Д.И. Небольсин*

ИНТЕГРАЦИЯ АНАЛИТИЧЕСКИХ И ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИХ ТЕОРИЙ ВИЗУАЛЬНОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ В ФИЛОСОФСКОМ ПРОЕКТЕ ПОЛА КРОУТЕРА

В статье анализируются ключевые аспекты предложенной П. Кроутером теории, объединяющей интерес к семантике и структуре изобразительной репрезентации с оригинальными тезисами об онтологической, телесной и темпоральной специфике изображений. Несмотря на ряд спорных моментов (эссенциализм и отвержение историзма, последовательная ориентированность на нормативную эстетику, общий теоретический эклектизм), эта концепция может рассматриваться в качестве примера продуктивности взаимодействия достижений аналитической и феноменологической традиций философии изображений.

Ключевые слова: изображение, репрезентация, теория образа, аналитическая философия, феноменология

Integrating analytic and phenomenological approaches to pictorial representation: Paul Crowther's philosophical project. DANIIL I. NEBOLSIN (National Research University Higher School of Economics)

Paul Crowther's theory of depiction combines such diverse issues as visual media ontological qualities, planar structure and non-referential semantics of pictures (described in terms of modal plasticity) as well as various modes of their relations to human identity. By virtue of interpreting (instead of imitating) the pre-given external world pictorial representations acquire the quality of distinctive ontological impact on visible reality: they literally transform it in unpredictable ways. Analyzing the temporal, spatial, body-oriented and perceptual conditions of depiction, Crowther postulates its "phenomenological depth": pictures visibly exemplify the various modes of our interactions with our world and thus obtain cognitive, intersubjective, aesthetic and even metaphysical significance. At the same time Crowther explicitly rejects the relevance of historical, social, political and other contextual matters for his methodology, which therefore tends to bear essentialist presuppositions closely related to traditional normative aesthetics. Despite this controversies and overall eclecticism of this philosophical system, Crowther's project provides an instructive case demonstrating how cultivation and elaboration of relevant theoretical interrelations between analytic and phenomenological traditions may be heuristically fruitful for the philosophical understanding of pictorial representation.

Keywords: depiction, pictorial representation, image theory, analytic philosophy, phenomenology

* НЕБОЛЬСИН Даниил Игоревич, аспирант школы философии факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики».

E-mail: daniil.nebolsin@gmail.com

© Небольсин Д.И., 2017

Различия между аналитической и феноменологической традициями исследования изображений весьма существенны, а возможность взаимодействия этих школ зачастую представляется утопической. Существует немного попыток их интеграции или сравнительного анализа, и теория Пола Кроутера выделяется среди них как, возможно, наиболее развернутая. Позиционируя свой проект как «пост-аналитическую феноменологию», Кроутер пытается объединить наработки этих философских традиций таким образом, чтобы они «не только сообщались друг с другом, но и объединялись в метод, чьи аспекты комплементарны друг другу» [5, р. 41]. В данной статье предлагается разбор ключевых особенностей, противоречий, преимуществ, недостатков и перспектив этого синтеза.

Кроутер обосновывает необходимость интегрального подхода следующим образом: большинство известных в англоязычной академической среде теорий образа «инфицированы» семиотическим, социальным или историческим редукционизмом, в силу чего их методология либо фатально упрощена, либо ориентирована на «характерную для западного инструментального разума модель товарного производства, дистрибуции и потребления» [6, р. 18]. В свою очередь, в качестве отправной точки для своей теории Кроутер выбирает идею внеисторического характера механизмов понимания образов. Он также исходит из того, что в семантических, структурных и онтологических характеристиках изобразительной репрезентации заложены предпосылки для ее художественного или эстетического использования. Поэтому он, сторонясь любых форм контекстуализма, обращается к исследованию «структур, фундаментальных для онтологии визуальных медиа» [6, р. 11].

Но перед их рассмотрением необходимо уточнить, что именно в его работах подразумевается под «образом» и «изображением» (поскольку не существует однозначной трактовки этих терминов, принимаемой всеми исследователями). Кроутер периодически использует понятие образа как ментального состояния, обладающего «изоморфной консистентностью» (*isomorphic consistency*) по отношению к феноменальной структуре своего референта [3, р. 101]. Однако в рассматриваемых текстах речь идет о материальных изображениях, причем в первую очередь художественных – картинах, рисунках и т.п. Кроутер называет их как изображениями, так и образами, а также картинами. В структурном отношении они отлича-

ются специфической «четырёхсложностью»¹, включающей в себя физическую основу (материальная поверхность), формальные особенности (текстура, цвет и т.п.), физиогномические свойства и репрезентационное содержание [3, р. 139]. Однако для Кроутера исследование элементов этой структуры вторично по отношению к экспликации семантических и онтологических характеристик образов, разворачиваемой из перспективы создателя изображения – путем рассмотрения того, как именно осуществляется процедура изображения видимого мира на плоскости².

Эта перспектива позволяет Кроутеру обратиться к семантической специфике изображений в обход более распространенных стратегий³: «В самом акте создания образа (вне зависимости от практических намерений и последующих использований образа) человек в буквальном смысле воздействует на мир, и тем самым изменяет свое когнитивное отношение к репрезентированному объекту, к себе, а также к существованию в более общем смысле» [6, р. 18]. Этот достаточно радикальный тезис можно признать «ядром» рассматриваемого философского проекта. Как ни странно, он восходит к работам Нельсона Гудмена [8]. Вслед за последним Кроутер постулирует в качестве одной из ключевых характеристик визуальной репрезентации то, что она «не воспроизводит механически свой предмет, но скорее является его интерпретацией» [6, р. 37]. Это значит, что для изображений конститутивно не сходство с изображаемым предметом (для Гудмена оно является мифом, для Кроутера – фактором отнюдь не первой важности), но отличие от него – и то, какими средствами (перцептивными, символическими и т.д.) осуществляется это отличие.

Выступая интерпретациями видимого мира, изображения могут придавать своим объектам физически невозможные свойства (к примеру, приписывать упитанным путти с крохотными крыльями способность летать), а также репрезентировать невозможные либо неизвестные в обыденной практике объекты, действия и ситуации. По большому счету, они имеют

¹ Здесь Кроутер полемически отталкивается от теории двусложности Ричарда Уоллхейма [13].

² Среди авторов, работавших в схожей перспективе, необходимо упомянуть Майкла Подро [10].

³ Сконцентрированных, к примеру, на проблемах сходства изображения с референтом, распознавания реципиентом объекта изображения или специфики восприятия визуальных репрезентаций.

дело прежде всего с областью возможного, а не наличного: «Изображение репрезентирует только возможный объект визуального восприятия» [4, р. 39]. Другими словами, какая бы то ни было корреляция изображения и объекта не имеет обязательного характера, а вопрос об онтологическом статусе референта оказывается нерелевантным. Если изображения не ограничены в выборе объектов и способов их представления, то любая визуальная репрезентация становится «визуальной альтернативой» миру, и ее когнитивная ценность обуславливается именно предположительно безграничной вариативностью интерпретации мира визуальными средствами. В отличие от Гудмена, Кроутер считает эту «модальную пластичность» изображений в большей мере онтологической, чем семантической характеристикой, ведь именно она позволяет реорганизовывать не только изображаемый предмет или сцену, но и видимый мир в целом. В конкретном же переживании модальная пластичность сочетается с отрывом от привычных концептуальных условий восприятия, что приводит к прерыванию естественной установки реципиента в отношении элементов видимого мира, тем или иным образом представленных в изображении, а зачастую и в отношении самих изображений и видимого мира как такового [6, р. 41].

Как возможна модальная пластичность и ее обозначенные выше следствия? Кроутер полагает, что визуальная репрезентация – конструкция, слагаемая из двух «векторов»: схематического и партикулярного [6, р. 37-38]. Схематическое содержание придает ей, грубо говоря, «формальные» свойства (линии, цвета, комбинации и т.д.), позволяющие зрителю распознавать составляющие партикулярный вектор и подводимые под понятия визуальные частности (объекты, сцены, действия и т.д.), а также определяют оригинальность и перцептивную отличительность того или иного изображения в ряду прочих. Распознавание изображенных объектов обычно не требует сознательной актуализации схематического, конструирующего уровня, но именно он предоставляет необходимые условия для того, чтобы некоторый объект мог считаться именно изображением, а не нейтральной плоскостью. В этом аспекте Кроутер снова сближается с Гудменом и его последователями (такими, как Джон Кульвицки [9] или Оливер Шольц [11]), рассматривающими «дореференциальный» уровень семантики изображений и то, как их синтаксические характеристики

«конвертируются» в значащую репрезентацию. Но в отличие от этих авторов, Кроутер выступает против рассмотрения изображений в символической перспективе: с его точки зрения, «в строго пикториальных терминах» [6, р. 36] изображения могут создаваться без денотативной интенции и восприниматься без отсылки к чему-либо (для Гудмена же денотация является неустрашимым «ядром» репрезентации [8, р. 5]). Более радикальное расхождение с этой традицией заключается в том, что на основе идеи сконструированности изображений Кроутер формулирует тезис о внеисторическом и транскультурном характере их интерпретации: «Образ всегда пикториально интеллигибелен на базовом уровне без необходимости «декодировать» его посредством отсылки к внешним обстоятельствам, связанным с контекстом его создания или использования» [6, р. 38-39]. По большому счету это полная противоположность радикальному конвенционализму Гудмена.

Кроутер возводит когнитивные, онтологические и эстетические свойства изображений не только к их семантике, но и к пространственной организации их репрезентационного содержания. В ее основе лежит пикториальный синтаксис, под которым подразумеваются визуальные отношения, устанавливаемые между двумя крайними точками изобразительного пространства⁴ – фоном и «поверхностной плоскостью» (наиболее «близкими» к зрителю элементами содержания визуальной репрезентации) [6, р. 42-43]. Визуальный синтаксис не только способствует организации схематического и партикулярного векторов изображения в легко схватываемое единство, но и конституирует специфическую двухмерность изобразительной репрезентации. Локализация объектов видимого мира в неподвижном двухмерном пространстве изобразительной плоскости неизбежно требует их представления со стационарной фронтальной позиции, что еще сильнее отделяет объект репрезентации от обыденных условий его восприятия [6, р. 46].

Предполагая необходимость трансформации изображаемых объектов, пространственно-плоскостная специфика изображений лишний раз демонстрирует, насколько визуальная репрезентация этих объектов неизоморфна их данности в опыте, – и это влечет за собой важное онтологическое следствие, связанное с темпоральным аспектом визуальной репрезен-

⁴ В этом аспекте Кроутер снова сближается с теорией Уоллхейма. См.: [12].

тации. Помещаясь в описанные выше условия, изображаемое вырывается из потока актуального времени реципиента: время перестает быть значимым фактором, даже если в изображении представлено некоторое движение или процесс. Кроутер обозначает данное свойство термином “presentness”, указывающим как на присутствие изображаемого в настоящем, так и на радикальное отделение этого настоящего от привычного хода вещей, опять-таки способствующее прерыванию естественной установки [6, р. 44; 4, р. 40-42]. Здесь ход мысли Кроутера пересекается с идеей Готфрида Бема о том, что «вырывание» объекта изображения из временной последовательности в акте пикториального показа меняет и онтологический статус самого объекта, предоставляя ему особое «место в мире»: интенсифицированное присутствие, нередуцируемое к денотативным или «чисто» перцептивным функциям [2].

Среди наиболее близких феноменологии элементов рассматриваемой теории необходимо выделить проблематизацию телесного и пространственного характера восприятия изображений: здесь Кроутер эксплицитно следует мысли Мориса Мерло-Понти. «Обыденное» визуальное восприятие укоренено в привычной сенсомоторной активности тела по отношению к окружающей среде. Изображения же направляют внимание реципиента на собственное место в пространстве, экзemplицируя интерактивный характер отношений тела и окружающего мира. Поскольку Кроутер считает расположение в пространстве ключевой характеристикой существования в мире, эта функция изображений признается им одной из конститутивных [4, р. 4-5; 6, р. 25]. Объединяя в едином визуальном опыте физическое и виртуальное, изображения предоставляют экстермальную по отношению к телу реципиента модель субъективного видения. Это придает им качество «феноменологической глубины», предполагающей онтологическую реципрокность субъекта и объекта переживания [6, р. 3].

По мысли Кроутера, феноменологическая глубина изображений не является неким отвлеченным свойством, а может оказывать сильное и непосредственное влияние на человеческую идентичность. Он обосновывает это тем, что понимание человеком себя в существенной степени конституируются способностью воображения – в том числе регулярными представлениями прожитых или знакомых «из вторых рук» ситуаций с тех или иных пространственных то-

чек обзора, включая чужие и альтернативные. Визуальная репрезентация дает возможность непосредственно столкнуться с этой множественностью и вариативностью видения в экстернализованном виде: «Это зрение, созданное на публично доступном уровне и освобожденное от непосредственных экзистенциальных давлений, как и от превратностей времени» [6, р. 56]. Благодаря этому изображения также задействуют значимый интересубъективный компонент, предоставляющий доступ к чужим «способам видения». Собственно, Кроутер считает главной функцией изображений то, что они различными способами и в различных модальностях «экзemplицируют факторы, базовые для нашей когнитивной и метафизической укорененности в мире» [6, р. 31], что и составляет «внутреннюю значимость образа», раскрытию и обоснованию которой посвящается большая часть рассматриваемой философской системы.

В некоторых работах Кроутер уделяет отдельное внимание абстрактным изображениям, снабжая свою теорию дополнительным концептуальным аппаратом [6, р. 99-119; 3, р. 90-98; 7, р. 201-250]. С его точки зрения, восприятие абстракций чаще всего случается в заведомо художественном (музейном, галерейном) контексте. Это заметным образом трансформирует установку реципиента: в нее включается «презумпция виртуальности» [6, р. 104], заставляющая хотя бы в фоновом режиме полагать, что все абстрактные изображения должны быть «о чем-то». За неимением существующих референтов кандидатом на роль «чего-то» оказывается контекстуальное пространство, которое одновременно и служит сырым материалом визуального опыта, и способствует организации последнего, включая в себя, помимо прочего, случайные цветовые соотношения, сны и не поддающиеся концептуализации визуальные частности и случайности. Способствуя нашей ориентации в мире, оно исключительно редко становится объектом нашего внимания [3, р. 94-95]. По мысли Кроутера, именно представление и интерпретация контекстуального пространства обуславливает когнитивную ценность абстрактных изображений. Последние при этом понимаются как «аллюзивные образы» [3, р. 97], предоставляющие непрямой доступ к ускользающим от обыденного внимания нюансам и аспектам взаимодействия человека с видимым миром. Грубо говоря, абстракции наиболее эффективно показывают, как можно видеть *так-то*, а не *то-то*. Понятие контексту-

ального пространства в значительной степени совпадает с трактовкой невидимого в работе Мерло-Понти «Око и дух» [1]. Однако Кроутер предлагает достаточно развернутую классификацию семи уровней контекстуального пространства, относя к нему в том числе и горизонт представлений о возможных изменениях в видимом [6, р. 108], а Мерло-Понти обнаруживает способность проявлять «то, что обычное зрение полагает невидимым» [1, с. 19] в любой живописи, не только и не столько в абстрактной. То есть подход Кроутера оказывается более нюансированным, но и более узким.

Анализ абстрактных изображений добавляет несколько продуктивных деталей к кратко изложенной выше теории Кроутера, но вступает в некоторое противоречие с ней. По большому счету, автор использует институциональный критерий определения абстрактного искусства: чтобы увидеть некоторый объект в качестве аллюзивного образа, мы для начала должны знать, что это именно художественный объект, а раз это художественный объект, то предполагается, что он должен быть «о чем-то» и т.д. Однако в остальных работах Кроутер не только отвергает большинство контекстуальных объяснений визуальной репрезентации, но и настойчиво утверждает, что рассматриваемые им характеристики последней независимы от исторических, социальных или культурных детерминаций и контекстов; исключение делается только для абстрактных изображений. С одной стороны, такой эссенциализм служит способом заявить, что создание и восприятие изображений – практика немалой антропологической значимости. С другой стороны, он ведет к затруднениям при использовании или развитии теории Кроутера авторами, не претендующими на окончательное объяснение «фундаментальной сущности» изображений.

Одна из главных сложностей с подходом Кроутера состоит в том, что в нем содержится целый ряд ценностно-окрашенных импликаций (с выходом последней на данный момент книги автора среди них возобладала религиозная [4]). Так, Кроутер – один из немногих современных англоязычных философов, открыто разрабатывающих нормативную эстетическую теорию с большинством сопутствующих ей атрибутов: ранжированием объектов по «универсальным» ценностным критериям, повышенным вниманием к фигуре творца, сосредоточением на институционализированных художественных практиках без учета их институциональной специфики

и даже пониманием эстетического по модели органического единства [6, р. 24-25]. Как правило, эти особенности наиболее заметны в его сочинениях по эстетике, но и в текстах по философии изображений более чем достаточно вызывающих вопросы моментов. Это, во-первых, преимущественное рассмотрение изображений из перспективы их создателя, вследствие чего перцептивные и креативные акты производителей изображений представляются как имеющие больший объяснительный и ценностный потенциал, чем соответствующие акты реципиентов. Во-вторых, бросается в глаза фокусировка анализа на художественных изображениях – невзирая на то, что обычно они составляют пренебрежительно малую часть повседневного визуального опыта. В-третьих, вызывает ряд сомнений утверждение о внутренней связи выделяемых Кроутером характеристик изобразительной репрезентации с условиями, позволяющими изображениям становиться объектами искусства с сопутствующей им культурной валоризацией⁵. Упомянутые проблемы заставляют поставить вопрос о том, применим ли подход Кроутера к изображениям, не имеющим каких-либо связей с художественными практиками.

Этот вопрос важен по следующей причине: ограничение теории визуальной репрезентации областью искусства автоматически понизило бы целесообразность самой идеи интеграции аналитической и феноменологической традиций, ведь одна из центральных установок аналитической философии изображений – это поиск теорий, способных очертить условия базового понимания любых изображений во всем их многообразии. И здесь снова бросается в глаза «неравномерность» проекта Кроутера. Когда он, например, анализирует логические и семантические характеристики изображений, его теория выступает в качестве достаточно аккуратного инструмента анализа практически любых образцов и вариаций визуальной репрезентации. Но при обращении к онтологической и экзистенциальной проблематике она становится излишне контринтуитивной (сходу не очень легко допустить, что любое изображение может способствовать трансформации идентичности человека в силу экземплификации базовых условий его пребывания в мире), недостаточно информативной (не вполне ясно, как именно этот тезис может способствовать теоретическому пониманию конкретного изображения), а

⁵ Этот тезис несколько раз воспроизводится в статье «Фигура, плоскость и рама» [6, р. 35-59].

также ориентированной скорее на «шедевры», чем на обыденные визуальные практики.

Удалось ли Кроутеру объединить аналитическую и феноменологическую традиции органичным и убедительным способом? На наш взгляд, об этом можно говорить лишь с определенными уточнениями и оговорками. Проект Кроутера крайне эклектичен, в нем не только задействуются представители аналитической и феноменологической традиций (чьи теории, конечно, не так легко выстроить в один ряд без искажений или упрощений), но и окказионально привлекаются сравнительно неожиданные в данном контексте авторы в диапазоне от Иммануила Канта до Жюль Делеза. Использование этой теории во всех ее измерениях (не стоит забывать, что она сообщена и с более широкими эстетическими, метафизическими и религиозными представлениями автора) может быть затруднено рассмотренными выше нормативными импликациями и противоречиями. По отдельности же составляющие ее идеи и концепты в большинстве своем либо напрямую восходят к Мерло-Понти, Гудмену и др., либо достаточно легко заменяются альтернативными моделями. Вместе с тем, в концепции Кроутера нельзя не выделить ряд интуиций и предложений, демонстрирующих, как аккуратное совместное задействование феноменологических и аналитических теорий изобразительной репрезентации может привести к крайне продуктивным и перспективным результатам.

В первую очередь обращает на себя внимание трактовка семантики визуальной репрезентации, в которой денотативная и миметическая функции признаются не обязательными, а опциональными. Сочетание сконструированного характера и модальной пластичности с плоскостной спецификой изображений предоставляет возможности для понимания их семантических характеристик в «автономном», нереференциальном ключе. Этому также способствует и концепция контекстуального пространства, которую, полагаем, можно применить не только к абстрактной живописи.

Во-вторых, представляется удачным сочетание восходящей к Гудмену трактовки когнитивного потенциала изображений с нерепрезентационным, телесно-ориентированным и почти активистским подходом к восприятию. Это позволяет совместить структурно-когнитивистский метод с рассмотрением визуальной и телесной составляющих изобразительного опыта, заведомо исключенных из теории Гуд-

мена. Здесь Кроутер, в общем-то, предлагает одно из наиболее многообещающих и, главное, реализуемых направлений для интеграции аналитической и феноменологической традиций.

Кроме того, рассматриваемую теорию можно признать ярким примером трактовки визуальной репрезентации через его перцептивное и концептуальное отличие от восприятия мира «лицом к лицу»: изображение осмысливается как радикально противоречащее и референту, и обыденному визуальному опыту реципиента, и обыденным представлениям последнего о темпоральности, мире и самости. Столь настойчивое указание на различия и асимметрии, выявляемые в ходе анализа семантических, структурных и онтологических характеристик изображений, иногда ведет Кроутера к излишне радикальным метафизическим выводам, но в целом представляется продуктивной стратегией для теоретиков визуальной репрезентации.

Философская система Кроутера выделяется из числа прочих во многом благодаря отлаженной системе дополнений и отсылок, формирующей из отдельных идей комплексную и разностороннюю теорию. Элементы этой системы, как правило, наглядно и убедительно дополняют друг друга: так, трактовка семантики изображений влечет за собой выводы онтологического и структурного характера и подкрепляется трактовкой темпоральных и пространственных качеств изображений. Но важна не «красивость» теоретической подгонки, а получаемое на выходе понимание изображений: оно становится нередукционистским, избегающим прямолинейных объяснений и сфокусированным как на многоаспектности и процессуальности восприятия, так и на сложностях и нюансах материальных, семантических и других аспектов изобразительной репрезентации. Интуиции, предложения и импликации теории Кроутера предоставляют множество поводов для дальнейших разработок и убедительно демонстрируют, что отсутствие налаженной интеракции между аналитической и феноменологической версиями философии изображений – это, возможно, следствие академической конъюнктуры, но явно не признак несовместимости разрабатываемых в рамках данных традиций подходов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Мерло-Понти М. Око и дух. М.: Искусство, 1992.
2. Boehm, G., 2012. Representation, presentation, presence: tracing the Homo Pictor. In: Alexander,

J.C., Bartmanski, D. and Giesen, B. eds., 2012. *Iconic power: materiality and meaning in social life*. New York: Palgrave Macmillan, pp. 16-23.

3. Crowther, P., 2007. *Defining art, creating the canon: artistic value in an era of doubt*. Oxford: Oxford University Press.

4. Crowther, P., 2016. *How pictures complete us: the beautiful, the sublime, and the divine*. Stanford: Stanford University Press.

5. Crowther, P., 2013. Imagination, language, and the perceptual world: a post-analytic phenomenology. *Continental Philosophy Review*, Vol. 46, no. 1, pp. 37-56.

6. Crowther, P., 2009. *Phenomenology of the visual arts (even the frame)*. Stanford: Stanford University Press.

7. Crowther, P., 2012. *The phenomenology of modern art: exploding Deleuze, illuminating style*. London-New York: Continuum.

8. Goodman, N., 1968. *Languages of art*. Indianapolis: Bobbs-Merill Co.

9. Kulvicki, J., 2006. *On images: their structure and content*. New York: Oxford University Press.

10. Podro, M., 1997. *Depiction and the golden calf*. In: Harrison, A. ed., 1997. *Philosophy and the visual arts: seeing and abstracting*. Dordrecht: D. Reidel Publishing Co., pp. 3-22.

11. Scholz, O., 2000. A solid sense of syntax. *Erkenntnis*, Vol. 52, no. 2, pp. 199-212.

12. Wollheim, R., 2001. On formalism and pictorial organization. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 59, no. 2, pp. 127-137.

13. Wollheim, R., 1980. *Seeing-as, Seeing-in and pictorial representation*. In: Wollheim, R., 1980. *Art and its objects*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 205-226.

REFERENCES

1. Merleau-Ponty, M., 1992. *Oko i dukh [Eye and mind]*. Moskva: Iskusstvo. (in Russ.)

2. Boehm, G., 2012. *Representation, presentation, presence: tracing the Homo Pictor*. In: Alexander, J.C., Bartmanski, D. and Giesen, B. eds., 2012. *Iconic power: materiality and meaning in social life*. New York: Palgrave Macmillan, pp. 16-23.

3. Crowther, P., 2007. *Defining art, creating the canon: artistic value in an era of doubt*. Oxford: Oxford University Press.

4. Crowther, P., 2016. *How pictures complete us: the beautiful, the sublime, and the divine*. Stanford: Stanford University Press.

5. Crowther, P., 2013. Imagination, language, and the perceptual world: a post-analytic phenomenology. *Continental Philosophy Review*, Vol. 46, no. 1, pp. 37-56.

6. Crowther, P., 2009. *Phenomenology of the visual arts (even the frame)*. Stanford: Stanford University Press.

7. Crowther, P., 2012. *The phenomenology of modern art: exploding Deleuze, illuminating style*. London-New York: Continuum.

8. Goodman, N., 1968. *Languages of art*. Indianapolis: Bobbs-Merill Co.

9. Kulvicki, J., 2006. *On images: their structure and content*. New York: Oxford University Press.

10. Podro, M., 1997. *Depiction and the golden calf*. In: Harrison, A. ed., 1997. *Philosophy and the visual arts: seeing and abstracting*. Dordrecht: D. Reidel Publishing Co., pp. 3-22.

11. Scholz, O., 2000. A solid sense of syntax. *Erkenntnis*, Vol. 52, no. 2, pp. 199-212.

12. Wollheim, R., 2001. On formalism and pictorial organization. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 59, no. 2, pp. 127-137.

13. Wollheim, R., 1980. *Seeing-as, Seeing-in and pictorial representation*. In: Wollheim, R., 1980. *Art and its objects*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 205-226.