

# VISIBLE

**Introduction au dossier**  
**Quand y-a-t-il art ?**  
**Une enquête sur les nouvelles « manières de faire » les mondes**

**Anne BEYAERT-GESLIN**  
université Bordeaux Montaigne

**Maria Giulia DONDERO**  
FNRS/université de Liège

**Tiziana MIGLIORE**  
université d'Urbino Carlo Bo

Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? Pour Arendt (2004[1961]), c'est un « objet de pensée » fabriqué. Contrairement à l'activité cognitive visée par les sciences dans un but précis, cette pensée ne vise aucun but, selon elle, ce qui la renvoie à « la finalité sans fin » kantienne ou à celle qui est déterminée « par le sens et la structure », envisagée plus tard par Doguet (2007)<sup>1</sup>. Elle lui associe une propriété essentielle, le retrait de l'usage : « Les rapports que l'on a avec une œuvre d'art ne consistent certainement pas à « s'en servir » ; au contraire, pour trouver sa place convenable dans le monde, l'œuvre d'art doit être soigneusement écartée du contexte des objets d'usage ordinaires », dit-elle (2004 [1961], p. 222). La seule fonction de ces œuvres est « d'apparaître et d'être belles » (2017 [1972], p. 279), cette beauté leur assurant la durabilité qui permet de traverser les siècles. Et c'est précisément cette « éminente permanence » qui fait d'elles « de tous les objets tangibles les plus intensément du-monde » (2004 [1961], p. 223).

L'esthétique et l'histoire de l'art ont inventorié d'autres propriétés, à commencer par l'unicité mise en lumière notamment, et *a contrario*, par le principe de la reproduction technique (Benjamin 1935) et des critères d'évaluation de leur valeur sur un marché (Baxandall 1985). Pour Goodman (1992 [1977] ; 1996 [1984]), les œuvres d'art se laissent reconnaître à la densité syntaxique et sémantique, la saturation, l'exemplification, la référence multiple et complexe. Parmi ces qualités, la densité semble être la plus éminente car elle fonde l'opposition entre les systèmes *allographique* et *autographique* (Goodman 2011 [1968] et 1992 [1977, 1978]), mais aussi parce qu'elle entre en résonance avec le *ratio difficilis* d'Eco (1975 et 1985) ou la notion d'*épaisseur* (Damisch 1983 et 1984 ; Caliandro et Mengoni 2022).

Mais toutes ces propriétés sont au mieux des « symptômes » pour Goodman qui, dans un passage célèbre (*ibid.*), constate les « tentatives désespérées » de la littérature esthétique pour répondre à « qu'est-ce que l'art ? », et avance que la véritable question n'est pas « quels objets sont (de façon permanente) des œuvres d'art ? », mais plutôt « quand un objet fonctionne-t-il comme œuvre d'art ? » ou bien « Quand y-a-t-il art ? ». Des objets pourraient accomplir une fonction symbolique à un certain moment et non à d'autres. Tant qu'elle est sur la route, la pierre n'est pas une œuvre d'art mais en devient une dès lors qu'elle est exposée dans un musée ou une galerie. L'art des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles a exemplifié de tels changements de statuts. On sait qu'un objet exposé hors de ce musée peut tout de même revêtir un statut artistique s'il a été « fabriqué » par un artiste ou en suivant ses indications, donc sur sa délégation (voir les œuvres de L. Weiner ou de C. Rutault), de même que la pierre de la route peut revendiquer ce statut si elle y a été placée au titre du Land art. La question « quand y-a-t-il art ? » permet, on le voit, d'aborder celles du « où » et du « qui », en laissant aux avant-gardes le soin d'aborder frontalement celle du « quoi » ?

---

<sup>1</sup> Doguet, Jean-Paul (2007), *L'art comme communication*, Armand Colin, p. 32 et sv.

## Les nouveaux dialogues de l'art et de la science

Quand y-a-t-il art ? Le dossier de la revue *Visible* entend répondre à la question en portant une attention spécifique sur les lisières de l'art et de la science. Il poursuit en cela une interrogation ancienne car les mondes et les « manières » de les faire sont nécessairement mélangés, les artistes de toutes les époques ayant pratiqué le « syncrétisme statutaire » en se situant le plus souvent sur cette frontière où l'art rencontre la science. Pensons à l'ingénieur De Vinci, à la naturaliste Maria Sibylla Merian et au physicien spécialiste du camouflage, Charles Lapicque, par exemple. A chaque fois, le statut artistique ou scientifique dépend de l'intentionnalité des dessins ou peintures, censés rechercher la beauté ou la construction de connaissances, à moins qu'ils ne proposent une interrogation mutuelle des deux stratégies, comme c'est le cas pour Maria Sibylla Merian (1647-1717) qui représente le cycle de la métamorphose en empruntant le cadre institutionnel de l'entomologie. La chenille, le cocon, le papillon, la feuille et le parasite sont réunis sur un fond blanc sur des planches qui mentionnent l'espèce, le lieu et la date de la capture, en situant l'insecte dans une taxonomie. Cette œuvre relève-t-elle de l'art ou de la science ? La question permet de distinguer des plans d'expression et des supports institutionnalisés, de les caractériser par contraste, mais surtout de relier ces plans et ces supports à des conditions d'implémentation et des stratégies bien précises pour en révéler l'interdépendance<sup>2</sup>.

Si l'observation de toutes ces facettes permet de requestionner les résultats d'études antérieures consacrées à la relation des images scientifiques et artistiques (Beyaert-Geslin et Dondero dirs. 2014), le présent dossier s'attache à la nouveauté du dialogue pour demander plus exactement : « quand y-a-t-il art aujourd'hui ? ». Dans les dernières décennies, les « manières de faire les mondes » ont en effet connu des transformations remarquables. Certaines rencontres ont été abondamment commentées, en particulier celle de l'art, de la publicité et, plus largement, de la communication, qui a occasionné un mélange des formes des œuvres et des marchandises (Danto 1981 et 2013). Dans la continuité, le capitalisme artiste (Lipovetsky et Serroy 2013) a introduit une dimension esthétique et sensible dans le monde de la consommation, comme pour dédoubler l'adage déjà établi « aujourd'hui tout est design » par « aujourd'hui tout est art ».

Si ces modifications restent dans l'arrière-plan de notre discussion pour témoigner de la labilité des « manières de faire les mondes », la numérisation généralisée initiée au tournant des années 2000 retient toute l'attention. Parallèlement à la multiplication considérable du nombre des images, leur production et diffusion par toutes sortes d'acteurs, la mobilisation de nouveaux « outils » de fabrication ou de « traitement », l'entrelacement de la réalisation et de l'implémentation, la numérisation a occasionné une « déprofessionnalisation » de toutes les pratiques et promu la figure de l'amateur.

---

2 Un parallèle avec les niveaux de pertinence de la sémiotique des cultures (Fontanille 2006) s'impose ici.

Les modifications peuvent être envisagées de façon séparée. D'un côté, on pense aux formats courts des plateformes Instagram et TikTok (Manovich 2015-2016) et plus largement, aux images à vocation esthétique diffusées via les réseaux sociaux, qui bénéficient d'une mise en fonctionnement particulière dans la culture, parallèle à celle des galeries d'art mais pouvant aussi la compléter. Ces productions incitent à reprendre l'argument de Goodman (1992 [1977]) selon lequel les symptômes de l'art ne suffisent pas à évaluer une qualité mais seulement un statut, et laissent la question ouverte : faut-il y voir une possibilité de démocratisation des outils de fabrication et de diffusion au profit des amateurs (étymologiquement « ceux qui aiment ») ou est-il justifié de qualifier Instagram de « fosse de la culture visuelle contemporaine »<sup>3</sup> ?

Parce qu'elles renouvellent considérablement les formes de l'art, les transformations liées au numérique posent d'innombrables questions qui, loin d'évacuer les données anciennes (la beauté, l'unicité, le retrait de l'usage), les interrogent à nouveaux frais. On pense ici aux multiples possibilités offertes par les NFT (jetons non fongibles) susceptibles de contenir une œuvre d'art, un objet de design ou un vêtement (digital wearing) n'existant pas par ailleurs, produits en un seul exemplaire ou édités en série limitée, ou de *représenter* un livre<sup>4</sup> ou un objet de design existant par ailleurs. Le NFT est-il l'œuvre ou sa représentation ? Le retrait de l'usage confère en tout cas un statut artistique. Le cas des NFT est abordé par Colas-Blaise, dans le présent dossier.

Le principe de l'économie contributive (*Ars industrialis* 2005 et 2010) puis participative pose d'autres questions (Zhong Mengal 2018). Quel est, par exemple, le statut du projet de Manovich, *On Broadway* (Dondero 2019), qui centralise sous forme de visualisations des données récoltées sur plusieurs applications, sachant que trois artistes ont participé à la collecte ? Les œuvres élaborées via le recours à l'intelligence artificielle (Chatenet 2022) posent quant à elles directement, et avant même de soulever la question véridictoire, celle du « qui ? » parce qu'elles « anonymisent » la main de l'artiste : qui a construit l'algorithme ? quelles données le composent ? (Bordron & Dondero 2023 ; Manovich 2023).

Une caractéristique de ces diverses expériences numériques est précisément de se confronter à une sorte d'inconnu statutaire. La difficulté n'est plus de définir un statut artistique ou scientifique, mais de considérer une sorte de syncrétisme communicationnel, autrement dit l'intégration des « manières de faire » de la communication, en particulier à travers l'esthétisation généralisée, dans tous les mondes. Une autre particularité retient l'attention. En effet, la plupart des expériences numériques proposées dans les milieux artistiques recouvrent un enjeu technologique comme si elles offraient aux informaticiens et ingénieurs une opportunité d'expérimentation, celle d'explorer de nouveaux possibles. Dans quelle

---

3 En suivant un commentaire accompagnant l'exposition *Nine lies* d'Oli Epp à la galerie Sémiose.

4 Voir Bruce Nauman, *Journal* (2022), Model OBJ 3D, application IOS pour Apple iPad Air.

mesure l'avant-garde esthétique dédouble-t-elle une avant-garde numérique en apportant alors sa contribution à la construction de connaissances ?

Ces expériences interrogent notre rapport à la technologie comme à la nature à travers des sortes de défis. Ainsi le rassemblement d'écrans LED présentant des images mentales produites par une intelligence artificielle, de fourmilières et de ruches habitées dans une installation de Pierre Huyghe (*After UUmwelt* 2019 à Londres, 2021 à Arles) interroge-t-il les possibilités de cohabitation des mondes (artistique et scientifique, humains et animaux, etc.)<sup>5</sup>. Les artistes d'aujourd'hui semblent rechercher une nouvelle porte d'entrée entre science et art. Ils requièrent une nouvelle forme d'attention, comme celle que préconise Zhong Mengual afin d'échapper à « la subversion du partage entre savoir et sensibilité, entre esprit et corps, en tant qu'il est toujours en même temps et indistinctement interface du connaître et du sentir » et se rendre sensible au « prodigieux propre » au monde vivant (Zhong Mengual 2021, p. 25). La question « quand y-a-t-il art ? » a été reformulée de même par Gérard Hauray dans une mise en culture de bactéries et graines récoltées sur les semelles de visiteurs du Centre Pompidou à Paris (*Leçons de chaussures*, 2021). Exposées dans des contenants de bois inspirés des caisses utilisées pour le transport des végétaux par la voie maritime, ces cultures prenaient certes, suivant le principe initié par le ready-made, le statut d'œuvre d'art dans ce lieu muséal, mais quel statut revendiquent-elles lorsque l'exposition se prolonge au Parc Floral de Paris ?

La modification récente de notre relation à la « nature », qui fait suite aux propositions de l'anthropologie (Descola 2005, notamment), incite à reformuler la question. Dans quelle mesure la prise en compte de sa beauté et l'intégration d'artistes aux collectifs modifie-t-elle l'approche des sciences ? Pourrait-on évoquer une esthétisation des images complexifiant l'enjeu initial qui est de construire la connaissance ? La prise en compte d'une possibilité d'agence (Gell 2009 [1998] ; Descola 2015) chez les existants non humains laisse une question plus essentielle encore en suspens. Si, comme le soutient Coccia (2016 et 2020), les existants se façonnent, se « designent » les uns les autres, pourrait-on considérer la girafe et l'acacia, la marguerite et le bourdon, à la fois comme des œuvres et des artistes ? Dans la mesure où cette « fabrication » mutuelle vise l'apparaître et la beauté (Arendt 2017 [1972]), comme le soutient Souriau (1963), ils pourraient effectivement revendiquer ce statut, à moins que cette beauté soit fonctionnelle et, ayant pour dessein d'attirer l'autre, reçoive une simple valeur d'usage.

« Quand-y-a-t-il art ? » : la question doit être reposée aujourd'hui. En portant l'attention sur le dialogue des mondes de l'art et de la science, ce dossier fait le lien avec la vocation première de la revue *Visible*, initialement mise en place pour accompagner, entre 2005 et 2014, les travaux d'un programme de recherche ? en ? sémiotique ACI (*La diversité sensible*, 2003-2005, coordination scientifique Jacques Fontanille) puis d'un programme financé par l'ANR (*Images et dispositifs de visualisation scientifiques*,

---

5 L'installation obtient pour réponse le départ des abeilles.

2008-2011, coordination scientifique Anne Beyaert-Geslin). Il se projette néanmoins dans l'aventure des nouvelles images d'aujourd'hui en prenant la beauté pour guide.

## Présentation du dossier

Ce premier dossier de Visible rassemble les réponses d'auteurs d'origines variées à la question « Quand y-a-t-il art ? », et fait dialoguer la sémiotique visuelle avec l'histoire et les théories de l'art ou la philosophie, notamment. Trois grandes orientations thématiques sont choisies, qui suivent les principaux domaines de réflexion de la période la plus récente. La première concerne la relation de l'art à l'intelligence artificielle. La deuxième concerne la dimension sensible de l'art, à laquelle Goodman était peu intéressé, mais tellement présente et pertinente dans l'art aujourd'hui qu'on peut la considérer comme le sixième symptôme. Le sensible demanderait, même dans les pratiques d'artification, l'élaboration d'une pensée poétique porteuse d'affranchissement. La troisième concerne la relation de l'art aux existants non humains.

L'article de Marion Colas-Blaise ouvrant le numéro est à la fois très panoramique et très pointu. Panoramique car l'autrice aborde la question des valeurs des œuvres d'art à travers une perspective temporelle très ample : des valeurs de l'original en peinture aux NFT, en passant par les usages variés du statut d'œuvre d'art dans la contemporanéité, où (presque) chaque œuvre porte avec soi une conception spécifique des valeurs et critères de l'art. Pour comprendre l'art numérique, Colas-Blaise jongle entre des paramètres artistiques et esthétiques, entre les théories externalistes et les théories internalistes de l'art en passant en revue un nombre très important de critères de tout temps et en les mettant en contraste (geste de création, technique picturale, composition, substance sensible, innovation, provocation, automatisations, marché de l'art, etc.) et, une fois identifié un nœud de l'art numérique (le réseau), l'auteure le met en comparaison avec le réseau scientifique.

L'article de Nikoleta Kerinska aborde le rapport entre art et numérique, en se focalisant sur deux questions fondamentales : sous quelles conditions les technologies du numérique et de l'IA peuvent-elles produire de l'art ? Et à travers quelles formes peuvent-elles déclencher une expérience esthétique ? Après un rapide parcours historique — des avant-gardes cybernétiques des années 1960 jusqu'à la démocratisation contemporaine des outils computationnels — Kerinska s'attache à définir l'intelligence humaine selon deux conceptions ayant cours dans les sciences cognitives : celle fonctionnaliste et celle physicaliste. Ce parcours sert d'appui pour interroger l'intelligence artificielle, et notamment la manière dont — à partir de la réflexion d'Alan Turing et de Stuart Russell et Peter Norving — elle simule l'intelligence humaine dans les cadres de l'action et de la connaissance. Les quatre œuvres numériques analysées ont été sélectionnées non seulement car elles sont créées avec les technologies de l'intelligence artificielle mais également car leur fonctionnement évoque la notion d'intelligence. Kerinska analyse ainsi *Smell.Bytes* et *The giver of names* comme des installations intrinsèquement interactives et afférant

au terrain d'une techno-écologie du sensible. À l'inverse, *Portrait d'Edmond de Belamy* et *Hallucinations Machine – Nature Dreams* ne mettent pas en place une interrogation critique des technologies, mais valorisent la puissance de calcul et la complexité des opérations accomplies afin de produire des expériences esthétiques chez le spectateur.

Les quatre articles suivants partagent l'ajout d'un symptôme de l'art que Goodman n'a pas considéré : le sensible. Lucien Massaert le valorise en abordant l'œuvre à la façon de Cassirer, comme couplage d'affect et de concept, réalisation significative du sensible. L'auteur rejette le rôle prédominant du beau, élevé au critère de reconnaissance de l'art, soit parce que le beau est l'expression d'un principe régressif par rapport à d'autres régimes de l'*aisthesis* (le sublime, le monstrueux, le dégoût, l'abjection...), soit parce que cette catégorie n'explique rien sinon la tyrannie du sens commun. Tout en soulignant la différence entre le domaine artistique et les différents domaines qui utilisent des représentations visuelles, Massaert se concentre sur la déstabilisation poétique de la logique du signifiant qui, selon lui, définit le propre de l'art. Il convoque la thèse de Benveniste sur l'irréductibilité de l'œuvre et analyse les travaux de Dan Graham, Lawrence Weiner et Peter Downsbrough, d'où émergent trois figures du temps qui caractériseraient l'art : différer, hyperboliser et interrompre.

De son côté, Sébastien Mantegari-Bertorelli revisite le concept goodmanien d'artification à travers une étude des expositions, des discours critiques et des canaux de vente des peintures, dessins et sculptures du psychiatre suisse Carl Gustav Jung, notamment de son *Livre Rouge*. La frontière à franchir entre non-art et art est placée, par l'auteur italo-français, dans la transsubstantiation sensible et intelligible des objets. Ce but, qui n'est pas pleinement atteint pour Jung, nous permet de comprendre que l'artification ne se suffit pas à elle-même. Selon Mantegari-Bertorelli, patrimonialisation et légitimation devraient plutôt l'intégrer et concerner les productions visuelles, pour gagner le statut transcendant de l'art. Ensuite Santiago Guillén part des travaux de Friedrich Nietzsche sur la tragédie attique des VI<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles afin de mieux saisir les relations entre art, mythe, science et technologie dans la société contemporaine. Les énergies modalisantes du dionysiaque et de l'apollinien, sous-jacentes à la structuration figurative et narrative du théâtre grec antique et qui relèvent de la sphère divine, distinguent la rationalité de l'art et du mythe de la rationalité logique.

Anne-Cécile Lenoël explore également les marqueurs poétiques des choses artistiques, mais par rapport à un thème très particulier, le street skate. Deux projets, *PLAY!* (Bordeaux, 2019), conçu par Leo Valls et Nicolas Malinowsky, et *Cycloid Ramp*, créé par Raphaël Zarka (Paris, 2016-2018), montrent non seulement la réussite esthétique et communicationnelle de cette forme d'artification, le « sk-art », contraction des substantifs « skate » et « artefact », mais aussi les nouvelles densités syntaxiques et sémantiques qu'elle peut donner à la ville. Lenoël considère justement le skateur comme un opérateur socioplastique de l'espace urbain. Ses parcours sont des aventures corporelles et cognitives qui, en exploitant le *kairos*, temps de la conjoncture propice, façonnent différents modes de sentir la ville ; ils

offrent une intelligibilité alternative au fonctionnalisme hégémonique urbain et aux stratégies consummatoires qui lénifient la prolétarianisation des individus. Ainsi, d'après l'autrice, observer les bousculades et les chevauchements du skateur ramène à la surface un « méta-mode » existentiel de type social et politique producteur d'émancipation.

Premier volet de la partie consacrée aux existants non humains, l'article de Marie Renoue précise d'entrée de jeu la question « Quand y-a-t-il art » par celle de l'acceptabilité (« Jusqu'où ? »). Son analyse d'images animales produites en art (Franta, Damien Hirst, Oleg Kulik et le collectif Art Orienté Objet, en particulier) montre comment le franchissement des limites internes aux œuvres (traits, contours, mais aussi entrailles), les dépassements catégoriels, spatiaux et temporels, interrogent les limites externes de l'art, celles de l'éthique. Le prisme animalier permet, suivant les capacités de transgression des différentes pratiques et supports (peinture, sculpture, installation ou performance), de « rencontrer » le vivant, donc le « visage » de la mort, de déplacer la barrière des espèces ou de débattre des extrémités de ce qui constitue la dignité humaine. La limite éthique est atteinte lorsque s'impose un statut de « victime », indique Renoue.

Mireille Merigonde reformule la question initiale pour demander « quand y-a-t-il art écologique » ? en suivant la définition et la grille de lecture du genre posées par Paul Ardenne. Introduire le qualificatif « écologique » revient à adopter le prisme de la morale. Non pas expliciter les questions posées par les œuvres incisives qui interrogent les limites, mais évaluer les réponses qu'elles apportent relativement à des valeurs qui ne sont pas celles, attendues, de l'esthétique, mais de l'éthique et, par extension, de la véridiction : disent-elles le « bien » et le « vrai » ? L'éco-art est attentif à la « nature » et l'artiste, engagé, responsable de ses actes, s'efforce de « refaire » le monde plutôt que le détruire. Surtout, les œuvres doivent « conscientiser », ce qui ajoute au concept d'*intention* et d'*intentionnalité*, centraux dans les articles de Renoue et Merigonde, celui de *manipulation* et de *faire faire*. L'œuvre de Beuys *7000 chênes* s'impose comme exemplaire parce qu'elle transmet le message et l'action écologiques à travers les générations. Ceci amènerait à souligner le lien nécessaire entre l'éco-art ainsi défini et la communication, qui expose les œuvres à la critique du « greenwashing » émise par Ardenne, leitmotiv de celle qui est communément adressée à la publicité actuelle lorsqu'elle aborde les mêmes thématiques. Quelle place joue donc l'esthétique dans ce projet communicationnel ? Merigonde la redéfinit à partir de l'analyse d'une installation de Cathy Connan intitulée *Ici, lumières sur les espèces éteintes* visitée à Toulouse en 2023.

Deux articles hors-dossier inaugurent deux rubriques de *Visible*, ciblant d'autres thématiques, mais faisant aussi dialoguer des époques et des *disciplines compagnes* -comme Haraway (2003) évoque les « espèces compagnes »-, l'histoire de l'art et la sémiotique, en l'occurrence. Celui de Thierry Lenain, *Le camouflage comme tactique figurative dans la peinture des Anciens Pays-Bas (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, initie la rubrique des *varia* et celui de Pierluigi Basso Fossali, *La sémiotique visuelle entre voie moyenne*



*et nouvelle avant-garde*, celle des *Théories visuelles*. Ce dernier article consacré à l'épistémologie contemporaine du visuel indique précisément le projet de *Visible*, celui d'une revue scientifique collaborative soucieuse de dialoguer avec les autres disciplines qui *regardent* les images et, dans ce lieu de résistance à leur banalisation, entendent les penser.

### **When is There Art ?**

#### **An Investigation into the New "Ways of Making" Worlds**

What is a work of art? For Arendt (2004 [1961]), it is a manufactured "object of thought". Contrary to the cognitive activity targeted by the sciences and conducted in view of a precise goal, this object is not oriented, in her view, towards any goal whatsoever, which is reminiscent of the Kantian "finality without end" or of that which is determined "by the sense and structure", as later envisaged by Doguet (2007). Arendt associates an essential property to this object, that is, its removal from usage: "The relations that one has with a work of art certainly do not consist in 'using' it; on the contrary, to find its suitable place in the world, the work of art must be carefully removed from the context of the objects of ordinary use" (2004 [1961], p. 222, our translation). The only function of these works is "to appear and to be beautiful" (2017 [1972], p. 279), such beauty ensuring them the durability allowing them to endure throughout the centuries. And it is precisely this "eminent permanence that makes them, out of all tangible objects, the most intensely of the world" (2004 [1961], p. 223, our translation).

Aesthetics and art history have inventoried other properties for art objects, beginning with that of uniqueness, as highlighted notably, and a contrario, with respect to the principle of technical reproduction (Benjamin 1935) and to criteria for evaluating their market value (Baxandall 1985). For Goodman (1992 [1977]; 1996 [1984]), works of art can be recognized by their syntactic and semantic density, their saturation, and by their power of exemplification and their ability to support multiple and complex references. Among these qualities, density seems to be the most prominent because it founds the opposition between allographic and autographic systems (Goodman 2011 [1968] and 1992 [1977, 1978]), but also because it resonates with Eco's *ratio difficilis* (1975 and 1985) or with the notion of thickness (Damisch 1983 and 1984; Caliandro and Mengoni 2022).

But all these properties are at best "symptoms" for Goodman, who in a famous passage (*ibid.*) notes the "desperate attempts" of literature in the field of aesthetics to answer the question of "what is art?", arguing instead that the real issue is not to ask "which objects are (permanently) works of art?", but rather "when does an object function as a work of art?", or "when is there art?". Objects might perform a symbolic function at one time and not at others. As long as it is on the road, the stone is not a work of art but becomes one when it is exhibited in a museum or a gallery. The art of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries has exemplified such changes in status. We know that an object not exposed in a museum setting can all the same take on an artistic status if "made" by an artist or following the artist's indications, hence

under his or her delegation (see the works of L. Weiner or C. Rutault); a stone on the road can claim such status if placed there under the title of Land art. The question of “when is there art?” allows us to approach the questions of “where” and “who”, by leaving the avant-gardes with the task of frontally approaching the matter of “what”?

### **The new dialogues between art and science**

When is there art? This issue of the journal *Visible* intends to answer this question by devoting special attention to the borders between the arts and the sciences. It thus pursues an age-old interrogation because the worlds and the “ways” of making such worlds are necessarily intertwined, artists of all times having practiced “statutory syncretism” by placing themselves most often on this border where art meets science. Think of the engineer Da Vinci, of the naturalist Maria Sibylla Merian or of the camouflage physicist Charles Lapicque, for example. In each of their cases, the artistic or scientific status depends on the intentionality of the drawings or paintings, which are supposed to seek beauty or the construction of knowledge, unless they propose a mutual interrogation of the two strategies, as is the case with Maria Sibylla Merian (1647-1717) who represents the cycle of metamorphosis by borrowing the institutional framework of entomology. The caterpillar, the cocoon, the butterfly, the leaf and the parasite are gathered against the white background of plates indicating the species, the place and the date of the capture, situating the insect within a taxonomy. Does work such as this belong to art or to science? The question makes it possible to distinguish planes of expression and institutionalized media, to characterize them by contrast, but especially to connect these planes and these media to conditions of implementation and to very precise strategies so as to reveal their interdependence.

If the observation of all of these facets allows us to question the results of previous studies devoted to the relation between scientific and artistic images (Beyaert-Geslin and Dondero eds. 2014), the present issue focuses on current dialogue and asks more precisely: “When is there art today?” Over the last decades, the “ways of making worlds” have indeed undergone remarkable transformations. Certain dialogues have been abundantly commented, in particular that of art, advertising and, more broadly, communication, which entailed a mixture between the forms of artworks and of merchandise (Danto 1981 and 2013). In continuity with this, artistic capitalism (Lipovetsky and Serroy 2013) has introduced an aesthetic and sensible dimension into the world of consumption, as if to double the already established adage “today everything is design” with “today everything is art”.

While these modifications remain in the background of our discussion to attest to the lability of the “ways of making worlds”, full attention is given to the generalized movement of digitalization initiated at the turn of the year 2000. In parallel to the considerable increase in the number of images, to their production and diffusion by all kinds of actors, to the mobilization of new manufacturing or “processing” “tools”, and to the intertwining of realization and of implementation, digitalization entailed a

“deprofessionalization” of all practices and promoted the figure of the *amateur*. These changes can be considered separately. On the one hand, one could think of the short formats of platforms such as *Instagram* (Manovich 2015-2016) and *TikTok* and more broadly, of the aesthetically oriented images disseminated via social networks, which operate in a particular way within culture, in parallel to art galleries, but also in a way capable of complementing them. These productions encourage us to return to Goodman’s argument (1992 [1977]) according to which the symptoms of art do not suffice for evaluating a quality but only a status, and they leave the question open: should we see in this a potential for the democratization of production and of dissemination tools to the benefit of *amateurs* (etymologically “those who like”) or is it justified to call Instagram “the pit of contemporary visual culture”?

Because these applications considerably renew the forms of art, the transformations bound to the digital raise innumerable questions which, far from evacuating the old criteria (beauty, uniqueness, removal from usage), question them in a renewed way. One may think here of the multiple possibilities offered by NFTs (non-fungible tokens) likely to contain a work of art, a design object or a garment (digital wearing) not existing elsewhere, produced in a single copy or edited in limited series, or to represent a book or a design object existing elsewhere. Is the NFT the work or its representation? In any case, the restriction of usage possibilities confers an artistic status. The case of NFTs is addressed by Colas-Blaise below.

The principle of the contributive economy (*Ars industrialis* 2005 and 2010) and then of the participatory economy raise further questions (Zhong Mengual 2018). What is, for example, the status of Manovich’s project *On Broadway* (Dondero 2019), which centralizes, in the form of visualizations, data collected on several applications, knowing that three artists have participated in the collection of the data? The works elaborated through the use of Artificial Intelligence (Chatenet 2022), and even before raising the issue of veridiction, directly pose the question of “who?” because they “anonymize” the hand of the artist: Who has built the algorithm? What data compose it? (Bordron & Dondero 2023; Manovich 2023).

A characteristic of these various digital experiments is precisely to confront a kind of statutory unknown. The difficulty is no longer to define an artistic or scientific status, but to consider a kind of communicational syncretism, in other words, the integration of communication’s “ways of doing”, in particular through generalized aestheticization, in all worlds. Another particularity captures our attention. Indeed, the majority of the digital experiments proposed in artistic circles touch upon technological stakes as if they afforded computer scientists and engineers with an opportunity to experiment, to explore new possibilities. To what extent does the aesthetic avant-garde replicate a digital avant-garde by making its own contribution to the construction of knowledge?

These experiments challenge our relationship to technology as well as to nature. Thus, the gathering of LED screens presenting mental images produced by an artificial intelligence, of ant hills and of inhabited beehives in an installation by Pierre Huyghe (*After UUmwelt* 2019 in London, 2021 in Arles) questions the possibilities of cohabitation between worlds (artistic and scientific, human and animal, etc.). The artists of today seem to be looking for a new gateway between science and art. They require a new form of attention, such as the one that Zhong Mengual advocates for in order to escape “the subversion of the division between knowledge and sensibility, between mind and body, insofar as it is always at the same time and indistinctly an interface between knowledge and feeling”, and in order to become sensitive to the “prodigiousness” that is proper to the living world (Zhong Mengual 2021, p. 25). The question of “when is there art”? was notably reformulated in the same way by Gérard Hauray through the cultivation of bacteria and seeds collected on the soles of visitors of the Centre Pompidou in Paris (*Leçons de chaussures*, 2021). Exhibited in wooden containers inspired by the crates used for transporting plants by sea, these cultures certainly took on the status of a work of art in this museal space, following the principle initiated by the ready-made. But what status do they claim when the exhibition is extended to the Parc Floral de Paris?

The recent modification of our relation to “nature”, which follows the proposals of anthropology (Descola 2005, in particular), incites a reformulation of this question. To what extent do the consideration of its beauty and the integration of artists into collectives modify the scientific approach? Could one evoke an aestheticization of the images, complicating the initial stake which is to build knowledge? Considering the possibility of agency (Gell 2009 [1998]; Descola 2015) in non-human beings leaves an even more essential question open. If, as Coccia (2016 and 2020) argues, existents shape and “design” one another, could we consider the giraffe and the acacia, the daisy and the bumblebee, the snail and the thrush as being not only artists, but also works in themselves? Insofar as this mutual “making” is geared towards appearance and beauty (Arendt 2017 [1972]), as Souriau (1963) argues, they could indeed claim such a status, unless the beauty in question is functional and, having the purpose of attracting potential mates, receives a mere usage value.

“When is there art?”: the question must be asked again today. By focusing on the dialogue between the worlds of art and of science, this issue links back to the primary vocation of the journal *Visible*, initially set up to accompany, between 2005 and 2014, the work of a semiotics research program (ACI *La diversité sensible*, 2003-2005, scientific coordination Jacques Fontanille) and a second, financed by the ANR (*Images et dispositifs de visualisation scientifiques*, 2008-2011, scientific coordination Anne Beyaert-Geslin). It nevertheless launches itself into the adventure of the new images of today, taking beauty for guide.

## Presentation of the issue

This first issue of *Visible* brings together the responses of authors from a variety of backgrounds to the question "When is there art?" and brings visual semiotics into dialogue with the history and theories of art and philosophy, in particular. Three main thematic orientations have been chosen, revealing the main areas of reflection of the current period. The first concerns the relationship between art and artificial intelligence. The second deals with the sensitive dimension of art, in which Goodman took little interest, but which is so present and relevant in art today that it can be considered the sixth symptom. The sensitive would require, even in artification practices, the elaboration of a poetic thought that would bring about emancipation. The third concerns the relationship of art to non-human existings.

Marion Colas-Blaise's article, which opens the issue, is both highly panoramic and highly specific. It is panoramic because the author deals with the question of the values of works of art from a very broad temporal perspective: from the values of the original in painting to the NFT, via the varied uses of the status of work of art in contemporary art, where (almost) every work carries with it a specific conception of the values and criteria of art. To understand digital art, Colas-Blaise explores artistic and aesthetic parameters, externalist and internalist theories of art, reviewing a huge number of criteria from all periods and contrasting them (creative gesture, pictorial technique, composition, sensitive substance, innovation, provocation, automation, the art market, etc.) and, once a node of digital art (the network) has been identified, the author compares it with the scientific network.

Nikoleta Kerinska's article looks at the relationship between art and the digital, focusing on two fundamental questions: under what conditions can digital and AI technologies produce art? And through what forms can they trigger an aesthetic experience? After a brief historical overview — from the cybernetic avant-gardes of the 1960s to the contemporary democratisation of computational tools— Kerinska defines human intelligence according to two current conceptions in the cognitive sciences: functionalist and physicalist. This approach provides a basis for examining artificial intelligence, and in particular the way in which — based on the thinking of Alan Turing, Stuart Russell and Peter Norving— it simulates human intelligence in the context of action and knowledge. The four digital works analysed were selected not only because they were created using artificial intelligence technologies, but also because their operation evokes the notion of intelligence. Kerinska analyses *Smell.Bytes* and *The giver of names* as intrinsically interactive installations that belong to the field of a techno-ecology of the sensible. Conversely, *Portrait d'Edmond de Belamy* and *Hallucinations Machine - Nature Dreams* do not engage in a critical interrogation of technology, but instead emphasise the computing power and complexity of its operations to create aesthetic experiences for the viewer.

The four articles that follow share the addition of a symptom of art that Goodman did not consider: the sensible. Lucien Massaert values it by approaching the work in the manner of Cassirer, as a coupling of

affect and concept, a significant realisation of the sensible. The author rejects the predominant role of the beautiful, elevated to the criterion of evaluation of art, either because the beautiful is the expression of a regressive principle in relation to other regimes of aisthesis (the sublime, the monstrous, disgust, abjection...), or because this category explains nothing apart from the tyranny of common sense. While emphasising the difference between the artistic domain and the various fields that use visual representations, Massaert focuses on the poetic destabilisation of the logic of the signifier, which, in his view, defines the very nature of art. He invokes Benveniste's thesis on the irreducibility of the work of art and analyses those of Dan Graham, Lawrence Weiner and Peter Downsbrough, from which emerge three figures of time that would characterise art: deferring, hyperbolising and interrupting.

For his part, Sébastien Mantegari-Bertorelli revisits the Goodmanian concept of artification through a study of exhibitions, critical discourse and sales channels for the paintings, drawings and sculptures of Swiss psychiatrist Carl Gustav Jung, in particular *his Red Book*. The Italian-French author places the boundary between non-art and art in the sensitive and intelligible transubstantiation of objects. This goal, which is not fully achieved for Jung, enables us to understand that artification is not sufficient in itself. In Mantegari-Bertorelli's view, heritage and legitimisation should instead include visual productions, in order to achieve the transcendent status of art.

Santiago Guillén then takes Friedrich Nietzsche's work on Attic tragedy of the 6th and 5th centuries as a starting point for understanding the relationship between art, myth, science and technology in contemporary society. The modalising energies of the Dionysian and Apollonian, which underlie the figurative and narrative structuring of ancient Greek theatre and belong to the divine sphere, distinguish the rationality of art and myth from logical rationality.

Anne-Cécile Lenoël also explores the poetic markers of artistic objects, but in relation to a very specific theme, street skateboarding. Two projects, (Bordeaux, 2019), designed by Leo Valls and Nicolas Malinowsky, and *Cycloid Ramp*, created by Raphaël Zarka (Paris, 2016-2018), show not only the aesthetic and communicative success of this form of artification, "sk-art", a contraction of the nouns "skate" and "artefact", but also the new syntactic and semantic densities that it can give to the city. Lenoël sees the skateboarder as a socioplastic operator of urban space. His journeys are bodily and cognitive adventures that, by exploiting the kairos, the time of the propitious conjuncture, shape different ways of experiencing the city; they offer an alternative intelligibility to hegemonic urban functionalism and the consumerist strategies that soften the proletarianisation of individuals. So, according to the author, observing the jostling and overlapping of skateboarders brings to the surface an existential "meta-mode" of a social and political kind that produces emancipation poetic markers of artistic things, but in relation to a very specific theme, street skateboarding.

Marie Renoue's article, the first part of the section devoted to non-human existings, begins by clarifying the question "When is there art" with the question of acceptability ("To what extent?"). Her analysis of animal images produced in art (Franta, Damien Hirst, Oleg Kulik and the collective Art Orienté Objet, in particular) shows how the crossing of internal limits (features, contours, but also entrails), the categorical, spatial and temporal overruns, question the external limits of art, those of ethics. According to the ability of the different practices and media (painting, sculpture, installation or performance) to transgress the borders, the animal prism allows us to "encounter" the living, and therefore the "face" of death, to shift the species barrier or debate the extremes of what constitutes human dignity. The ethical limit is reached when the status of "victim" appears, says Renoue.

Mireille Merigonde rephrases the initial question to ask "When is there ecological art?", following Paul Ardenne's definition and reading grid for the genre. Introducing the qualifier "ecological" amounts to adopting the prism of morality. Not to explain the questions raised by incisive works that question limits, but to evaluate the answers they provide in relation to values that are not those of aesthetics, but of ethics and, by extension, veridiction: do they say what is "good" and "true"? Eco-art cares about "nature" and the artist, committed and responsible for his or her actions, strives to "remake" the world rather than destroy it. Above all, the works of art must "make people aware", which adds to the concept of intention and intentionality, central to the articles by Renoue and Merigonde, that of manipulation and factitivity. Beuys' work *7000 oaks* is exemplary in that it transmits the ecological message and action across generations. This leads us to underline the necessary link between eco-art, defined in this way, and communication, which exposes the works of art to the criticism of "greenwashing" voiced by Ardenne, the leitmotif of the criticism that is commonly levelled at current advertising when it deals with the same themes. So what role does aesthetics play in this communication project? Merigonde clarifies this position according to an analysis of an installation by Cathy Connan entitled *Ici, lumières sur les espèces éteintes*, visited in Toulouse in 2023.

Two off-the-record articles inaugurate sections of *Visible*, targeting other topics, but also bringing together periods and *companion disciplines* -as Haraway (2003) calls "companion species"-, in this case art history and semiotics. Thierry Lenain's article, *Le camouflage comme tactique figurative dans la peinture des Anciens Pays-Bas (XVe-XVIIe siècles)*, opens the varia section, and Pierluigi Basso Fossali's *La sémiotique visuelle entre voie moyenne et nouvelle avant-garde* opens the section called *Théories visuelles*. This last article, devoted to the contemporary epistemology of the visual, is a clear indication of the project of *Visible*, that of a collaborative scientific review committed to dialogue with other disciplines that look at images and, in this place of resistance to their trivialisation, intend to think about them.

## Références

- Arendt, Hannah (2017[1972]), *La crise de la culture*, traduction de l'anglais par Patrick Levy (dir.), Folio.
- Arendt, Hannah (2004 [1961]), *Condition de l'homme moderne*, traduction de l'anglais par Georges Fradier, Calmann-Levy.
- Basso, Pierluigi, Colas-Blaise, Marion & Dondero, Maria Giulia (dirs. 2019), *La communication à l'épreuve du geste numérique*, MEI n° 47, L'Harmattan.
- Baudrillard, Jean (1970), *La société de consommation*, Denoël, 1970
- Baxandall, Mickaël (1985), *L'Œil du Quattrocento. L'Usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, traduction de l'anglais, Gallimard.
- Benjamin, Walter, (2011 [1935]), *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduction de l'allemand, Rivages et Payot.
- Beyaert-Geslin, Anne (2008), « Glenn Brown : la compagnie des monstres », dans B. Darras (dir.), *Images et sémiologie*, Paris, Publications de la Sorbonne, pp. 41-51.
- Beyaert-Geslin, Anne et Dondero, Maria Giulia (2014), *Arts et sciences : approches sémiotiques et philosophiques des images*, Presses universitaires de Liège.
- Bordron J.-F. & Dondero M. G. (2023), « L'expression : de Hjelmlev à l'analyse computationnelle des larges collections d'images », *Actes Sémiotiques* n° 129. <https://doi.org/10.25965/as.8077>
- Caliandro, Stefania & Mengoni, Angela (dirs. 2022), *Sémiotique de l'art. L'épaisseur à l'œuvre*, Actes sémiotiques n° 127. <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/7695>
- Chatenet, Ludovic (dir. 2022), *Images, mensonges et algorithmes. La sémiotique au défi du Deep Fake*, Interfaces numériques vol. 11 n° 22.
- Coccia, Emanuele (2016), *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, Rivages et Payot.
- Coccia, Emanuele (2020), *Métamorphoses*, Rivages et Payot.
- Damisch, Hubert (1983), « La peinture est un vrai trois », dans catalogue d'exposition *François Rouan*, Paris, Centre Georges Pompidou ; rééd. *Fenêtre jeune cadmium. Ou le dessous de la peinture*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, § 5.
- Danto, Arthur (1989 [1981]), *La transfiguration du banal*, Seuil.
- Danto Arthur (2015 [2013]), *Ce qu'est l'art*, traduction de l'américain, Post-éditions.
- Descola, Philippe (2005), *Par-delà nature et culture*, Gallimard.
- Descola, Philippe (2015) « La double vie des images », *Penser l'image II. Anthropologies du visuel* (Alloa, Emmanuel dir.), pp. 130-145.
- Doguet, Jean-Paul (2007), *L'art comme communication. Pour une re-définition de l'art*, Armand Colin.
- Dondero, Maria Giulia, « Les visualisations des données urbaines : De Bruno Latour à Lev Manovich », *Questions de communication* n° 2019/n° 36, pp. 85-99.
- Eco, Umberto (1975), *Trattato di semiotica generale*, Milan, Bompiani.
- Eco, Umberto (1985), « Producing signs », in Marshall Blonsky, éd., *On Sign*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Fontanille, Jacques (2006), *Pratiques sémiotiques*, Presses universitaires de France.
- Gell, Alfred (2009 [1998]), *L'art et ses agents – Une théorie anthropologique*, traduction de l'anglais par Olivier Renaut et Sophie Renaut, Presses du réel.



Goodman, Nelson (2011 [1968]), *Langages de l'art*, traduction de l'anglais (Etats-Unis) par Jacques Morizot, Hachette.

Goodman, Nelson (1992 [1977]), *Manières de faire des mondes*, traduction de l'anglais (Etats-Unis) par Marie-Dominique Popelard, Gallimard, coll. Folio.

Goodman, Nelson (1996 [1984]), *L'art en théorie et en action*, traduction de l'anglais (Etats-Unis) par Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, Gallimard, coll. Folio.

Goodman, Nelson (2019 [1977]), *When is art?* con une nota introduttiva di Tiziana Migliore, Roma, Sossella.

Haraway, Donna (2003), *The companion species manifesto. Dogs, people and significant otherness*, University of Chicago, Prickly Paradigm Press.

Lipovetsky, Gilles et Serroy, Jean (2013), *L'esthétisation du monde : Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Gallimard.

Manovich, Lev (2015-2016), *Instagram and contemporary images*, <[https://www.academia.edu/35501327/Instagram\\_and\\_Contemporary\\_Image](https://www.academia.edu/35501327/Instagram_and_Contemporary_Image)>

Manovich, Lev (2023), « Seven Arguments about AI Images and Generative Media », in L. Manovich et E. Arielli (dir.) *Artificial Aesthetics* (livre in progress). Disponible sur : <http://manovich.net/index.php/projects/artificial-aesthetics-book>. Consulté le 13/07/23.

Souriau, Etienne (1963), *Le sens artistique des animaux*, Hachette.

Zhong Mengual, Estelle (2018), *L'art en commun : réinventer les formes du collectif en contexte démocratique*, Presses du réel.

Zhong Mengual, Estelle (2021), *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*, Actes sud.