

La ressemblance, le doute et la ruine Resemblance, Doubt, and Ruin

Maxime Coulombe

Numéro 85, automne 2015

Prendre position
Taking a Stance

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/78596ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)
1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Coulombe, M. (2015). La ressemblance, le doute et la ruine / Resemblance, Doubt, and Ruin. *esse arts + opinions*, (85), 30–35.

**La res-
sem-
blance,
le doute
et la
ruine**

Maxime Coulombe

« [...] une jeune femme nue porte un regard direct sur le spectateur ; ses tresses de cheveux châtons tombent sur ses épaules ; la pointe de ses seins est dressée ; de la main gauche, elle couvre à demi son sexe, comme si elle jouait avec, et une ombre suggère, plus qu'elle n'indique réellement, la toison pubienne. En tout et pour tout, la jeune femme porte un anneau au petit doigt et un bracelet au poignet. La sensualité de la représentation ne pouvait, et ne peut sans doute aujourd'hui, échapper au spectateur¹. »

« Peut-on dire qu'une image ressemble à la réalité ? » demande le curieux à l'historien de l'art.

Ce dernier hésite, cherche ses mots – c'est que le sujet est un peu embêtant. Il finit par esquisser une légère moue.

« On l'a cru, et longtemps, répond enfin l'historien de l'art. En fait, la ressemblance a défini le sens du geste artistique pendant des siècles. De là sont nés la *mimésis*, le réalisme, le naturalisme... Autant de courants, d'approches que l'on peut dater, contextualiser. Tâche fascinante.

– Mais la ressemblance existe-t-elle ? Existe-t-il une relation analogique, imitative entre l'image et ce qu'elle représente ? poursuit le curieux.

– La discipline n'a pas à prendre position...

– [Soupir]... Mais vous ? Vous y croyez, à la ressemblance ?

– Moi ? En tant qu'historien de l'art, j'aime mieux ne pas y croire. Au fond, la ressemblance est la croyance de *l'autre* », conclut le chercheur.

La ressemblance est au cœur de la réaction de l'enfant qui voit, dans ce nuage, un visage humain ; du naïf qui reconnaît, dans ce tableau abstrait, une forme qui lui est familière ; de notre propre regard fasciné par ce nu qui nous émeut ou cette pleureuse qui nous attriste. Pourtant, ni l'historien de l'art ni le spectateur n'osent parler tout haut de la ressemblance. Elle est *taboue*, car la reconnaître, lui donner une voix, c'est, de proche en proche, accorder un pouvoir de présence à l'image.

Il faudrait donc oublier cette notion qui fait de l'image une certaine modalité de

manifestation de la chose – pensons à la photographie – ou un levier vers l'imaginaire – pensons au glissement de ressemblance en ressemblance. Il faut chasser plus violemment encore les sentiments que la ressemblance fait naître en nous : cette tristesse face à un drame représenté, ce désir face à la nudité. Tout cela est trop personnel, trop subjectif pour animer la réflexion de l'historien. D'être impensée, d'être toujours l'affaire de l'autre, la ressemblance est déniée et, par le fait même, est aussi déniée la spécificité des images. Et nous, historiens de l'art, parlons ainsi des images comme nous le faisons de tout objet : la tête froide, le ton posé et distant, la main sûre.

D'UN RELATIVISME QUI N'EN FINIT PLUS

L'histoire de l'art se remet encore difficilement des débats, des procès d'intention et des déconstructions ayant animé la discipline dans les années 1980. Ces remises en question ont rappelé la nature *risquée* de travailler sur un objet dont la définition, équivoque, le laisse à la merci des considérations idéologiques. Dans son célèbre *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science* (1989), Donald Preziosi soulignait, par exemple, que chaque tentative de penser la relation entre l'objet d'art et son époque ou entre l'œuvre et l'artiste, que chaque trame explicative relevait d'une idéologie sous-jacente². La tâche de tout historien de l'art sérieux était donc de ramener les esthètes à la raison, de montrer la candeur des approches sociologiques, esthétiques, voire sémiotiques. Chacune de ces approches se révélait bien sûr marquée d'une idéologie d'accueil qui teintait le regard que nous posions sur les objets. La causalité même apparaissait comme un trope : « La causalité historique [...] est un trope discursif parmi d'autres, le monde devenu métonymie de la science moderne³. »

Une fois ces approches lancées, leurs tenants, habiles à critiquer les prémisses de la discipline, ne s'arrêtèrent pas là. Ils allèrent jusqu'à prétendre, dans un relativisme des plus radicaux, que toute science constituait une idéologie. W. J. T. Mitchell notait, dans *Iconologie* : « Je plaide en faveur d'un relativisme strict et rigoureux considérant le savoir comme une production sociale, comme un dialogue entre différentes versions du monde, différentes langues, différentes idéologies et différents modes

1 — David Freedberg, *Le pouvoir des images*, Paris, Gérard Montfort, 1998, p. 32.

2 — Donald Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*, New Haven, Yale University Press, 1989, p. 35 : « En considérant les méthodologies comme des outils d'analyse, nous légitimons tacitement une modalité empiriste qui, en soi – c'est-à-dire dans ses géométries euclidiennes –, situe l'analyste derrière un mur vitré, le séparant des objets ou des analysants. » [Trad. libre]

3 — Ibid., p. 165. [Trad. libre]

Fantasme du penseur qui croit qu'à simplement réfléchir, il pourra tout appréhender, tout saisir, tout juger.

Le plus souvent, l'image sert surtout à valider une information que nous connaissons par ailleurs. Elle s'en fait l'illustration. Nous avons lu les analyses lumineuses de Georges Didi-Huberman sur la dépendance de l'histoire de l'art à une *lisibilité* où l'image ne trouverait son sens qu'à commenter un texte préexistant : la Bible, *La légende dorée* et, plus récemment, les entrevues et la démarche de l'artiste⁵. Nous avons « pris acte » de cette dépendance, comme on le dit désormais, et n'avons rien fait. Hors de cette *lisibilité* de l'image, de ce cynisme, d'une approche fondée sur le détail, nous ne savons pas trop quoi dire, quoi faire. L'image demeure le fait d'une sémiotique singulière, mais d'une singularité sur laquelle nous faisons l'impasse.

LA RESSEMBLANCE, DE LA CONVENTION AU NON-HUMAIN

La ressemblance est au cœur des attaques du relativisme. Toujours dans *Iconologie*, Mitchell souligne par exemple que « la catégorie des images réalistes, illusionnistes ou naturalistes [est] devenue le foyer d'une idolâtrie moderne et laïque liée à l'idéologie de la science et du rationalisme occidental⁶ ». Pour lui comme pour toute une tradition, l'image est d'abord et avant tout représentation. Puisque la représentation vise à communiquer quelque chose à quelqu'un, elle est délibérée, conventionnelle et non accidentelle. Elle implique la présence d'un code – tel est le sens de ce « conventionnel » – qui permet de comprendre son sens.

Ainsi, l'image serait représentation au même titre que le langage écrit : elle serait tout aussi conventionnelle, construite, symbolique. En cela, Mitchell est l'héritier de Nelson Goodman qui, pour sa part, notait ceci : « Le fait est qu'une image, pour représenter un objet, doit en être le symbole, valoir pour lui, y faire référence ; mais aucun degré de ressemblance ne suffit à établir le rapport requis de référence. La ressemblance n'est d'ailleurs nulle part nécessaire pour la référence ; presque tout peut valoir pour presque n'importe quoi d'autre⁷. » Entre l'image et le texte, il n'y a ainsi aucune différence d'essence.

Percevoir l'image *symboliquement* n'est pas sans avantages. Cela permet de placer tous les signes sur un même pied – tel est l'horizon de la citation de Goodman –, de manière à prolonger le fantasme de la lisibilité iconographique. Cela permet aussi de faire de l'image un phénomène purement et parfaitement appréhendable par la raison. Mais, encore une fois, qu'en est-il de ce désir qui naît du regard sur une image ? De ces larmes que nous tire parfois un roman ? Prétendre que ces phénomènes sont conventionnels ne répond en rien à leur pouvoir.

Le recadrage que le relativisme opère occulte le fonctionnement même de l'image, qu'elle soit mentale, produite par le langage ou visuelle : celle-ci prend forme – ne devient image, en fait – qu'à entretenir des similarités avec une réalité que nous connaissons par ailleurs. La chose ne fait plus réellement de doute : les recherches en

sciences cognitives tendent à prouver depuis près de 40 ans que la ressemblance existe, qu'elle est au cœur même de toute perception⁸. Jean-Marie Schaeffer souligne d'ailleurs à propos des tenants du discours antimimétique : « Les arguments qu'ils avancent pour nier la possibilité d'une représentation qui serait mimétique présupposent que la notion même de ressemblance est sans véritable objet. C'est là une idée assez surprenante, ne serait-ce que parce que dans la vie de tous les jours nous ne cessons d'avoir recours à des jugements de similarités, comme le montre la fréquence d'énoncés du genre : "Tiens aujourd'hui j'ai rencontré quelqu'un qui ressemble à Machin (ou à Machine)" ou "Oh, ce bruit me rappelle quelque chose... Zut, c'est le lavabo qui déborde!" ou encore "Cette photo n'est vraiment pas ressemblante." En fait, l'aptitude à reconnaître comme similaires ou dissemblables des stimulus extérieurs numériquement distincts est une condition de survie, non seulement pour les êtres humains, mais pour la plupart des espèces animales⁹. »

Une telle ressemblance, un tel fondement biologique à l'image, dérange les ancrages philosophiques de l'histoire de l'art pour laquelle toute connaissance oscille entre érudition et réflexion. Cette histoire de l'art est nourrie par la croyance voulant qu'avec la seule pensée, « sans autres armes que celles de la réflexion pure et solitaire, [il soit possible de produire] une connaissance supérieure à celle que peuvent procurer les recherches collectives et les instruments plébéiens de la science [...]»¹⁰. Fantasme du penseur qui croit qu'à simplement réfléchir, il pourra tout appréhender, tout saisir, tout juger. Fantasme relativiste, donc.

L'histoire de l'art semble être à la croisée des chemins. Ou bien, par pudeur ou relativisme, récuser définitivement les recherches récentes sur l'image en sciences cognitives et en psychologie, opérant ainsi une distinction d'essence entre l'image d'art et l'image. Ou bien prendre une voie difficile et risquée, mais seule capable de nourrir une véritable pensée de l'image : celle de la *subjectivité* et de la *science*.

De la *science*, bien sûr, car la ressemblance et l'analogie, au cœur de notre saisie du monde et de notre regard sur celui-ci, sont en partie opaques à une compréhension réflexive. Comme le note Schaeffer, « les travaux menés dans le domaine de la perception, et notamment de la catégorisation perceptive, tendent à montrer que les mécanismes d'identification perceptive (d'un même objet d'une occurrence à l'autre, ou d'un même type à travers des occurrences multiples) sont endogènes et "cognitivement non pénétrables", c'est-à-dire qu'ils sont constituants de la perception et opèrent de manière automatique¹¹ ». Un tel constat ne tient pas de l'échec, mais implique d'ouvrir les méthodes de l'histoire de l'art à des approches empiriques, scientifiques et expérimentales qui permettraient de dépasser la simple appréhension cognitive.

Cette posture exigerait de même, complémentarément, de saisir *subjectivement* les

de représentation⁴. » Les liens entre la discipline et toute forme de démarche objective ou tendant à soutenir une quelconque forme de vérité dans l'analyse furent rompus. Contemplant les ruines de la discipline, les héritiers du poststructuralisme ne purent qu'affirmer la nature fragmentaire, a-signifiante de l'objet artistique, et ils en firent un levier pour prolonger cette dissolution de toute idéologie de l'objet.

Le temps semble avoir passé sur ces positions. Elles paraissent ne soulever désormais qu'un léger agacement, un malaise, un silence. Ces réactions sont révélatrices. En effet, que dire après le relativisme ? Comment tirer des conclusions et analyser ? Posons la question qui fâche : est-il si sûr que nous soyons *revenus* de ce relativisme ? du doute qu'il laisse planer ?

On trouve de plus en plus d'historiens de l'art prudents, *prévenants*. Ceux-ci préfèrent revenir à des approches modestes de l'histoire de l'art, comme pour éviter de soulever la poussière tombée sur ces postures postmodernes. Ils travaillent ainsi sur des détails, des bribes, des objets permettant d'incarner l'érudition constitutive de la discipline, des analyses qui, en raison de leur factualité ou de leur cynisme, les mettent à l'abri de tout reproche idéologique. Croit-on. Ces approches, au fond, se désintéressent de la spécificité visuelle de l'objet et peinent à faire de l'image un objet de connaissance plus générale sur l'époque, la psyché, le geste de création.

images; de faire de cette subjectivité non pas un accident, mais l'une des finalités de l'image et l'un de ses leviers d'analyse. D'être ainsi le prolongement de notre perception du monde, l'image possède effectivement une singulière capacité de présence. La réaction à l'image, sa force, plutôt que d'être un tabou ou une anomalie, doit être intégrée au regard, étudiée chez l'historien de l'art et le spectateur. Question de nous mettre sur la piste de la nature *anthropologique* de l'image et des effets qu'elle suscite. Question aussi de rompre avec l'attitude condescendante de l'historien de l'art qui fait de l'effet des images la croyance de l'autre, du naïf, de l'amateur, de l'enfant... comme si elle n'était pas d'abord la sienne. ●

4 — William John Thomas Mitchell, *Iconologie : textes, images, idéologie*, Paris, Les prairies ordinaires, 2009.

5 — Georges Didi-Huberman, *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.

6 — William John Thomas Mitchell, op. cit., p. 86.

7 — Nelson Goodman, *Langages de l'art*, Paris, Pluriel, 2011, p. 35.

8 — Umberto Eco, «Réflexions à propos du débat sur l'iconisme (1968-1998)», *Visio*, vol. 3, n° 1 (printemps 1998), p. 9-32.

9 — Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, 1999, p. 82.

10 — Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 2003, p. 46. Il notait encore : « La disposition "libre" et "pure" que favorise la *skholè* implique l'ignorance (active ou passive) non seulement de ce qui se passe dans le monde de la pratique [...], et, plus précisément, dans l'ordre de la *polis* et de la politique, mais aussi de ce que c'est que d'exister, tout simplement, dans le monde » (1997 : 30).

11 — Jean-Marie Schaeffer, op. cit., p. 117.

Resemblance, Doubt, and Ruin

Maxime Coulombe

... a naked young woman looks frankly at the beholder; her chestnut tresses fall over her shoulders; her nipples are erect; with her left hand she only half covers her pudenda—she almost toys with them—while the shadow around them suggests (if it does not actually indicate) her pubic hair. She is completely naked except for the ring on her little finger and the bracelet around her wrist. The sensuality of the representation would have been plain to many and may well continue to be so.¹

Out of curiosity, a bystander asks the art historian, “Can we say that an image resembles reality?”

The latter hesitates, struggling to find his words—it’s a rather touchy subject. His face slowly creases into a frown.

The art historian finally answers, “For a long time, we believed that it does. In fact, resemblance defined the notion of artistic expression for centuries. From this were born mimesis, realism, naturalism... So many movements and approaches that we can date and contextualize. A fascinating task.

“Yet does resemblance actually exist? Is there an analogical, imitative relationship between the image and what it represents?” continues the inquisitive bystander.

“The discipline doesn’t take a clear stance...”

The bystander sighs. “And you? Do you believe in resemblance?”

“Me? As an art historian, I prefer not to believe. Basically, resemblance is the belief in the *other*,” concludes the researcher.

Resemblance is central to the reaction of the child who sees a human face in a cloud, to the naïve observer of an abstract painting who recognizes a familiar form in it, and to our own response, fascinated and moved by a nude, or saddened by a crying woman. And yet, neither art historian nor spectator dares to speak openly about resemblance. It is *taboo*, for acknowledging it—giving it a voice—would

gradually mean granting the image the power of presence.

We must therefore forget this notion that makes the image into a kind of modality of expression: think of photography, or a cornerstone of the imagination; think of the differences from one resemblance to another. We must repel, even more forcefully, any feelings that resemblance may arouse in us: the sadness we feel when confronting a dramatic portrayal, our desire when faced with nudity. That’s all too personal, all too subjective to nourish the reflections of the art historian. Being unthinkable, always being a question of the other, resemblance is denied, and, in turn, so is the specificity of images. And we art historians speak of images as we do of all objects: with a cool head, a quiet confidence, a calm and distant tone.

RELATIVISM WITHOUT END

Art history is still struggling to recover from the debates, attacks, and deconstructions that animated the discipline in the 1980s. This questioning underlines the *risky* nature of working on an object whose equivocal definition leaves it at the mercy of ideological considerations. In his influential *Rethinking Art*

1 — David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (Chicago: University of Chicago Press, 1989), 17.

Contemplating the vestiges of the discipline, the heirs to post-structuralism could only affirm the fragmentary, a-significative nature of the art object, thus transforming it into a lever to perpetuate the dissolution of any ideology of the object.

History: Meditations on a Coy Science (1989), Donald Preziosi, for example, stressed that “in seeing methodologies as tools for analysis, we tacitly legitimize an empiricist modality that by its very terms—its implicit euclidean geometries—situates the analyst behind a glass wall, apart from objects or analysands.”² The task of every serious art historian, therefore, was to make the aesthetes see reason, to demonstrate the naivety of sociological, aesthetic, and semiotic approaches. Each of these approaches was, of course, upheld by an ideology that coloured the way we perceive objects. Even causality seemed like a trope: “... its picture of historical causality... is a discursive trope among others, the metonymization of the world as constituting a modern science.”³

Once these approaches were put forward, their adherents, skilled at critiquing the premises of the discipline, didn't stop there. They went as far as to claim, in a most radical form of relativism, that all sciences constitute an ideology. W. J. T. Mitchell noted, in *Iconology*, “I am arguing for a hard, rigorous relativism that regards knowledge as a social product, a matter of dialogue between different versions of the world, including different languages, ideologies, and modes of representation.”⁴ The links between the discipline and any approach that was objective or tended to support some form of reality in its analysis were broken. Contemplating the vestiges of the discipline, the heirs to post-structuralism could only affirm the fragmentary, a-significative nature of the art object, thus transforming it into a lever to perpetuate the dissolution of any ideology of the object.

Time seems to have passed on these positions. They now seem to evoke only mild irritation, discomfort, or silence. These reactions are revealing. Indeed, what remains to be said after relativism? How can we analyze or draw conclusions? To raise a sore point: Have we truly *returned* from relativism of this kind? From this persisting doubt?

More and more art historians seem prudent, even *obliging*. They welcome a return to more modest approaches in art history, as if to avoid stirring up the dust that has fallen on these post-modern positions. Thus, they concentrate on details, remnants, objects that embody the constitutive erudition of the discipline; on analyses that, through their factualism or cynicism, shield them against any ideological criticism. At least, that is what they believe. In reality, these approaches ignore the visual specificity of the object and struggle to make of the image an object expressing broader knowledge about an era, the psyche, or the creative act.

Most often, the image serves to validate—to illustrate—information that we already know. We have read Georges Didi-Huberman's far-reaching analyses of the dependence of art history on *legibility*, in which the image finds meaning

only as a commentary on a pre-existing text: the Bible, *The Golden Legend*, and, more recently, interviews and artist profiles.⁵ We have taken note, so to speak, of this dependence, but we have done nothing to change it. Apart from this legibility of the image, this cynicism, this detail-oriented approach, we are unsure of what to say or do. The image remains characteristic of a singular semiotics, but it is a singularity that we all too easily gloss over.

RESEMBLANCE, FROM CONVENTION TO NON-HUMAN

Resemblance is at the core of the attacks of relativism. Again in *Iconology*, Mitchell underlines, for example, that “the category of realistic, illusionistic, or naturalistic images has become the focus of a modern, secular idolatry linked with the ideology of Western science and rationalism.”⁶ For Mitchell, as for an entire tradition, image is, first and foremost, representation. Seeing that representation aims to convey something to someone, it is deliberate, conventional, and not accidental. It implies the presence of a code—such is the sense of this “convention”—that allows us to understand its meaning.

In Mitchell's view, image is representation in the same way as written language is: it is just as conventional, constructed, and symbolic. In this sense, Mitchell is heir to Nelson Goodman, who wrote, “The plain fact is that a picture, to represent an object, must be a symbol for it, stand for it, refer to it; and that no degree of resemblance is sufficient to establish the requisite relationship of reference. Nor is resemblance *necessary* for reference; almost anything may stand for almost anything else.”⁷ Thus, in essence, there is no difference between image and text.

Perceiving the image *symbolically* is not without benefits. It allows all signs to be placed on an equal footing—as Goodman's words suggest—in order to perpetuate the illusion of iconographic legibility. It also turns the image into a phenomenon that can be perfectly understood by pure reason. Yet, once again, what of the desire we feel when we gaze at an image? What of the tears that spring to our eyes when we read a novel? Maintaining that these phenomena are conventional in no way speaks to their power.

Relativism's reframing of the image blinds us to the very functioning of the image, be it mental, visual, or produced by language; it takes shape—only becomes an image—to express similarities with a reality already familiar to us. About this, there remains little doubt: for the past forty years, researchers in cognitive science have attempted to prove that resemblance exists, that it is the very basis of all perception.⁸ In regard to the proponents of anti-mimetic discourse, Jean-Marie Schaeffer states, “The arguments that they advance to negate the possibility of a representation that would be mimetic presuppose that the notion of resemblance itself is without a veritable object. This is quite a surprising idea if only because in

everyday life we do not cease to have recourse to judgments of similarity, as shown by the frequency of enunciation of the kind ‘Today I met someone who resembles what’s-his-name’ or ‘Oh, this noise reminds me of something ... Damn it, it’s the sink that’s overflowing!’ or else ‘This photograph is truly not good a likeness.’ In fact, the aptitude to recognize as similar or dissimilar external stimuli that are digitally distinct is a condition of survival not only for human beings but for the majority of animal species.”⁹

Such a resemblance, such a biological foundation of the image, shakes the philosophical foundations of art history, in which all knowledge oscillates between erudition and reflection. This history of art is sustained by the belief that “without any other weapons than those of pure and solitary thought, [it would be possible] to produce a knowledge superior to that available from the collective research and plebian instruments of science...”¹⁰ Such is the illusion of thinkers who believe that through reflection alone, they can grasp, understand, and judge everything. A relativist illusion, then.

Art history seems to be at a crossroads. It could, once and for all, out of modesty or relativism, challenge recent research in cognitive science and psychology on the image, thus creating a distinction between the essence of the artistic image and any other image. It could also embrace a path that is more difficult and risky, but the only one capable of sustaining genuine thought on the image: that of *subjectivity* and *science*.

The path of *science*, of course, for the resemblance and the analogy at the heart of our view and understanding of the world are, in part, beyond reflexive comprehension. As Schaeffer asserts, “The works conducted in the domain of perception and, notably, in perceptive categorization tend to show that the mechanisms of perceptive identification (of the same object from one occurrence to the other, or the same type through multiple occurrences) are endogenous and ‘cognitively non penetrable’; that is, they are constituents of the perception and operate in an automatic manner.”¹¹ Such an assertion does not stem from failure, but implies opening up art history methodology to empirical, scientific, and experimental approaches that would go beyond mere cognitive apprehension.

This position would, correspondingly, require that images be understood *subjectively*; that this subjectivity not be a matter of accident, but one of the purposes and analytical levers of

the image. Being an extension of our perception of the world, the image thus possesses a singular quality of presence. The reaction to the image and its strength, rather than being a taboo or an anomaly, should be integrated into the gaze, studied by the art historian and observer. It would also mean exploring the *anthropological* nature of the image and the effects that it generates. And it would mean breaking with the condescending stance of the art historian who attributes the *effect* of the image to the belief of the other—to the naïve observer, the amateur, the child—as if it had had no effect on him in the first place.

Translated from the French by **Louise Ashcroft**

2 — Donald Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science* (New Haven, Yale University Press, 1989), 35.

3 — *Ibid.*, 165.

4 — W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago: University of Chicago Press, 1986), 38.

5 — Georges Didi-Huberman, *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*, trans. John Goodman (Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2005).

6 — Mitchell, *Iconology*, 39.

7 — Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968), 5 (emphasis in original).

8 — Umberto Eco, *Kant and the Platypus: Essays on Language and Cognition* (New York: Harcourt Brace, 2000), 337–92.

9 — Jean-Marie Schaeffer, *Why Fiction?*, trans. Dorrit Cohn (Lincoln: University of Nebraska Press, 2010), 61–62.

10 — Pierre Bourdieu, *Pascalian Meditations*, trans. Richard Nice (Cambridge: Polity Press, 2000), 27. He also argued, “The ‘free’ and ‘pure’ disposition favoured by *skholè* implies (active or passive) ignorance not only of what happens in the world of practice... and more precisely, in the order of the *polis* and politics, but also of what it is to exist, quite simply, in the world” (Bourdieu, 15).

11 — Schaeffer, *Why Fiction?*, 94.