

Appel à articles pour la revue *Visible*

Quand y-a-t-il art ?

Une enquête sur les nouvelles « manières de faire » les mondes

coordination du dossier :

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)¹. 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 lorsqu'elle est exposée dans un musée ou une galerie. L'art des XX^e et XXI^e 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-

¹ Jean-Paul Doguet, *L'art comme communication*, Armand Colin, 2007, p. 32 et sv.

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 » ?

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'interdépendance².

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 »³, 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.

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

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

³ On pense ici à l'œuvre de Glenn Brown (Beyaert-Geslin 2008) qui revisite les peintures de maîtres anciens grâce à des logiciels de traitement d'images.

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 »⁴ ? De l'autre côté, viennent à l'esprit les applications participatives qui revendiquent un statut pseudo scientifique pour inventorier les plantes, par exemple.

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 livre⁵ 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 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 ?

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 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 fourmières 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.)⁶. 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

⁴ En suivant un commentaire accompagnant l'exposition *Nine lies* d'Oli Epp à la galerie Sémiose

⁵ Voir Bruce Nauman, *Journal* (2022), Model OBJ 3D, application IOS pour Apple iPad Air.

⁶ L'installation obtient pour réponse le départ des abeilles.

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 notamment 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 mer, 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, l'escargot et la grive 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 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*, 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.

Bibliographie

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.

Caliandro, Stefania & Mengoni, Angela (dirs.), *Sémiotique de l'art. L'épaisseur à l'œuvre*, Actes sémiotiques n° 127, 2022.

Chatenet, Ludovic (dir.), Images, mensonges et algorithmes. La sémiotique au défi du Deep Fake, *Interfaces numériques* vol. 11 n°22, 2022.

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 le 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.

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>

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.

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 20th and 21st 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”? On the other hand, one could also think of the participatory applications which claim a pseudo-scientific status, for example those serving to inventory plants.

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 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?

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 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.

L’appel à articles/ The call for papers

La date limite pour soumettre un résumé est le 31 mars 2023. Si le résumé est accepté, la date de soumission de l’article correspondant est le 15 septembre 2023.

The deadline to submit an abstract is march 31, 2023. If accepted, the deadline to submit the related paper is september 15, 2023.

Adresses de soumission :

Anne Beyaert-Geslin anne.geslin-beyaert@u-bordeaux-montaigne.fr

Maria Giulia Dondero mariagiulia.dondero@uliege.be

Tiziana Migliore tiziana.migliore@uniurb.it