

2 Novembre 2016 15 H 43

Grégory Chatonsky

Numéro 110, printemps 2017

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

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/85043ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

2368-030X (imprimé)

2368-0318 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

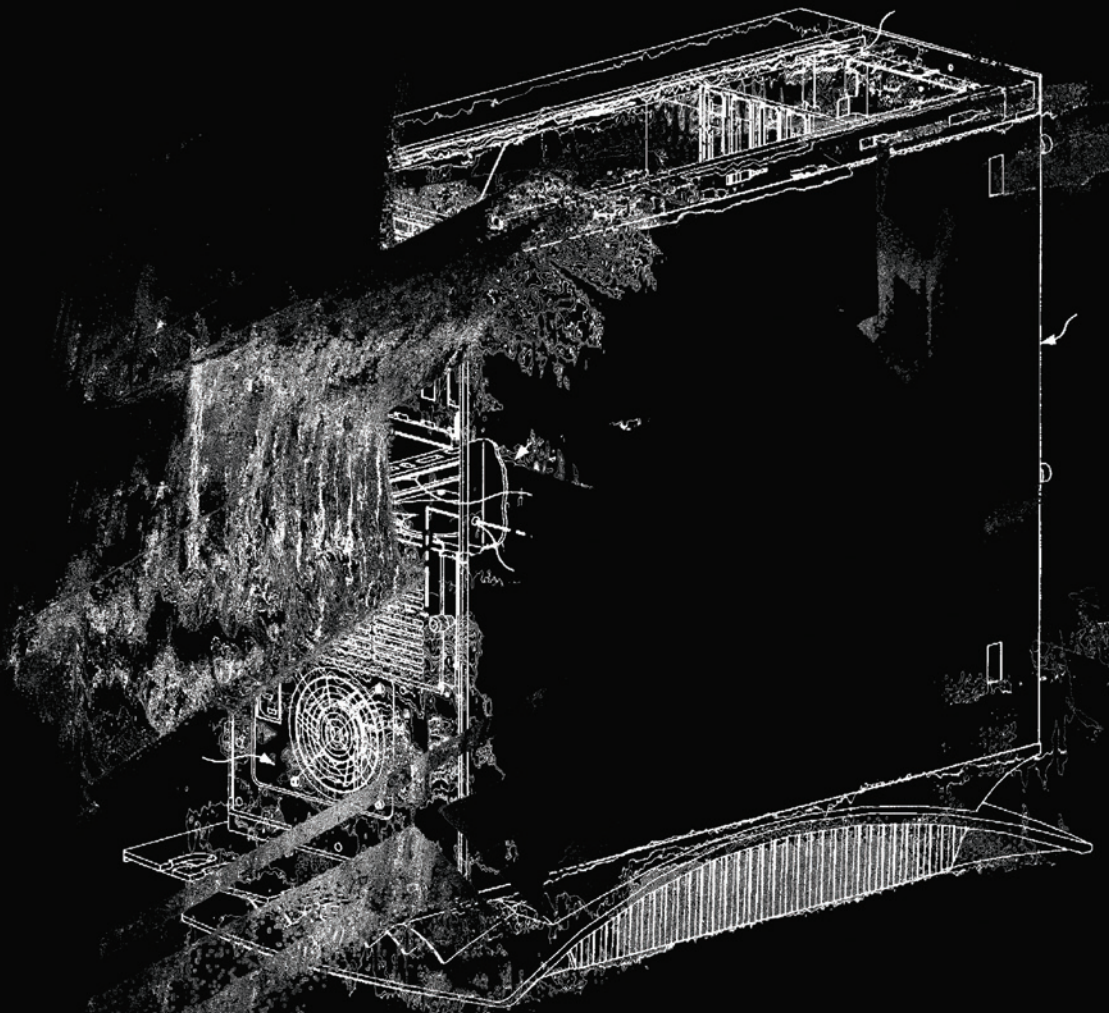
Chatonsky, G. (2017). 2 Novembre 2016 15 H 43. *ETC MEDIA*, (110), 6–8.

6

GRÉGORI CHATONSKY

—

2 NOVEMBRE 2016 À
15h43



Il y eut d'abord une gêne devant la proposition. Concentrer ainsi l'attention et faire travailler d'autres sur son propre travail avait quelque chose de troublant. On pourrait penser que l'artiste aurait été satisfait d'une telle possibilité, mais son tempérament, sans doute, ne correspondait pas à ce que l'image romantique de sa vocation pouvait laisser imaginer sur ses motivations. Il y avait tant d'autres artistes, tant d'autres images, sons, vidéos, sculptures, fichiers. On s'y perdait. Il tenta de laisser un moment de côté ce désagrément du narcissisme.

Il laissa alors venir à lui les idées. Il y avait ses images bien sûr. Mais n'étaient-elles pas travaillées par toutes les autres images, le plus souvent glanées sur le réseau? Il y avait ses amis, ceux d'Incident, Olivier Alary, Jean-Pierre Balpe, Christophe Charles, Goliath Dyèvres, Crystelle Bédard. Il y avait Dominique Sirois. Il y avait certains de ses textes publiés sur son blogue au fil des années, le plus souvent écrits sans relecture, de façon impulsive. Mais son murmure intérieur n'était-il pas travaillé par tous les textes qu'il avait lus et les discussions qu'il avait eues avec d'autres?

Il s'était donc dit que cette proposition de la revue pourrait être l'occasion pour autre chose que lui. Et lui-même existait par tant d'extériorités et de mondes dont le Web n'avait pas été le moyen technique, mais le support d'une émotion historique, celle de sa génération. Tout ce qu'il avait fait depuis des années était intriqué avec le réseau, de sorte qu'il aurait eu bien du mal à distinguer ce qui venait de lui et ce qui venait du dehors.

Il essaya d'imaginer une émotion affleurant dans ses œuvres qui pourrait constituer un corpus. Il ne cherchait pas à créer des œuvres portant une immanence auratique, résumant par leur forme une intensité. Il savait que le flux de sa production faisait de chaque objet artistique un fragment qu'il était possible de recomposer, selon le thème, avec d'autres organes. Le corps était variable et les organes s'organisaient de

façon changeante selon les intérêts du moment. Une exposition était l'occasion d'un corpus, c'est-à-dire d'une traversée dans un ensemble d'objets qu'on choisissait, mettait en ordre, récréait pour les mettre en résonance les uns avec les autres selon une atmosphère ambiante.

Il essaya de décomposer ce corps dans son flux même. Cette coupe était contingente. Il y avait

L'INFINITUDE

d'Internet dans laquelle il avait plongé en 1994, expérimentant de façon existentielle le médium. Le réseau grandissait plus vite que notre capacité à le parcourir. Il était matériellement délimité, mais par lui nous expérimentions un sentiment d'infini. Internet était, au tout début du XXI^e siècle, ce que le cinéma avait été au siècle dernier : une fiction de l'Histoire. La fiction se devait d'être aussi infinie, incomplète et possible que l'était le réseau, se disait-il. L'émotion infinie d'une existence finie.

Il travaillait chaque jour, il ne faisait que cela. Travailler pour automatiser la production. Cette

HYPERPRODUCTION

tentait de prendre de vitesse la perception : fournir plus que ce que nous pouvons percevoir pour déplacer la structure transfinie du réseau à même l'esthétique. Qu'est-ce qu'un objet que je ne peux percevoir en totalité? Quel imaginaire convient à cette incomplétude? Il pensait au manque de notre temps, le consumérisme, les désirs déchainés et rendus inopérants par le remplacement anticipé de tous les objets, l'obsolescence programmée qui oblitère la matière. Il chercha la ligne de fuite de cette accélération.

Cette limite de la perception était redoublée. Non pas sentir un objet, mais se porter à la limite de son propre exercice et ne percevoir que cela. La limite de cette limite était notre disparition individuelle.

Mais à quelle limite notre extinction en tant qu'espèce nous portait-elle? Que serions-nous

SANS NOUS

Il se méfiait des discours apocalyptiques, il en connaissait les surdéterminations historiques, mais il s'abandonna à imaginer cette ultime disparition et le retour muet de la Terre à sa minéralité. Il visualisa les villes abandonnées, tous les objets inutilisés accumulés dans des décharges. Il se concentra sur toutes les données mémorisées par Google ou Facebook. Il s'imagina non-humain, découvrant tous ces disques durs et essayant de recomposer l'histoire de cette espèce disparue que fut l'humanité. Cette histoire aurait été une fiction, un film sans fin.

Il referma ce corpus en triptyque qui n'était déjà plus seulement le sien et se mit au travail. Il voulait éviter le commentaire comme la justification entre l'art et le texte. Il aurait aimé que ses amis n'écrivent pas sur son travail, mais prennent l'occasion de celui-ci pour penser avec un pas de côté, dans un infime déplacement, pour qu'on ne parvienne plus à distinguer le discours théorique de la fiction. On se serait alors amusé à s'être débarrassé de l'autorité de la vérité. Peut-être le non encore imaginé par eux aurait-il alors trouvé un espace.

Deep generative image models using a lacanian pyramid of adversarial networks (2015). Une machine va chercher sur le Web des images de brevets de serveurs. Elle les superpose, les déforme les unes par rapport aux autres, créant de nouvelles images de machines altérées grâce à un réseau récuratif de neurones, se déversant les unes sur les autres à la manière de torrents. Ces images sont gravées sur du miroir noir. Elle va aussi chercher des descriptions de langage de programmation et produit la description d'un langage qui n'existe pas encore, avec sa logique, ses normes et ses mots. Une voix de synthèse énonce interminablement les caractéristiques de ce langage. <http://chatonsky.net/adversarial-networks>

At first, the proposal made him feel awkward. Asking others to examine and focus on his work was a little disconcerting. One might think that the artist would have welcomed such a possibility, but his temperament definitely did not correspond to the way in which a romanticized view of his vocation would envisage his motivations. There were so many other artists, so many other images, sounds, videos, sculptures, files. One got lost in it all. He tried to momentarily set aside this narcissistic discomfort.

He began to let ideas come to him. There were his images to consider of course. But weren't they affected by all the other images, most often gathered on the net? There were his friends from Incident, as well as Dominique Sirois, Olivier Alary, Jean-Pierre Balpe, Christophe Charles, Goliath Dyèvres. There was his writing, some of which had been posted on his blog over the years, most often written impulsively and not reread. But wasn't his inner clamour affected by all the writing he had read and all the conversations he had had with others?

He realized that the magazine's proposal could be an opportunity for something outside himself. Besides he existed through so many exteriorities and worlds for which the web had not been a technical means, but the medium of a historical feeling, that of his generation. Everything he had done for years was entangled with the net to such an extent that he would have found it difficult to distinguish between what came from him and what came from the outside.

He tried to imagine a feeling that showed through his artworks and could constitute a corpus. He was not trying to create works that had an auratic immanence, that encapsulated a particular intensity through their form. He knew that the flow of his production made each art object a part that could be reassembled, depending on the theme, with other components. The body was variable and the components were configured in an adaptable manner according

to his interest at the time. An exhibition was an opportunity to present a corpus, a chance to offer a trajectory through a set of objects that were selected, set in order, and recreated so as to resonate with one another in an ambient setting.

He tried to deconstruct this body in its very flow. The cross-section was contingent. There was the

INFINITUDE

of the Internet into which he first dove in 1994, experimenting with the medium in an existential way. The net expanded faster than our ability to scroll through it. It was materially delineated, but through it we experienced a sense of the infinite. At the start of the 21st century, the Internet was what the cinema had been in the previous century: a fiction of History. He realized that the fiction must be just as infinite, incomplete, and possible as the net was. The infinite emotion of a finite existence.

He worked every day, he did nothing but work. Working to automate the production. This

HYPERPRODUCTION

attempted to outrun perception, to offer more that could be perceived in order to shift the transfinite structure of the net to aesthetics. What is an object that cannot be perceived in its totality? What kind of imagination suits this incompleteness? He thought of our lack of time, consumerism, the desire unleashed and then doused by the expected replacement of all objects, the programmed obsolescence that obliterates matter. He sought the vanishing line of this acceleration.

The limit of perception was intensified. Not to sense an object, but to stand at the limit of his own activity and perceive only it. The limit of this limit was our individual disappearance. Yet to what limit did our extinction as a species lead? What would we be

WITHOUT OURSELVES

He was suspicious of apocalyptic discourses, he was aware of historical overdetermination, yet he gave way to imagining the ultimate extinction and the Earth's silent return to its mineral essence. He envisioned abandoned cities, all the unused objects accumulated in landfills. He concentrated on the data stored by Google or Facebook. He imagined himself non-human, discovering all the hard drives and trying to recompose the history of the extinct species that had been humanity. This history would have been a fiction, a film with no end.

He enclosed this corpus in a triptych that already was not just his alone and set to work. He wanted to avoid commentary such as the justification between art and writing. He would have liked that his friends did not write about his work, but instead used the opportunity to think by stepping to the side, making an infinitesimal shift, so that theoretical discourse would no longer be distinguished from fiction. They would thus enjoy ridding themselves of the authority of truth. Perhaps the not-yet-imagined would then find a space.

Telofossils (2013). With D. Sirois and C. Charles. Living species born and die. We are a living species. We will disappear. Because of the pollution, meteor, illness, anything that we have no idea. We can not predict it, but we know it. We will disappear and no one will think this disappearance. Earth return dumb and beneath its surface billions of fossils, all these industrial objects we have products that no longer serve anyone. This is an installation comprised of real objects—made on-site—and futuristic multimedia, which transforms the gallery into a hypothetical simulation of an archeological excavation site in a future where humanity is already extinct. This highly immersive, sensory exhibition experience is perhaps a little like an alternative chapter in an apocalyptic novel or film. The narrative is structured so that true/false, genuine/fictitious elements are mingled together, and so that spectators wandering through the exhibition will find it difficult to tell fact from fiction.

Museum of Contemporary Art (Taipei, Taiwan).
With the support of CALQ, CAC, French Institute.
<http://chatonsky.net/telofossils>