

30 avril 2016 à 22 H 10

Grégory Chatonsky

Number 110, Spring 2017

Grégory Chatonsky : Après le réseau
Grégory Chatonsky: After the Network

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/85048ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

2368-030X (print)

2368-0318 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Chatonsky, G. (2017). 30 avril 2016 à 22 H 10. *ETC MEDIA*, (110), 36–39.

A person is shown from the back, wearing a white tank top, black shorts, and a pink and white cap. They are standing in a room with a white wall and a wooden bookshelf on the right. The lighting is warm and soft.

36

GRÉGORY CHATONSKY

—

30 AVRIL 2016
22 H 10

Les images et les formes circulent. Souvent elles se ressemblent, parfois par simple *drag & drop*, le réseau y aide, parfois parce qu'elles se répandent et deviennent des styles dont chacun peut s'inspirer pour être dans le ton de son époque avant que d'autres styles ne prennent le dessus. Quand on visite une exposition, on a parfois la nausée,

LE GOÛT D'UN DÉJÀ VU, D'UN DÉJÀ FAIT

partout dans le monde. Tout semble obsolète au moment même de son apparition. Rien n'est à la hauteur de notre temps. Nous sommes des tard-venus parce que

LE FUTUR EST AVANT LE PRÉSENT

La circulation des formes n'est pas limitée à l'art contemporain. Elle concerne une grande partie des activités humaines tissées par les mailles du réseau de façon si inextricable qu'il devient de plus en plus difficile de distinguer ce qui relève de l'anthropologique et ce qui relève du technologique.

LE MÊME EST DEvenu LE BRUIT DE FOND DE NOTRE ÉPOQUE

lui donnant son style et pour ainsi dire sa tonalité,

UN BOURDONNEMENT CONSTANT

Il devient malaisé de revendiquer une quelconque originalité. On a le sentiment que tout a été fait et que l'impression de singularité s'apparente moins à un régime d'exception qu'à la banalité d'une expression égocentrique que chacun ressent, puisqu'on exige de nous d'être des artistes (créatifs) et des entrepreneurs (rentables).

Il y a un ensemble de mêmes artistiques dont il faudrait dessiner les catégories : le marbre, les plantes de bureau, le documentaire anachronique, la statuaire antique, le néon, les moteurs, la transparence, les

matières fondues, la poussière, les matériaux industriels, le fluo des années 80, et tant d'autres.

Une recherche se poursuit depuis des années concernant l'hyperproduction et l'afflux, c'est-à-dire

L'EXCÈS DES FORMES SUR LA PERCEPTION

Parce qu'il y a décidément trop à sentir. Cette recherche a commencé par les techniques de *sampling*, prenant des fragments de médias et les assemblant selon un hasard programmé. Elle s'est poursuivie avec les *mashup*, utilisant les ressources des données massives (*big data*) pour étendre les médias utilisés. Elle s'est poursuivie encore avec la génération morphologique, c'est-à-dire la capacité de la machine à produire des résultats variables en suivant les règles d'un modèle. Chacune de ces étapes s'est ajoutée à la précédente, amenant à chaque fois un autre niveau d'autonomie.

L'hyperproductivisme est le versant matérialiste et artistique d'

UNE POLITIQUE ACCÉLÉRATIONNISTE

Il se distingue du consumérisme du siècle dernier de plusieurs façons : il s'intéresse moins à la réception (consommation) qu'à l'émission (production). Il n'est pas fondé sur la production d'un même objet (standard industriel) pour une grande quantité d'individus, mais sur des modèles qui peuvent se décliner dans des séries d'objets variables, de sorte qu'il y a autant d'objets différents qu'il y a de consommateurs. Ces séries mettent en relation des différences (variables) et des répétitions (modèles). Cet hyperproductivisme modifie les affects à l'œuvre dans le consumérisme, car ceux-ci étaient basés sur la ressemblance et

LE DÉSIR MIMÉTIQUE

d'avoir ce que l'autre avait. Si l'objet est unique, quelle est la forme de mon désir? Est-il toujours une comparaison sociale entre ce que je possède et ce que possède l'autre? Ne revient-il pas à un désir informe et impulsif? Alors que le consumérisme se concentrait sur l'objet reçu comme forme désirable, l'hyperproductivisme produit un partage du désir qui se scinde entre l'objet matériel et le modèle de production : derrière la forme, on imagine le processus de production variable. En transformant les méthodes de production des objets matériels, ne modifie-t-on pas la manière dont ceux-ci sont désirés, échangés et circulent dans une société? La domination néo-libérale n'opère-t-elle pas très concrètement grâce à une isomorphie entre le modèle de production matérielle et les affects individuels? L'hyperproductivisme permettrait-il de bouleverser ce mimétisme?

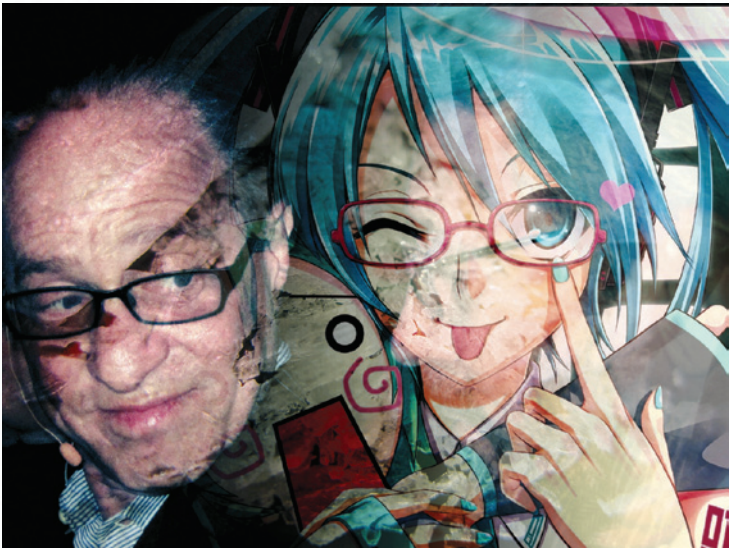
L'usage récent des

RÉSEAUX DE NEURONES ARTIFICIELS

dans mon travail ne relève pas d'une fascination pour la programmation informatique et n'est pas motivé par une adhésion à l'innovation. Quelle est l'émotion de l'artiste que je suis face à ces dispositifs génératifs que « je » produis? On a tendance à problématiser l'esthétique du point de vue du public et à oublier le fait que l'artiste est souvent le premier spectateur de « son » œuvre et que cette position provoque peut-être la production elle-même. En essayant d'aborder ma propre esthétique et mes émotions, j'aperçois nettement que

JE NE SUIS PAS EN CONTRÔLE DE CE QUE JE PRODUIS

J'aime lancer les dés et voir ce qui retombe, j'aime que par moi l'inattendu ait lieu, car je ne conçois pas la production artistique comme l'expression d'une subjectivité dans une matérialité, mais comme l'occasion d'une rencontre contingente avec la matière. Cette contingence ne relève pas d'une



conception logique et absolue ou d'un hasard statistique, elle est relative et désigne un matérialisme où ordre et désordre ne s'opposent pas.

On retrouve des traces de cette contingence dans l'histoire de l'art à travers la description du travail du peintre Apelle de Cos (Dion, Chrysostome, §471). Lorsque je programme un réseau de neurones et que je décide des cycles de récurrence, de la proportion du bruit et surtout des données d'origine, j'effectue des choix, je donne un certain style et pour ainsi dire une forme. Il n'empêche qu'il y a une joie enfantine à voir apparaître quelque chose que personne n'avait prévu. C'est le jeu de l'enfant constructeur et destructeur de Nietzsche qui observe la flamme instable de la matérialité :

« LES OBJETS SONT DES FLAMMES GELÉES PAR DES TEMPS DIFFÉRENTS. »

écrit Michel Serres. Loin de l'image de l'artiste créateur tout-puissant qui déplace son jeu sur une scène qu'il a déjà créée et qui parvient à maîtriser le hasard, j'ai le sentiment d'être la simple occasion qu'autre chose que moi arrive et que cet autre puisse s'adresser, lorsque je l'observe, à ce qui trouble mon identité intérieure. Il y a un rapport aigu entre cette perte de contrôle et le fait de modeler une forme, un style, une image. Tout se passe comme si l'artiste, par de tels dispositifs, créait moins une forme spécifique qu'il ne modelait une silhouette, source d'un flux de formes.

Sans doute le spectateur sera-t-il l'observateur de ce jeu entre le lâcher-prise et la maîtrise de l'artiste. Il regardera, après-coup, la relation entre l'artiste et les états de l'œuvre variable. Peut-être verra-t-il dans cette génération le symptôme d'une époque

À L'EXTRÊMITÉ DU CAPITALISME

juste à son bord.

Dance with me (2007). Installation interactive. *Dance with me* est constituée de 157 vidéos récupérées sur YouTube. Ce sont de jeunes Américaines qui se sont filmées en train de danser sur la même chorégraphie de R'n'B. Si le visiteur est muni d'un lecteur MP3, il peut le brancher sur l'installation. Les jeunes femmes dansent alors sur la musique qu'il a choisie, elles en suivent exactement le rythme et le volume.
<http://chatonsky.net/dance>

Commons (2015). Impression numérique. Un logiciel cherche sur Internet des images libres de droits à partir de mots-clés. Il les fusionne et envoie le fichier à un laboratoire photographique pour impression. L'artiste découvre le résultat en recevant cette impression matérielle.
<http://chatonsky.net/commons>

Emma (2014). Avec D. Sirois. Vidéo. Un personnage féminin récite un texte qui est le fruit du croisement entre Madame Bovary et l'économiste André Orléan. Un logiciel, fondé sur des chaînes de Markov, a réalisé automatiquement cette mutation textuelle. L'émergence de la bourgeoisie consumériste au XIX^e siècle rencontre l'autoréférencialité des comportements spéculatifs financiers.
<http://chatonsky.net/emma>

Capture (2009–2015). Impression textile de la couverture d'un manuel d'informatique. Avec Olivier Alary, Jean-Pierre Balpe, Crystelle Bédard et Dominique Sirois. *Capture* est une solution ironique à la crise des industries culturelles. Depuis des années, l'industrie de la musique ne cesse de mettre en scène sa disparition, parce que les internautes téléchargent de façon illégale des fichiers mp3. *Capture* présente un groupe de rock fictif si productif que personne ne peut tout consommer. Il produit chaque heure de nouvelles musiques, paroles, images, vidéos et produits dérivés. Chaque nouveau fichier est traduit automatiquement dans d'autres formes. Si un fichier mp3 est téléchargé une fois, il est effacé du serveur et ainsi c'est le « consommateur » qui devient le seul diffuseur possible. En submergeant la consommation par des technologies génératives, *Capture* renverse l'idéologie consumériste et la relation entre le désir et les objets. Avec le soutien du Conseil de recherches en sciences humaines.
<http://chatonsky.net/capture>

