HAL open science

# Catégories caduques. Au-delà de la distinction entre images artistiques et images scientifiques

Giuseppe Di Liberti, Andrea Pinotti

**To cite this version:**

Giuseppe Di Liberti, Andrea Pinotti. Catégories caduques. Au-delà de la distinction entre images artistiques et images scientifiques. Images Re-Vues, 2021, 19, 10.4000/imagesrevues.11868 . hal-04706907

**HAL Id: hal-04706907**

**https://hal.science/hal-04706907v1**

Submitted on 24 Sep 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

**Images re-vues**
Histoire, anthropologie et théorie de l'art

**19 | 2021**
**Images scientifiques / images artistiques : croisements méthodologiques**

# Catégories caduques. Au-delà de la distinction entre images artistiques et images scientifiques

*Lapsed categories. Beyond the distinction between artistic and scientific images*

**Giuseppe Di Liberti et Andrea Pinotti**

**Édition électronique**
URL : https://journals.openedition.org/imagesrevues/11868
DOI : 10.4000/imagesrevues.11868
ISSN : 1778-3801

**Éditeur :**
UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval, Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Laboratoire d'Anthropologie Sociale

**Référence électronique**
Giuseppe Di Liberti et Andrea Pinotti, « Catégories caduques. Au-delà de la distinction entre images artistiques et images scientifiques », *Images Re-vues* [En ligne], 19 | 2021, mis en ligne le 30 juin 2021, consulté le 05 février 2024. URL : http://journals.openedition.org/imagesrevues/11868 ; DOI : https://doi.org/10.4000/imagesrevues.11868

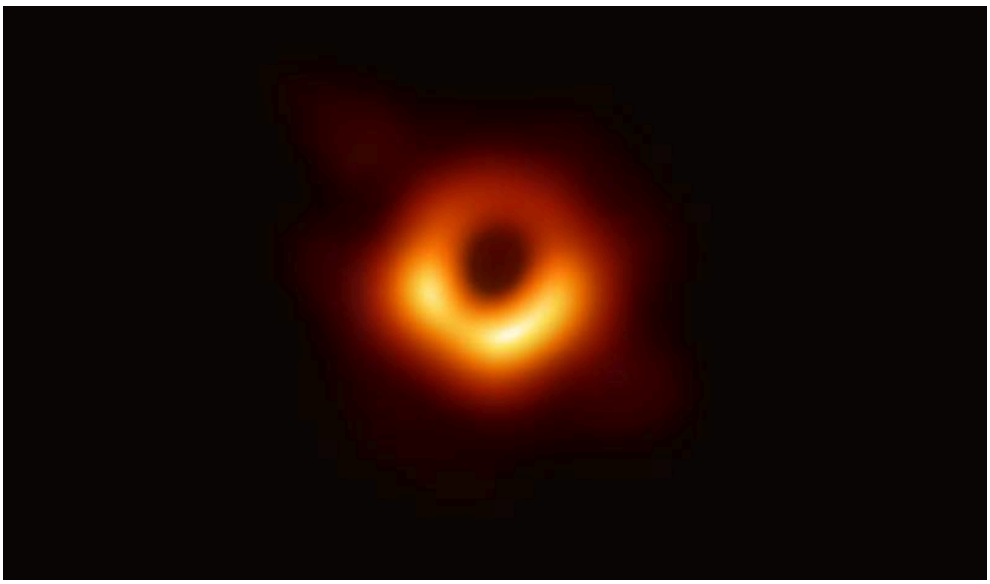
Ce document a été généré automatiquement le 5 février 2024.

Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

# Catégories caduques. Au-delà de la distinction entre images artistiques et images scientifiques

*Lapsed categories. Beyond the distinction between artistic and scientific images*

Giuseppe Di Liberti et Andrea Pinotti



La première image d'un trou noir, réalisée à partir de l'observation du centre de la galaxie M87 par le Event Horizon Telescope.

Event Horizon Telescope Collaboration https://eventhorizontelescope.org/

## Introduction

1 Le 10 avril 2019, Sheperd S. Doeleman, directeur du Center for Astrophysics, Harvard & Smithsonian et du projet Event Horizon Telescope, annonçait la première image d'un trou noir supermassif, image qui synthétise une quantité énorme de données capturées par huit télescopes, dans les cinq continents, pointés sur une galaxie de l'Amas de la Vierge, à 55 millions d'années-lumière de la Terre (fig. 1). Cette image a suscité à la fois un vif enthousiasme et une vague de scepticisme, portant notamment sur sa nature et sur sa valeur scientifique. L'image n'est pas, *stricto sensu*, une photo : elle traduit des ondes radio non visibles. Les couleurs adoptées relèvent d'un choix fictif pour rendre en image une carte des gaz en train de se précipiter dans le trou noir. Cependant, cette image profite du dispositif métaphorique de la photo, dans le sens où qu'elle nous met "en contact" avec quelque chose d'existant (même si cette entité échappe à la visibilité). On pourrait bien la caractériser en tant que "pseudo-photo" ou "para-photo" (notions qui appartiennent au domaine de ce qu'on appelle à l'aide d'un terme parapluie la *post-photographie*) : un objet qui ontologiquement et génétiquement ne peut pas être défini comme photo, mais qui pourtant d'un point de vue phénoménologique produit un effet photographique sur les observateurs.

2 « On se fait une image », comme on le dirait dans le langage ordinaire, de ce qu'est un trou noir, répétant ainsi la tendance ancestrale et anthropologiquement universelle de visualiser l'invisible. Mais en même temps, avec ce « faire », un sens du trou noir vient au monde, un sens qui n'était pas déjà là, mais qui se produit pour la première fois dans ce processus de visualisation.

3 Dans cette perspective, on a opportunément souligné les analogies qui relient la « photo » du trou noir aux images de l'art « abstrait »[1]. La fondation conceptuelle de l'art abstrait s'enracinait dans les réflexions sur la production et la réception des images artistiques développées par Konrad Fiedler[2] pendant la deuxième moitié du

19ème siècle : loin de se limiter à une reproduction mimétique de ce qui existe déjà en nature, ou bien à une traduction en termes figuratifs d'un concept élaboré précédemment et indépendamment d'une telle traduction, la formation artistique constitue une véritable réalisation d'un sens qui n'advient que grâce à la mise en image. Une réalisation dans laquelle le processus de formation – la visualisation, l'acte de visualiser – est bien plus important que le résultat final, la forme formée, ce qui est visualisé. Goethe l'avait déjà remarqué avant Fiedler, et Paul Klee le répétera après lui : si la formation (*Gestaltung*, *Bildung*) est bonne, la forme (*Gestalt*) est mauvaise.

4 Et pourtant, si les analogies sont considérables, les différences ne sont pas négligeables. Pour Fiedler (sous cet angle, un vrai leibnizien) l'activité artistique visait à clarifier et purifier l'expérience de la vision qui dans la vie ordinaire est toujours entremêlée avec d'autres stimuli sensoriels qui finissent par l'obscurcir : concentration sur le visuel, donc, purification (Benedetto Croce avait forgé à ce propos l'étiquette de « pure visibilité ») qui permet de qualifier une telle activité comme processus de connaissance, mais toujours en gardant une incontournable racine perceptive et optique.

5 En revanche, la « photo » du trou noir et toutes les images similaires qui dans le domaine scientifique et technique sont obtenues à travers une visualisation de données qui ne sont pas en soi perceptibles par le *sensorium* humain. Si l'on voulait transposer cette réflexion dans la terminologie de Vilém Flusser (sur laquelle on reviendra), on pourrait dire que, si les images de l'art abstrait appartiennent encore au premier degré de l'abstraction (celui qui abstrait du monde concret), l'image du trou noir relève plutôt du deuxième degré de l'abstraction (celui qui abstrait à partir de textes scientifiques, qui à leur tour abstraient des données à partir des phénomènes observés).

6 Est-ce que cette visualisation est nécessaire ? La remédiatisation qui traduit des données non visuelles dans un objet iconique peut-elle encore être qualifiée de « représentation » ? La « présence » des ondes radio est-elle suffisante à garantir une sorte de référentialité ou bien d'indexicalité à une telle image ? Ou s'agit-il plutôt d'une « illustration » qui n'a aucun lien direct avec son référent ? La construction de cette image est-elle une découverte scientifique ? Que peut-elle apporter au progrès des connaissances scientifiques ? Enfin, mais pas des moindres, a-t-on ici encore à faire avec une « image » au sens propre du terme ?

Fig. 2

Obvious, Portrait d'Edmond Belamy, 2018
https://obvious-art.com/portfolio/edmond-de-belamy/

7 Le 25 octobre 2018, Christie's proclamait la vente aux enchères de la première œuvre de peinture produite par l'IA pour la somme non négligeable de 432.500 dollars. Le *Portrait d'Edmond Belamy* (fig. 2) fait partie d'une série de onze portraits d'une famille imaginaire, réalisée par le collectif français *Obvius* et réalisée à travers la technologie *GAN* (*Generative Adversarial Network*) sur une base de données de plus de 15000 portraits de l'histoire de l'art, "résumés" par l'algorithme qui est apposé comme signature de l'œuvre. Comme une image scientifique, l'œuvre est reproductible, n'a pas véritablement un auteur et possède le caractère de la démonstration.

8 Et pourtant les membres de *Obvius* déclarent ouvertement des finalités qu'on pourrait qualifier, sans trop de soucis, d'artistiques : « Nous voudrions démontrer que les algorithmes nous aident à compléter notre compréhension de notre fonctionnement en tant qu'êtres humains et nous poussent à dépasser notre niveau actuel de créativité »[3].

9 Ce souci pour ainsi dire « humaniste » de reconduire finalement les opérations algorithmiques à l'auto-compréhension de l'homme semble se situer aux antipodes par rapport au tournant récemment nommé « non-humain »[4], caractérisé par des objets algorithmiques en soi invisibles qui sont et produits et « vus » ou « perçus » par des machines, comme si l'être humain était une contingence superflue.

10 Dans l'iconosphère des images numériques, ces objets vivent la majeure partie de leur vie obscure recluses, dissimulées et abritées dans leur nature invisible d'octets, à laquelle elles retournent chaque fois que nous mettons notre smartphone sur pause ou que nous fermons l'écran de notre ordinateur portable, prêtes à réapparaître, c'est-à-dire à refaire surface à la visibilité, chaque fois que nous devons les récupérer :

> Ce qui est vraiment révolutionnaire dans l'avènement des images numériques – soutient Trevor Paglen – c'est le fait qu'elles sont fondamentalement lisibles par les machines : elles ne peuvent être vues par les humains que dans des circonstances particulières et pendant de courtes périodes. […] Cependant, il n'est pas nécessaire de transformer l'image en une forme lisible par l'homme pour qu'une machine puisse en faire quelque chose[5].

11 Paglen écrit que

> si nous voulons comprendre le monde invisible de la culture visuelle des machines, nous devons désapprendre à voir comme des humains. Nous devons apprendre à voir un univers parallèle composé d'activations, de points clés, de surfaces propres, de transformations de caractéristiques, de classificateurs, d'ensembles d'entraînement et autres[6].

12 Dans sa réflexion sur les images lisibles par machine, Paglen s'inspire de la notion de « operative Bilder » de Harun Farocki, telle qu'elle est présentée dans son installation vidéo *Eye/Machine* de 2001 : « Des images "opératives" ou "opérationnelles" qui ne sont faites ni pour divertir ni pour informer […], des images qui ne représentent pas un objet, mais font plutôt partie d'une opération »[7]. Bien que les principaux exemples soient tirés des applications militaires de ces images (par exemple, les caméras installées sur des bombes offrant un point de vue subjectif de l'arme), la guerre n'épuise pas les domaines d'application de ces images. Leur principale propriété fonctionnelle semble être la « visualisation » de données et de processus algorithmiques qui ne sont pas en soi perceptibles par l'œil humain et qui déterminent et régissent les opérations et les interventions de transformation de la réalité.

13 On se tromperait pourtant si on négligeait de reconnaître ici une *longue durée* structurelle qui relie cette négociation de la visibilité et de l'invisibilité à une ancienne tradition, celle de l'image cultuelle (en soi constitutivement opérationnelle et performative), et plus en général des idoles et des fétiches religieux. En fait, le fond théologique sur lequel s'inscrivent les expériences contemporaines de l'image attend encore d'être adressé d'une manière adéquate : pensons, pour ne donner qu'un exemple, aux termes « icone » ou « avatar », qui relèvent respectivement des débats byzantins sur la légitimité des représentations sacrées et des doctrines hindoues de l'incarnation. Des choses occultes peuvent se passer entre le dieu invisible et son avatar reclus dans le *sancta sanctorum* du temple, sans qu'elles soient perçues par un œil humain. *Mutatis mutandis*, des choses occultes peuvent se passer entre les machines algorithmiques et les « images » numériques, sans que la vision humaine en fasse partie.

## Catégories

14 Souvent les catégorisations des images sont faites à partir des images artistiques (parfois même *ex negativo*, comme c'est le cas chez James Elkins[8]), approche assez curieuse si on considère l'instabilité de la notion d'art et la galaxie des images qui précèdent la notion moderne et occidental d'art ou qui, tout simplement, ne rentrent pas dans cette notion. « La plupart des images ne sont pas de l'art », Elkins débutait ainsi un de ses essais le plus connus, pour rendre compte justement de cette vaste catégorie d'images conçues pour transmettre des informations : graphiques, cartes, notations, plans, pièces de monnaie, sceaux, timbres, écritures pictographiques ou idéographiques, tableaux astronomiques, dessins techniques, diagrammes, images

scientifiques de toute sorte. Bien au-delà de la catégorisation bipolaire entre images artistiques et images informationnelles, selon les termes d'Elkins, s'ouvre une question méthodologique cruciale : est-il possible d'utiliser les outils conceptuels élaborés par l'histoire de l'art pour analyser les images artistiques – notamment le style, l'expressivité et la forme – pour tracer une histoire générale des images ? Derrière cette question se cache un bouleversement. Il faudrait comprendre les images – toutes les images – comme des formes de connaissance, en considérant donc aussi les « qualités esthétiques » dans leur valeur épistémologique. En d'autres termes – et toujours dans la ligne de Fiedler – il s'agit de bien garder la distinction entre qualités artistiques et qualités esthétiques, en marquant – au-delà de Fiedler – les vertus épistémiques de ces dernières et en même temps reconnaître à l'histoire de l'art le pouvoir de livrer à l'histoire des sciences comme aux études visuelles dans leur ensemble une incroyable boîte à outils. En suivant cette direction, Horst Bredekamp peut donc se demander : « Y a-t-il, dans la production des sciences naturelles, un style qui se manifeste, indépendamment des chercheurs individuels, dans les objets visuels qu'ils conçoivent – les objets préparés, les instruments, les images ? »[9]. Cette question implique un élargissement de la notion de style, que Bredekamp présente de la manière suivante :

> Le style n'est pas un "symptôme" mais un agent mobile ; il exprime une forme de la pensée qu'il génère et façonne. C'est là que réside son paradoxe, aussi irritant que fécond. Pour pouvoir comprendre le rôle actif et formateur de la forme créée, j'insiste sur la précision concrète de la description d'une image et de la détermination de sa forme matérielle. Il ne s'agit pas de procédures externes, mais de la reconstruction descriptive de la manière dont une idée a été conçue[10].

15 L'analyse du style devient ainsi la description d'un processus de formation, de la formativité de n'importe quelle image, des solutions historiquement adoptées pour incorporer forme et contenu.

16 Pour revenir aux problèmes catégoriaux, on pourrait se livrer à un exercice fort peu usuel : prendre pour évidente la catégorie des images scientifiques et faire l'hypothèse d'une macro-catégorie des images qui ne sont pas scientifiques. Une macro-catégorie dans laquelle classer les images artistiques, les images d'avant la naissance de l'art, les albums de famille, les selfies, les dessins d'enfants et les griffonnages des adultes, les photos *pro memoria* dans nos portables, les reportages dans les journaux… donc aussi des images parfois techniques, parfois informationnelles, mais non scientifiques. Cette approche présenterait rapidement sa seule utilité : montrer qu'on tombe dans les mêmes difficultés traditionnellement rencontrées en esthétique et théorie de l'art pour définir les images artistiques. D'autant plus que les images scientifiques, comme les images artistiques, n'ont pas toutes les mêmes fonctions : certaines ont le statut de preuve[11], lorsque d'autres servent à formuler des hypothèses ; certaines sont des modélisations, lorsque d'autres des enregistrements. En synthèse, certaines images scientifiques sont des *documents*, lorsque d'autres sont des *instruments*. Ensuite, on pourrait indiquer des sous-catégories d' "images-documents" en raison de leur degré de transparence et des sous-catégories d' "images-instruments" en raison de leur degré d'incorporation d'une théorie. Face à l'hétérogénéité de ces fonctions, les étiquettes d'"images techniques" (Flusser, Bredekamp) ou d'"images informationnelles" (Elkins) ne semblent clarifier que quelques aspects, certes importants, de cette problématique. Comme en esthétique et théorie de l'art, dès que l'interrogation sur les images devient aussi une interrogation ontologique, la multitude des fonctions possibles anéantit facilement les catégories du sens commun.

17 La réflexion que nous proposons dans ce numéro d'*Images Re-vues* vise à dépasser ce problème taxonomique/ontologique, en adoptant deux stratégies complémentaires : identifier les images à travers leurs "modes d'emploi" (de fabrication et de circulation), privilégier les analyses ponctuelles d'images singulières pour saisir les problèmes dans leur hétérogénéité.

18 Ce qui au fond nous intéresse dans cette démarche tient en très peu de mots : tant les images qui dans un contexte historique donné sont reçues comme scientifiques, que celles reçues comme artistiques, sont des images esthétiques, c'est-à-dire des images dont la valeur épistémologique se réalise dans la sphère de la connaissance sensible et cela indépendamment des différentes formes de connaissance qui sont l'art et la science. En d'autres termes, nous voudrions ici défendre l'idée qu'il y a toujours un fond épistémologique propre aux images, irréductible au langage et que ce fond peut être exploité par des différentes formes de connaissance. La comparaison entre ces formes est justement finalisée à une meilleure compréhension de ce fond proprement visuel. On pourrait alors s'interroger sur les modalités propres à chaque image de porter une forme de savoir[12]. Les réponses à ce type d'interrogations ne peuvent que procéder d'une image particulière à une autre image particulière sans forcément atteindre ou prétendre l'universel.

## Interprétation

19 Bien plus qu'une disjonction entre deux classes, on pourrait considérer la relation entre images scientifiques et images artistiques comme une polarité entre des fonctions des images qui renvoient à deux formes différentes d'interprétation.

20 Il y a un aspect quasiment paradoxal dans les attentes culturelles que nous portons sur les images scientifiques par rapport aux images artistiques : plus sont nécessaires des outils de déchiffrage moins on pense devoir interpréter, au point de considérer une image scientifique comme porteuse d'une transparente objectivité. On a tendance à oublier que les modalités de déchiffrage incorporent déjà une théorie et un certain nombre de choix interprétatives. D'autant plus, au XXème siècle la nécessité d'un « jugement exercé », pour employer l'expression de Daston et Galison, s'est imposée. À l'objectivité mécanique s'ajoutait l'œil du savant, sans lequel les images étaient dépourvues de sens scientifique :

> Les scientifiques du XX$^{e}$ siècle se mirent progressivement à insister de plus en plus sur l'intervention nécessaire d'un œil interprétatif pour voir scientifiquement ; ils étaient en quête d'une *image interprétée* suceptible, à tout le moins, de servir de complément à l'image mécanique devenue inadéquate[13].

21 À ce propos, on pourrait bien parler de la prise de consience de la nécéssité d'étendre le principe d'indétermination formulé par Werner Heisenberg en 1927 au sujet du domain entier de la connaissance humaine, y compris celle obtenue à travers des processus de visualisation : l'acte même d'observation modifie les données, de sorte qu'il est impossible d'éliminer la composante liée à l'intervention subjective du scientifique.

22 Et pourtant, l'imaginaire autour de l'image mécanique, objective en tant que pur enregistrement, reste très forte dans le sens commun face aux images scientifiques. Il suffit de considérer le débat qui s'est ouvert dans le contexte de l'approche quantitative et numérisée aux sciences humaines par rapport au statut des « données », recueillis dans les *data sets* comme corpus à explorer à travers des logiciels visant la « distant

reading »[14]. En particulier pour ce qui concerne la « digital art history », comme Johanna Drucker l'a souligné,[15] « la numérisation n'est pas une représentation mais une interprétation », et les *data* ne sont pas des objets neutres qui ne seraient que des "données", mais plutôt des *capta* qui impliquent une dimension constructive et interprétative de la connaissance : la simple décision d'adopter tel ou tel type d'illumination ou de résolution pour acquérir l'image numérique d'un tableau est déjà un acte interprétatif, qui consistera par exemple à accentuer la lisibilité du sujet iconographique plutôt que la texture du support. Comme Drucker, Bishop soulève également la question controversée des *data* dans leur relation avec l'histoire et l'interprétation : « L'ensemble de données existe-t-il dans l'histoire avant d'être séquencé numériquement, ou n'est-il actualisé que lorsqu'il est préparé par les archives numériques ? Les "faits" historiques qui sont assemblés sont-ils trouvés ou plutôt produits ? »[16]. Il faut donc une prise de conscience radicale de la nature intrinsèquement constructive, et non simplement restitutive, des objets scientifiques qui émergent des procédures numériques.

23 On souligne parfois que l'interprétation des images artistiques est vouée à une pluralité de sens, lorsque celle des images scientifiques vise un sens univoque. Est-ce vraiment ainsi ?

24 En termes de signification, les deux types d'images requièrent une signification univoque ; en termes de sens, les interprétations des deux types permettent de formuler des hypothèses qui adhèrent (plus ou moins) au sujet de l'image et aux conditions de sa représentation. À ce niveau, nous pouvons certes constater une différence importante, concernant divers régimes historiques pour les interprétations des deux types d'images. Les images artistiques ne connaissent pas un progrès linéaire et les conditions historiques de l'interprète – conditions de réactualisation, de réactivation de l'image – interviennent directement sur le sens de l'image. Bien sûr, les conditions historiques de l'interprète sont décisives aussi pour l'interprétation des images scientifiques, mais seulement en fonction du savoir scientifique et de son évolution. Les critères de justesse de l'interprétation, dans ce sens, sont bien distincts.

25 Le positionnement du sujet qui interprète les deux types d'images renvoie, au fond, à deux types différents de jugement. À vouloir déranger Kant, on dirait qu'il s'agit de la distinction entre jugements réfléchissants et jugements déterminants. Et ces deux formes de jugements n'agissent pas seulement dans l'interprétation, mais aussi dans la production des images : ils sous-entendent deux différents processus d'abstraction.

## Abstraction

26 Les images techniques avec une valeur scientifique – c'est-à-dire un caractère de preuve, d'illustration, de démonstration, d'exemplification d'une théorie – impliquent un niveau d'abstraction certainement très élevé, de troisième degré, pour reprendre l'expression de Flusser[17]. Mais contrairement à ce que défend Flusser – que les images qu'il appelle traditionnelles n'ont qu'un seul degré d'abstraction qui se réfère directement au monde concret –, on pourrait très facilement argumenter qu'une bonne partie des images artistiques – en incluant dans cette classe provisoire aussi ces images qui précèdent ou côtoient l'âge de l'art mais qui ont été investies d'une fonction ou d'un regard artistique occidental dans les derniers deux siècles – possèdent aussi le même

niveau d'abstraction. La différence est peut-être à chercher alors non dans les degrés d'abstraction mais dans les types d'abstraction.

27 Dans un essai des années 50, Susanne Langer soulignait comment

> Tant dans l'art que dans la logique (qui porte l'abstraction scientifique à son plus haut degré de développement), l'"abstraction" est la reconnaissance d'une structure relationnelle, ou *forme*, indépendamment de la chose particulière (ou événement, fait, image, etc.) dans laquelle elle est exemplifiée[18].

28 Pourtant, les manières à travers lesquelles art et science réalisent cette reconnaissance de la forme, diffèrent profondément. L'hypothèse de Susanne Langer consiste à dire que lorsque la raison discursive de la science procède par généralisation pour arriver à saisir la dimension systémique du phénomène observé, « le problème de l'artiste consiste à traiter de manière abstraite un objet spécifique » pour rendre sa dimension organique. Pour le dire dans les termes que Margolis adoptera bien plus tard, une œuvre d'art est un *token-of-a-type*[19], alors que toute enquête scientifique vise nécessairement le type pour constituer une catégorie de *token*.

29 Si nous pouvons aisément accepter la différence entre les deux mouvements d'abstraction, il est plus difficile aujourd'hui de garder l'opposition entre une forme-système et une forme-organisme, ainsi comme on aurait du mal à admettre une abstraction scientifique désincarnée *versus* l'incarnation nécessaire des formes artistiques – et notamment dans le domaine des images, car les images scientifiques expriment justement ce besoin d'*incarnation* d'une théorie.

30 Encore une fois, les pistes s'embrouillent et il est bien plus intéressent d'analyser des phénomènes qui échappent (ou résistent) aux catégories, que tenter à tout prix le rangement. Il faut quand même admettre que nous avons de plus en plus le besoin d'une langue véhiculaire, un *pidgin*[20] propre à une histoire générale des images et de la vision.

---

## NOTES

**1.** Cf. Y. TOISTER, « Visualizing the End of Visibility : M87* Event-Horizon Image », dans Kresimir Purgar, *The Iconology of Abstraction*, New York-London, Routledge, 2021, p. 260-267, p. 265 ; cf. aussi Jonathan CRARY, *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge MA, MIT, 1990 ; trad. fr. *Techniques de l'observateur : Vision et modernité au XIXe siècle*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2016, ch. 5 « L'abstraction visionnaire ».

**2.** K. FIEDLER, *Sur l'origine de l'activité artistique*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2008.

**3.** Obvious, « Manifesto », dans Id., *Artificial Intelligence for Art*, 2018, p. 3 www.obvious-art.com (nous traduisons).

**4.** R. GRUSIN (éd.), *The Nonhuman Turn*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2015.

**5.** T. PAGLEN, « Invisible Images (Your Pictures Are Looking at You) », *The New Inquiry*, December 8 (2016) (https://thenewinquiry.com/invisible-images-your-picturesare-looking-at-you/). Voir A. SOMAINI, « Unlearning to See Like Humans': Trevor Paglen on Machine Vision », dans G. PLAITANO,

S. VENTURINI, P. VILLA, (dir.), *Moving Pictures, Living Machines. Automation, Animation and the Imitation of Life in Cinema and Media* (Milan, Mimesis, 2020), p. 63-68, (nous traduisons).

**6.** T. PAGLEN, « Invisible Images (Your Pictures Are Looking at You) », *art. cit.*

**7.** H. FAROCKI, « Phantom Images », *Public* 29 (2004), p. 12-24, p. 17. Sur la notion d'image "operative" ou "operationnelle" voir T. PAGLEN, « Operational Images », *e-flux journal,* 59 (2014) (https://www.e-flux.com/journal/59/61130/operational-images/); V. PANTENBURG, « Working Images. Harun Farocki and the Operational Image », dans J. EDER, C. KLONK, (dir.), *Image Operations. Visual Media and Political Conflict*, Manchester, Manchester University Press, 2016, p. 49-62. Sur la vision non-humaine et des machines voir A. SOMAINI, « On the Altered States of Machine Vision. Trevor Paglen, Hito Steyerl, Grégory Chatonsky », dans *An-Icon. Studies in Environmental Images*, 2021 (à paraître).

**8.** Cf. J. ELKINS, « Art History and Images That Are Not Art », *The Art Bulletin*, Vol. 77, No. 4, Dec. 1995, p. 553-571.

**9.** « A History of Styles of Technical Imagery: Between Description and Interpretation A Conversation with Horst Bredekamp », dans H. BREDEKAMP, V. DÜNKEL, B. SCHNEIDER, *The Technical Image. A History of Styles in Scientific Imagery*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2015, p. 18-31, p. 19.

**10.** *Ibid.*, p. 21.

**11.** Voir : D. DUFOUR (dir.), *Images à charge. La construction de la preuve par l'image*, Paris, Xavier Barral, 2015 ; M. FULLER, E. WEIZMAN, *Investigative Aesthetics - Conflicts and Commons in the Politics of Truth*, London, Verso, 2021.

**12.** G. WERNER, « Considerations on the Particular Challenges Natural-Scientific Pictures Pose for the Theory of the Picture », dans H. BREDEKAMP, V. DÜNKEL, B. SCHNEIDER, *The Technical Image. A History of Styles in Scientific Imagery*, *op. cit.*, p. 8-13, p. 11 : « How is knowledge manifest in the picture? Of what kind is the knowledge being shown? And how can it be seen as such? These questions lead to different answers concerning the knowledge surrounding the picture, the particular quality of the representation of the research – and hence eidetic – content, and the adequate and (ostensibly) formal visual realizations of such content ».

**13.** L. DASTON, P. GALISON, *Objectivity*, Urzone Inc., 2007 ; trad. fr. par S. Renaut et H. Quiniou, *Objectivité*, Les presses du réel, 2012, p. 358.

**14.** L. MANOVICH, *Cultural Analytics*, Cambridge MA, The MIT Press, 2020.

**15.** J. DRUCKER, « Is There a "Digital" Art History? », *Visual Resources*, 29, 2013, n. 1-2, p. 5-13, ici p. 12.

**16.** C. BISHOP, *Against Digital Art History*, «International Journal for Digital Art History», 3, 2018, p. 123-131, p. 125.

**17.** Cf. V. FLUSSER, *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen, European Photography, 1983 ; trad. fr. J. Mouchard, *Pour une philosophie de la photographie*, Belval, Editions Circé, 1996, p. 15-17.

**18.** S. K. LANGER, « Abstraction in Science and Abstraction in Art », dans Id., *Problems of Art. Philosophical Lectures*, New York, Charles Scribner's Son, 1957, p. 163-180, p. 163-164.

**19.** Dans la traduction française « emblème-d'un-type ». Cf. J. MARGOLIS, « The Ontological Peculiarity of Works of Art », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 36, 1, 1977, p. 45-50 ; trad. fr. par D. Lories, « La spécificité ontologique des œuvres d'art » dans D. LORIES (dir.), *Philosophie analytique et* esthétique, Paris, Klinksieck, 2004, p. 211-219, p. 214.

**20.** Cf. J. ELKINS, « Logic and Images in Art History », *Perspectives on Science*, 1999, 7 (2), p. 151-180.

## RÉSUMÉS

Dans l'iconosphère que nous habitons, est-ce que les catégories d'image artistique et d'image scientifique sont toujours actuelles ? Il faudrait peut-être les penser comme des catégories opérationnelles, plus qu'ontologiques, finalisées à une différenciation des formes de la pensée, des méthodes d'interprétation ou des procédures d'abstraction. À la suite d'une telle différenciation, on pourra découvrir jusqu'à quel point ces formes sont historiquement croisées et comment aujourd'hui le dialogue interdisciplinaire devient une nécessité méthodologique.

In the iconosphere we inhabit, are the categories of artistic image and scientific image still relevant? Perhaps we should think of them as operational, rather than ontological, categories, aimed at differentiating forms of thought, methods of interpretation or procedures of abstraction. Following such a differentiation, we could discover to what extent these forms are historically crossed and how today the interdisciplinary dialogue becomes a methodological imperative.

## INDEX

**Keywords :** scientific images, artistic images, art and science, categories, abstraction, interpretation, visual studies, post-photography, informational images, operational images, history of vision
**Mots-clés :** images scientifiques, images artistiques, art et science, catégories, abstraction, interprétation, études visuelles, post-photographie, images informationnelles, images opérationnelles, histoire de la vision

## AUTEURS

### GIUSEPPE DI LIBERTI

Giuseppe Di Liberti est maître de conférences en esthétique à l'Université d'Aix-Marseille et membre du Centre Gilles Gaston Granger (UMR 7304). Ses travaux portent notamment sur l'histoire des idées esthétiques, sur les relations entre esthétique et sciences de la vie, sur le statut de l'objet artistique, sur la culture visuelle et sur la notion de fait esthétique. Il a publié *Le système des arts. Histoire et hypothèse*, Vrin, 2016), et, avec Danièle Cohn, l'anthologie *Textes clés d'esthétique. Connaissance, Art, Expérience* (Vrin, 2012). Avec Pierre Léger, il a dirigé le volume *La cognition incarnée : un programme de recherche entre philosophie et psychologie* (Mimesis, 2022). Il est l'auteur d'une trentaine d'articles parus en italien, français et anglais. Il est parmi les membres fondateurs d'*Images Re-vues*.

### ANDREA PINOTTI

Andrea Pinotti est professeur d'esthétique, de la représentation et de la théorie de l'image à l'Université de Milan, où il dirige le projet ERC Advanced "An-Icon. An-Iconology. History, Theory, and Practices of Environmental Images". Il a été chercheur invité à l'Italian Academy for Advanced Studies de l'Université Columbia de New York, à l'EHESS, à la FMSH, à l'Institut

Warburg de Londres et au ZfL de Berlin ainsi que professeur invité à l'Université Jean-Moulin Lyon 3 et directeur de programme au Collège international de philosophie de Paris, de 2010 à 2016. Depuis 2021 il est président du Conseil Scientifique de la FMSH. Parmi ses publications, on compte : *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi* (en collaboration avec A. Somaini, 2016); *L'empathie. Histoire d'une idée de Platon au posthumain* (2016); *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale* (2021).