toliko naredil v svojem silovitem formalističnem napadu na Breughelovo veliko sliko *Procesija na Kalvarijo* – kako naj zagotovo rečemo, da izkusimo take prvine kot tiste, ki so podobne nečemu v svetu, kar slika predstavlja, ne pa kot one, ki so podobne reprezentaciji teh stvari? Z drugimi besedami, ali lahko preprečimo, da bi se teorija izkušene podobnosti spreobrnila v tisto, kar sem imenoval teorija znotraj reprezentacije, v nasprotju s teorijo reprezentacije?

Nasprotno, ko je videnju-v dana prednost, je vse, kar se zahteva, da se vizualno zavedamo površine, to, kako podrobno mora biti to zavedanje, pa je odprta zadeva. To pa je zato, ker ni nobene zaznavne značilnosti površine, ki bi ustrezala vsaki značilnosti tistega, kar je predstavljeno. Reprezentacijska vsebina Gainsboroughovih ali Turnerjevih slik ni omejena s tistim, kar sem imenoval »lokalizacija«.

Tretji premislek proti prioriteti izkušene podobnosti je naslednji: da to stališče ne zahteva ne le zavedanja tega, kakšne lastnosti imajo slikovno pomembne prvine, temveč tudi, da iz teh lastnosti sklepamo, kako je ustrezen predmet predstavljen ali (kar je enaka stvar) katere lastnosti so predstavljene, kot da jih ima. Toda taka sklepanja so lahko svojeglava. Parmigianinova *Madona* ni predstavljena, kot da ima dolg vrat, niti ne Ingres, ki je zaničeval anatomijo, kaže svojih odalisk – to je, samih žensk – z enim vretencem preveč, kot trdijo sodobni kritiki.

[9] Roger Fry, *Transformations: Critical and Speculative Essays on Art* (London: Chatto and Windus, 1926), str. 15-16. Za razpravo o tem odlomku in o formalistični kritiki glej Richard Wollheim, *On*

Končna opazka: Tisti, ki najdejo mesto za izkušeno podobnost v razlagi reprezentacije, razmišljajo v njen prid, da taka razlaga zlahka prinese merilo naturalizma v reprezentacijo. Če to res naredi, jaz, nasprotno, gledam na to kot na znak proti njihovi razlagi. Kajti ko enkrat začnemo pregledovati zelo različne vrste reprezentacije, o katerih razmišljamo kot o naturalističnih, se zdi grobo biti prepričan, da obstaja eno samo, kaj šele preprosto merilo, še najmanj tako, v katerem izkušena podobnost igra prvenstveno vlogo nezgodovinsko pojmovanega naturalizma.

VII

Vračam se k vprašanju, kako sta lahko obseg videti-v in obseg reprezentacije identična in začenjam s vprašanjem: Kakšen je obseg reprezentacije?

Odgovor se razdeli na dva dela. Prvi del je ontološki in nam daje razne vrste stvari, ki jih je mogoče predstaviti ali tisto, kar imenujem raznolikosti reprezentacije. Drugi del sestoji iz vseobsegajoče omejitve, to pa jo vsiljujejo meje vidnosti. Kot je rekel Alberti: »Slikar se ukvarja zgolj s predstavljanjem tistega, kar je mogoče videti«.

Raznolikosti reprezentacije so dane z navzkrižno klasifikacijo. Vzdolž ene osi imamo reprezentacije objektov *proti* reprezentacijam dogodkov. Predstaviti je mogoče ženske (objekte) in tudi bitke (dogodke). Vzdolž druge osi imamo reprezentacije posameznih objektov ali dogodkov *proti* reprezentacijam zgolj posebne vrste objektov ali dogodkov. Tako lahko imamo reprezentacijo gospe Moitessier (posamezen objekt) ali reprezentacijo mlade ženske za pultom, nemara mlade ženske, ki ima nekatere specifičnosti, toda nobene posebne mlade ženske (zgolj posebne vrste objekt). Lahko imamo alternativno reprezentacijo bitke pri San Romanu (posamezen dogodek) ali reprezentacijo konjeniškega spopada – spopada ob mraku na dvignjenem terenu, med izenačenima stranema, pri čemer muškete krepijo konjenike – toda nobenega posebnega konjeniškega spopada (zgolj posebne vrste dogodka). Reprezentacije, ki so zgolj o stvareh neke posebne vrste, objektov ali dogodkov, je mogoče, tako mislim jaz, najbolje prepoznati preko njihovega intrinzičnega neuspeha, da bi preskrbele odgovore na vprašanja: Kateri objekt? Kateri dogodek? Katera ženska? Katera bitka?

Nelson Goodman[10] je pokazal na drugo posebno vrsto reprezentacij: to je, reprezentacij vseh stvari določene vrste. Te je mogoče najti v slovarjih ali priročnikih, vendar le redko v slikovni umetnosti.

Ob obravnavanju obsega reprezentacije sem kajpada prepričan, da je boljše izhodišče drugi del razlage: *omejitev* reprezentacije ali vidnost. Daje nam več neposrednega vpogleda v to, kako se obseg reprezentacije in obseg videti-v skladata. To pa je zaradi tega, kaj ta omejitev zahteva. Za samo reprezentacijo ni nujno, da se omeji na tisto, kar je mogoče videti iz oči v oči: tisto, na kar se mora omejiti, je ono, kar je mogoče videti v zaznamovani površini.

[10] Nelson Goodman, *The Language of Art* (Indianapolis: Hackett, 1969), 1. pogl.

Toda kakšna je razlika? Kajti ali sploh obstaja kaj, kar je mogoče videti na površini in česar ni mogoče videti iz oči v oči?

Odgovor je pritrdilen, mi pa že poznamo vsaj del razloga. Saj lahko v slikah vidimo stvari zgolj posebne vrste, teh pa ne moremo videti iz oči v oči. Iz oči v oči ne moremo videti žensk in bitk, o katerih se ne moremo vprašati: Katere ženske? Katere bitke?

Toda nekateri bi utegnili vztrajati pri tem, da četudi lahko v slikah vidimo vrste stvari, ki jih ne moremo videti iz oči v oči, jih ne moremo videti, kot da imajo *lastnosti*, ki jih ne moremo videti iz oči v oči ali ne moremo videti, kot da jih imajo, iz oči v oči. Ravno v izdelavi tega nauka je Lessing znamenito zanikal, da bi slike lahko predstavile dogodke, ki se odvijajo v času, to je, da bi lahko predstavile dogodke *kot* odvijajoče se v času.

Dokazati je mogoče, da mesto, kjer se je Lessing dejansko motil, zadeva meje, ki jih je pripisal tistemu, kar je mogoče videti iz oči v oči, ne pa meje, ki jih je posledično vsilil tistemu, kar je mogoče predstaviti. Ne da bi to vprašanje odprl, naj preprosto pokažem, da slike lahko predstavljajo stvari, kot da imajo lastnosti, ki so skrajno blizu mejam vidnosti iz oči v oči, in pustim odprto, na kateri strani dejansko ležijo. Tako slike lahko predstavljajo moškega kot prepevajočega in žensko kot tisto, ki ga posluša; lahko predstavljajo kralje kot tiste, ki vidijo stvari, ki niso dane človekovemu očesu; lahko predstavljajo moškega, ki se odpoveduje vsem zemeljskim dobrinam razen eni, in zakaj to dela; in lahko predstavljajo žensko, ki sliši novice, z veličino, grozovitostjo katerih se bojuje, da bi jih sprejela.

VIII

Če zdaj vprašamo: Kako da je to tako?, se sprašujemo o splošni razlagi tega, kaj pomeni, da je nekaj vidno na površini.

Oglejmo si naslednji eksperiment. Gledam sliko, ki vključuje klasično krajino z ruševinami. Zdaj pa si zamislite naslednji dialog. »Ali lahko vidiš te stebre?« »Da.« »Ali lahko vidiš te stebre, kot da izvirajo iz templja?« »Da.« »Ali lahko vidiš te stebre, ki izvirajo iz templja, kot da so podrti?« »Da.« »Ali jih lahko vidiš, kot da so bili porušeni pred nekaj sto leti?« »Da.« »Ali jih lahko vidiš, kot da so jih pred nekaj sto leti podrli barbari?« »Da.« »Ali jih lahko vidiš, kot da so jih pred nekaj sto leti podrli barbari, ki so nosili kožo divjih oslov?« (Premolk.) »Ne.«

Ob vsaki izmenjavi je tisto, kar pomeni »da«, to, da je spraševanje naredilo razliko glede tega, kaj se je na prizorišču videlo, ravno tako kot »ne« pomeni, da so – *vsaj za tega gledalca tu in zdaj* – bile dosežene meje vidnosti na tej površini. Zdaj domnevajmo, da je ta gledalec primeren gledalec za to sliko. V tem primeru lahko »ne« razumemo kot zavrnitev z njegove strani, da bi sliki vsilil nekaj, česar ne predstavlja.

Tisto, kar ta miselni eksperiment predvsem kaže, je osrednja fenomenološka značilnost videnja-v, ki je njegova prežetost z mislijo, bodisi da misel neposred-

no povzroča označena površina bodisi, da jo delno spodbudi druga površina. Ravno ta značilnost pa je tista, ki spet razloži širok obseg videti-v, ki je širši, kot smo videli, od obsega videnja iz oči v oči. Ravno ta prežetost videnja-v z mislijo je tista, ki razloži širok obseg stvari, ki jih je mogoče predstaviti in širok obseg lastnosti, ki jih je mogoče predstaviti, da jih te stvari imajo.

Vendar sta potrebni dve opazki.

Prva je tale: zgolj iz tega, ker je res, da ko gledamo slike lahko naše zaznavanje dopolnimo z mislijo, tako da vidimo v sliki spremembe, ne sledi, da imamo kakršenkoli način pokaza, kje se je sprememba zgodila ali kaj pomeni – razen seveda ponavljanje misli, ki je povzročila spremembo. Drugič, ko vztrajam pri tem, da misel, konceptualna misel lahko povzroči spremembe v tistem, kar vidimo na površini, se ne opredeljujem glede vprašanja, ali ima izkustvo videti-v pojmovno ali nepojmovno vsebino. Okušanje juhe ima nepojmovno vsebino, toda če smo pojmovno spodbujeni glede tistega, kaj je v juhi, ima juha lahko drugačen okus.

IX

Drug psihološki pojav, ki ga zelo prežema misel, je domišljija in smo v skušnjavi, da bi razmišljali, da domišljija, še posebej v svojem bolj zaznavnem načinu ali vizualizaciji, utemeljuje videti-v.

Preprosta različica tega predloga je, da ko vidim obraz na sliki, me znaki na površini vodijo k temu, da si zamislim, da vidim obraz. Zamišljanje videnja obraza, ki mu je zdaj pripisana vloga ustreznega izkustva, pa kajpada prosto plava, osvobojeno reprezentacije. Čeravno določa, kaj slika predstavlja, sta to zamišljanje in videnje slikovne površine zgolj zunanje povezana.

Zapletenejša in veliko superiornejša različica tega predloga, ki ga zagovarja Kendall Walton[11], je naslednja. Vidim slikovno površino, zamišljam si, da vidim obraz in o mojem videnju površine si zamišljam, da je izkustvo videnja obraza. Dalje, veridično izkustvo površine in domišljijsko izkustvo obraza, ki sta obe zaznavni, tvorita – z Waltonovo besedno zvezo – »eno samo izkustvo«. Spet dvojnost.

Moja težava s tem drugim predlogom je, kako razumeti bistvo projekta ali kako si zamišljati, da je eno zaznavno izkustvo drugo. Kajti če nam uspe, na kakšen način izvorno izkustvo ohrani svojo vsebino? Kajti kaj ostane od izkustva videnja površine, ko si uspešno domišljam, da je to izkustvo neko drugo izkustvo? Če kajpada še naprej dejansko vidim površino ali pa to izkustvo ohranja svojo vsebino, kako mi je uspelo, da sem si ga zamišljal, to izkustvo, kot da je izkustvo videnja obraza? In upoštevajte dve stvari. Prvič, da je zamišljanje enega izkustva kot drugega nekaj veliko bolj izkustvenega od preprostega zamišljanja, da je eno izkustvo drugo. In drugič, upoštevajte, da se ta problem pojavlja izključno tam, kjer (1) je tisto, kar si zamišljamo, da je nekaj drugega od tistega, kar je, nekaj zaznavnega *in* (2) je tisto, za kar si zamišljamo, da je,

[11] Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990).

tudi nekaj zaznavnega. Očitno ni nobene temeljne težave, če premikam moje dlani in roke na sunkovit in nenavaden način in si o tem zamišljam, da dirigiram nekemu velikemu orkestru, niti če, kar se tega tiče, strogo gledam starega sovražnika in si zanj zamišljam, da ga ubijam s svojim pogledom. V prvem primeru ni nobeno izkustvo zaznavno, v drugem pa je zaznavno zgolj eno.

X

Tudi jaz v svoji razlagi reprezentacijskega pomena najdem prostor za domišljijo, vendar je to prostor, ki je pomožen za videti-v in je pomemben le za nekatere slike.[12] To so slike, v katerih je ustreznemu gledalcu ponujena drugačna forma dostopa skozi prisotnost v predstavljenem prostoru, čeravno ne v tistem njegovem delu, ki je predstavljen o figuri. To formo imenujem Gledalec v Sliki. Gledalec v Sliki ima, med drugim, psihološki repertoar: repertoar prepričanj, želj, drž, odgovorov. Tisto, kar se potem zgodi, je, da se ustrezni gledalec, lahko bi rekli ustrezni *zunanji* gledalec, začne identificirati z notranjim gledalcem, to je, da si o njem, notranjem gledalcu, iz središča ali od znotraj zamišlja, da vzajemno deluje s predstavljenim prizoriščem, kakor mu dopušča ali ga omejuje repertoar, ki mu je pripisan. Čisti rezultat bo, da se bo zunanji gledalec znašel v preostalem stanju, ki je analogno stanju notranjega gledalca, to stanje pa bo spet vplivalo na to, kaj vidi na sliki, ko se od domišljije spet vrne k zaznavanju.

Vzemite kot primere reprezentacij, ki vsebujejo Gledalca v Sliki, nekatere Manetove kompozicije z eno samo figuro, recimo, *Žensko s papigo* ali *Uličnо pevko*. Ko gledam eno ali drugo od teh slik, vidim na njuni površini žensko, ki je v tem trenutku intenzivno zasedena. Odvrača jo skrivnost. Potem iz množice ključev prepoznam eksistenco druge figure, nemara moškega ali morda spolno nedoločene figure, ki stoji v predstavljenem prostoru nekje ravno na tej strani slikovne ravnine. Potem si začenjam v bistvu zamišljati, da si ta figura prizadeva, močno prizadeva, zaman prizadeva stopiti v stik s predstavljeno figuro. Utrudljivost, razočaranje, obup, ki si ga začenjam zamišljati, zamišljati od znotraj, bodo izkustvo Gledalca v Sliki prekapljali vame in okrepili dejstvo, kako vidim žensko.

To razlago Gledalca v Sliki, vzeto iz knjige *Painting as an Art* – četudi izpuščam vso razpravo o tem, kakšno evidenco bi utegnili imeti, v primeru katerekoli dane slike, za to, da obstaja tako vmešavanje – povzemam zato, da bi poudaril razliko v vlogi in delitev dela, kakor jo jaz vidim, med zaznavanjem in domišljijo v našem vzajemnem delovanju z reprezentacijskimi slikami. Vendar upoštevajte, da ni nič od tega razumnega, razen če ne priznamo eksistence neke forme domišljije, ki jo je sodobna filozofija, vsekakor implicitno, zavračala. To pa je v bistvu zamišljanje nekoga drugega kot samega sebe. Domišljijo od znotraj trenutno obravnavajo tako, kot da mora biti *de se*. Če si kogarkoli zamišljam od znotraj, sem to lahko le jaz sam in če se mi *zdi*, da si zamišljam drugega, je tisto, kar si realno zamišljam bodisi jaz sam v koži drugega, kar ne zados-

[12] Wollheim, *Painting as an Art*, III. Predavanje.

tuje za projekt, ki ga predpostavljam, bodisi da sem jaz sam drugi, kar je nekoherentno. Veliko nedavne razprave o vlogi domišljije ali (kot se sedaj imenuje) simulacije pri utemeljitvi naše vednosti o drugih duhovih je okuženo s tem neuspehom, da bi priznali obseg domišljije.

XI

Naj, celo tako pozno, pokažem na presenetljiv izpust v tem predavanju: presenetljiv, saj pojav na veliko nastopa v mnogih razlagah reprezentacije, temveč je tudi temeljni kamen moje lastne razlage. Sploh nismo omenili umetnikovih intenc: »intence« so beseda, ki je začela pomeniti tiste psihološke dejavnike v umetniku, ki povzročajo, da dela, kakor dela.

Najbolj shematski način prilagajanja umetnikovih intenc razlagi, ki sem jo dal, je naslednji: za vsako reprezentacijsko sliko je verjetno, da obstaja več kot ena stvar, ki jo je mogoče videti v njej: obstaja več kot eno izkustvo videti-v, ki jo lahko povzroči. Izkustvo videti-v, ki določa, kaj predstavlja, ali ustrezno izkustvo je kajpada izkustvo, ki se sklada z umetnikovo intenco. Z izpustitvijo umetnikove intence iz argumenta sem moral postaviti poanto bolj posredno v okviru ustreznega gledalca, ki se kot gledalec identificira z ustrezno občutljivostjo in ustrezno informacijo ter je ustrezno spodbujen. Vendar gre za enako poanto, saj poglejte, kaj tu pomeni »ustrezna«. Pomeni občutljivost, informacijo, spodbujanje, ki se jih zahteva, če naj gledalec vidi sliko tako, kakor si to od njega želi umetnik.

V tem, da sem zadevo postavil, kakor sem jo moral, je seveda tudi neka prednost, to je, v okviru tega, kar ustrezen gledalec vidi, ne pa v okviru umetnikovih intenc. To je pojasnilo, zakaj za nekatere reprezentacije ne bo nobenega ustreznega izkustva. Tako izkustvo se bo izmuznilo celo ustreznemu gledalcu, to pa zato, ker umetniku ni uspelo narediti dela, ki ga je mogoče izkusiti na način, ki se sklada z intencami, ki jih je nedvomno imel. V takih primerih delo, tako moramo skleniti, ne predstavlja ničesar, čeravno če tako rečemo, to kajpada zasenči dejstvo, da je neuspeh, neuspeh, da bi uresničili intenco, vselej zadeva stopnje. Če zanemarimo Balzacovega Frenhoferja, ali je ta neuspeh lahko sploh kdaj popoln?

Reprezentacijski pomen, res, slikovni pomen na splošno ni, po mojem mnenju, odvisen od intence kot take, temveč od izpolnjene intence. Intenca pa je izpolnjena, ko slika lahko v ustreznem gledalcu povzroči izkustvo, ki se sklada z intenco. In upoštevajte, da gledalčeva vednost o umetnikovi intenci, kakorkoli je že pridobljena, lahko legitimno oblikuje tisto, kar vidi v sliki. Tistega pa, kar ta ali dejansko katerakoli druga vednost ne more legitimno storiti, je, da sebe nadomesti z zaznavanjem. Če je vse, kar ustrezen gledalec lahko stori, to, da odkrije umetnikove intence in da v skladu s tem interpretira delo in ni nobenega zapisa tega v njegovem izkustvu slike, potem pogoj reprezentacije ni bil izpolnjen.[13]

[13] To predavanje je bilo prvotno izpeljano kot spominsko predavanje na Garetha Evansa na Univerzi v Oxfordu 26. novembra 1996.