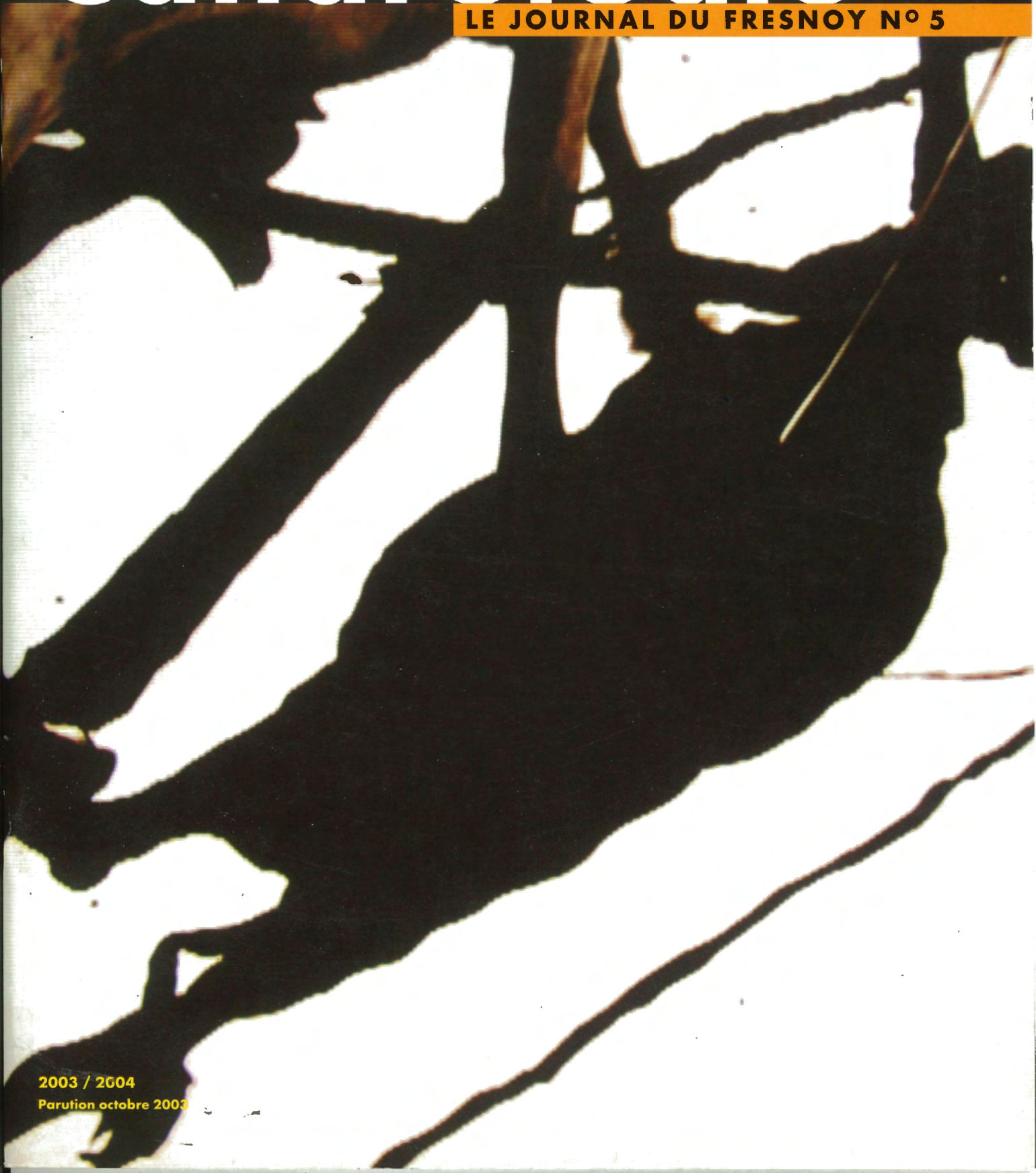


Canal Studio

LE JOURNAL DU FRESNOY N° 5

2003 / 2004
Parution octobre 2003





SOMMAIRE / CONTENTS

- 3 **Editorial**
- 4 - 5 **Panorama 4**
- 6 **Editorial (suite)**
- 7-14 **Les artistes-professeurs invités**
- 15 **Le Fresnoy/Centre Pompidou
et vice versa**
- 16 - 17 **Ces projets venus de l'extérieur...**
- 18 - 19 **Exposition *De mémoires***
- 20 - 21 **Autres événements**
- 22 - 24 **Liquidation de l'expérience esthétique
et misère symbolique**
- 25 - 27 **Translation
(Du récit numérique)**
- 28 - 29 **Des œuvres remarquables
et remarquées**
- 30 **Informations pratiques**

Editorial

Life at Le Fresnoy is always intense and many activities follow one another and sometimes overlap at a rate that eliminates all notion of the word "routine". These activities include classes; conferences and studios; theoretical, aesthetic and technological discussions; projects by our students and work on outside projects; exhibitions and scheduled events of all kinds; public access and Le Fresnoy's participation in events "outside our walls (and indeed beyond our borders); maintenance of our architectural heritage and our facilities; up-dating technology to remain at the cutting edge; participation in major events and joint projects with distinguished partners (AFAA, Centre Pompidou, Ircam and so on); material and administrative assistance to our students (particularly foreigners); support for those at work on their future projects; improved working conditions for permanent staff members; the organisation of large numbers of short-term collaborative efforts (guest professors and students, consultant, exhibition curators, technicians, lecturers, jury members and participation of every sort); publications and public relations dealing with every sector of our activity; dialogue with trustees and financial management and administration; and regular improvements to the pedagogical model and to the creative working conditions. I don't believe there are many structures in the artistic field that undertake such a diverse and ambitious range of tasks with such a small team. We must therefore pay tribute to all those who work daily to make Le Fresnoy what it is, and acknowledge the support of our public partners who have made this great adventure possible as well as the board of trustees and its president, Ivan Renar, who is always attentive and clairvoyant concerning the running and defence of this institution, which is unique in France.

The past school year ended with the selection of our new students (the "Jean Cocteau" class), drawn from a rapidly increasing pool of candidates from thirty-three countries. Students from Argentina, Brazil, Chile, Finland, India, Israel, Moldova, Russia and Byelorussia have joined those from countries more commonly represented (Canada, Japan, Taiwan). This influx of young artists from around the world has a dual benefit: it brings in different cultures, approaches and behaviours that can serve as models for our French students; and it also helps to reposition France as the open-armed country it once was by attracting creators who then become imbued with our culture and our language. This national aspect also impacts the regional level-indeed, long after our foreign students return home, they remain attached to France, and more particularly to the Lille region.

The other distinguishing features of this last university year were the (often hard-won) results that our pedagogical team obtained from our second-year students working in digital creation and in the exploration of the extraordinary possibilities for artistic expression offered by the new supports and technologies available today. The success of works produced during the first year, notably in film, has continued to grow, as illustrated by the tributes to our productions (in France and abroad: Vienna, Bologna, Buenos Aires, Minsk, Pesaro) and the participation of our young filmmakers in a number of international festivals (Cannes, Rotterdam, Locarno, etc.).*

*cf. Texte pages 28 et 29

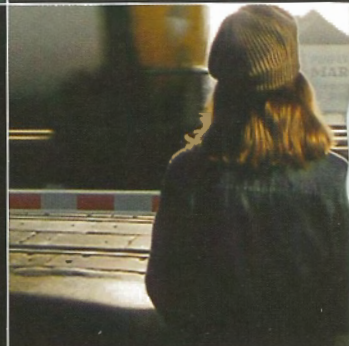
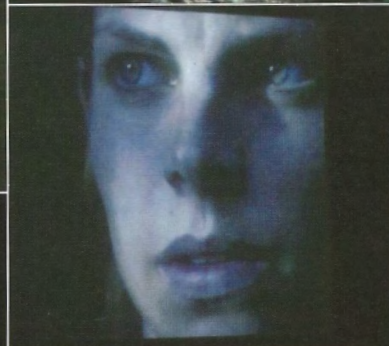
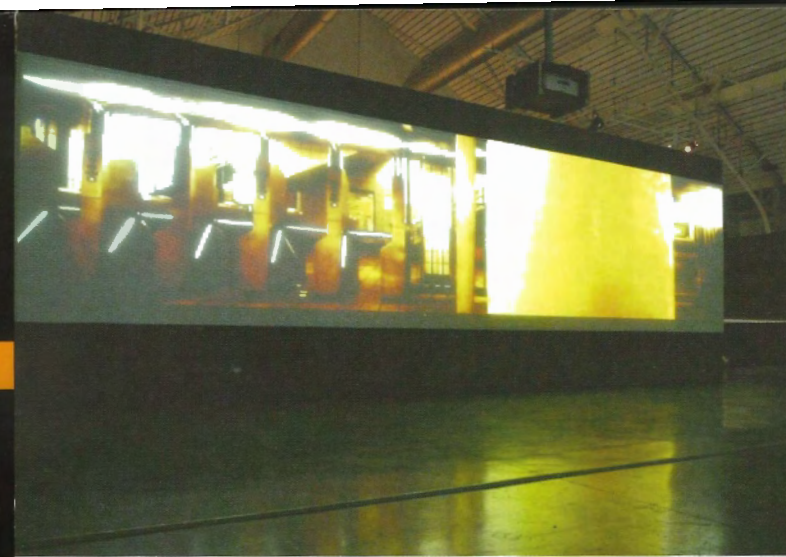
La vie du Fresnoy est d'une intensité constante et peu commune, les activités s'y succèdent et parfois s'y superposent à un rythme qui fait oublier jusqu'au sens même du mot "routine" : cours, conférences et ateliers, débats théoriques, esthétiques ou technologiques, productions de nos étudiants et accueil de projets extérieurs, expositions et programmations de toutes sortes, ouverture au public et présences du Fresnoy "hors les murs" (et bien au-delà de nos frontières), entretien de notre patrimoine architectural et de nos équipements, et veille technologique pour le maintien de ces derniers au plus haut niveau, participation à de grands événements et collaborations avec de prestigieux partenaires (AFAA, Centre Pompidou, Ircam, etc.), assistance matérielle et administrative à nos étudiants (notamment étrangers) et accompagnement de ceux qui sortent dans leurs projets futurs, amélioration des conditions de travail des personnels permanents et organisation de très nombreuses collaborations à durée déterminée (artistes-professeurs invités, consultants, commissaires d'exposition, techniciens intermittents, conférenciers, participants aux jurys, intervenants de toutes sortes...), publications et actions de communication couvrant tous nos secteurs d'activité, dialogue avec les tutelles et gestion administrative et financière, retouches régulières de la maquette pédagogique et optimisation des conditions de création, etc. Je ne crois pas qu'il existe beaucoup de structures dans le champ artistique qui soient amenées à assumer des tâches aussi variées et aussi ambitieuses avec une équipe aussi restreinte. De tout cela, il faut rendre hommage à ceux qui font le Fresnoy au quotidien, et créditer de leur soutien les partenaires publics qui rendent possible cette grande aventure, ainsi que le conseil d'administration et son président Ivan Renar, toujours attentifs et clairvoyants dans la conduite et la défense de cette institution unique en France.

L'année universitaire écoulée s'est terminée par une sélection de nos nouveaux étudiants ("promotion Jean Cocteau") à partir d'un nombre de candidatures en augmentation spectaculaire, et en provenance de trente-trois pays. Aux nationalités traditionnellement présentes (Canada, Japon, Taiwan, etc.), se joignent maintenant l'Argentine, le Brésil, le Chili, la Finlande, l'Inde, Israël, la Moldavie, la Russie et la Biélorussie... Cet afflux de jeunes artistes du monde entier est doublement profitable : il nous enrichit de cultures, d'approches et de comportements différents dont nos étudiants français gagnent parfois à prendre exemple, mais il contribue aussi au rétablissement de la France comme le pays d'accueil qu'elle fut, attirant des créateurs qui s'imprèneront ainsi de notre culture et de notre langue, et qui vivront parmi nous des périodes décisives de leur formation. Cet enjeu national doit être également apprécié au niveau régional, et l'on sait à quel point nos étudiants étrangers, de retour chez eux, sont restés attachés non seulement à notre pays mais plus particulièrement à l'agglomération lilloise.

Un autre trait marquant de la dernière année universitaire a été l'engagement obtenu (parfois de haute lutte...) par notre équipe pédagogique, de la part de nos étudiants en deuxième année dans la voie de la création numérique et dans l'exploration des extraordinaires possibilités d'expression artistique qu'offrent les nouveaux supports et les technologies d'aujourd'hui.

Quant au succès des œuvres produites en première année, notamment dans le champ cinématographique, il ne fait que se confirmer, comme le montrent les hommages rendus à nos productions (en France et à l'étranger : Vienne, Bologne, Buenos-Aires, Minsk, Pesaro...), et la présence de nos jeunes cinéastes dans les festivals internationaux (Cannes, Rotterdam, Locarno, etc.).*

*cf. Texte pages 28 et 29



Jiro Ishihara
Sans modèle de référence

Panorama 4

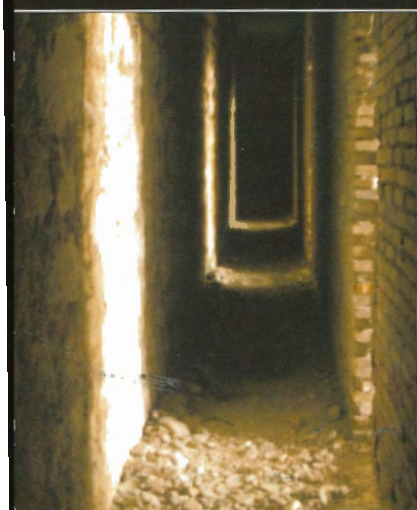
Mylène Benoit - Mathieu Bouvier
L'herbe - sur un paysage interstitiel

Jérôme Fihey
Parages des voies mortes

Carolina Gonçalves
Clairlumière

Laura Henno
Twilit Tweet

Arno Fabre
Dropper 01

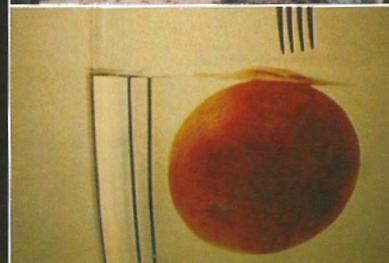


Eric Pellet
Livre des morts



Ci-contre (à gauche) :
Cécile Dauchez
Vigile

Sabrina Montiel-Soto
Moteur sans fil

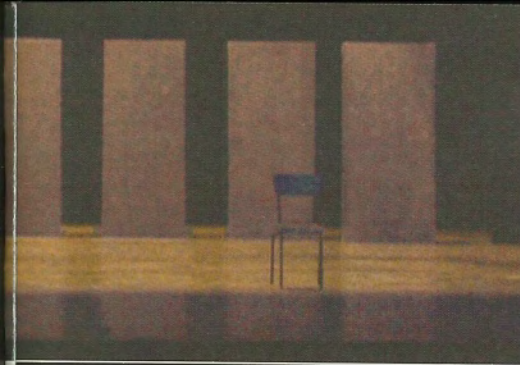


Ci-contre (à droite) :

Emmanuel Giraud
Installation apéritive -
Le goût des autres

Jocelyn Le Creurer
Dialogue pour deux frelons

Marie-Laure Cazin
Les Histoires de la tache



Yannig Willmann

Inferno

Blaise Bourgeois

Paysage interstitiel

Panorama 4

Espace internet

Panorama 4

20 juin au 6 juillet 2003

Commissaire : Anne Tronche

Mylène Benoît, Thierry Bernard, Olivier Bosson, Blaise Bourgeois, Mathieu Bouvier, Marie-Laure Cazin, Slavica Ceperkovic, Dominique Chila, Julien Coïc, Cécile Dauchez, Nicolas Devos, Morgan Dimnet, Veaceslav Druta, Laura Erber, Arno Fabre, Jérôme Fihey, Alex Geddie, Emmanuel Giraud, Carolina Gonçalves, Laura Henno, Gaspard Hirschi, Jiro Ishihara, Natacha Kantor, Kim Hee-young, Jocelyn Le Creurer, Nora Martirosyan, Alexandra Melot, Catherine Meyer-Baud, Sabrina Montiel-Soto, Jean-Marc Munerelle, Samer Najari, Boris Nordmann, Paolo Pachini, Surachai Pattanakijpaibool, Eric Pellet, Laurent Pernot, Eric Poitevin, Noëlle Pujol, Marlène Rabaud, Samantha Rajasingham, Fausto Romitelli, Gregg Smith, Emile Soulier, Jérôme Thomas, Vincent Voillat, Atsuhiko Watanabe, Yannig Willmann

Noelle Pujol

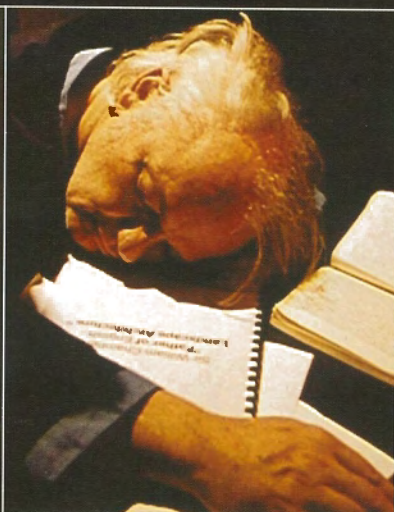
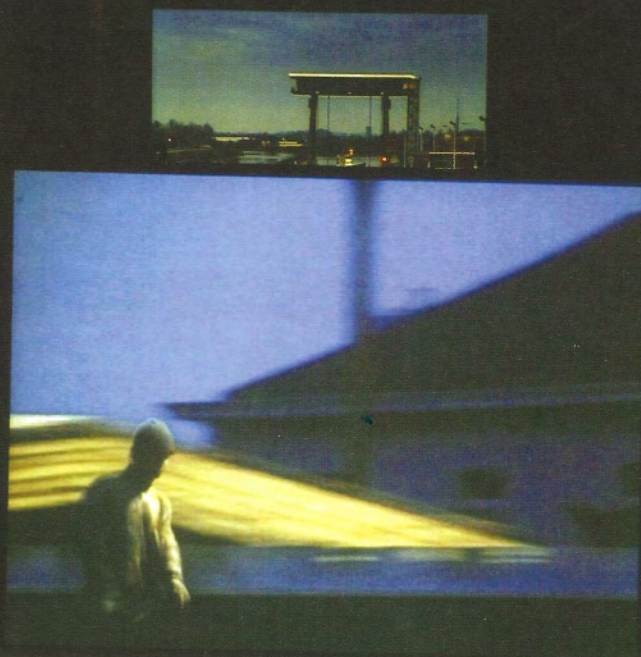
Ecluse

Catherine Meyer-Baud

Abord de mer

Samer Najari

Buffer zone



(à gauche / left) **Yannig Willmann**, *Inferno*, 2003, Film 16 mm
(en bas / below) **Laura Erber**, *Carnet du Sertão*, 2003, Film 35 mm



This year's *Panorama 4*, under the direction of Anne Tronche and accompanied by an excellent catalogue, was distinguished by high standards. Indeed, most of the work could have earned top awards in international events.

The *Fabio Mauri - L'écran mental* exhibition, curated by Dominique Païni, enabled the French public to discover a major artist from the last fifty years. His ideological and aesthetic concerns intersected with our own, even before Le Fresnoy existed. As for the conference entitled *Les figures de l'idiot*, curated by Véronique Mauron and Claire de Ribeaupierre (the second of its kind, after *La plasticité*), it reminded visitors of Le Fresnoy's vocation as a place where speculative activities nourish and guide the transition to the act of production. The documents will be published in a book by Éditions Léo Scheer. Other events included the first Latin-American film festival; the projection, for the second consecutive year, of the award-winning films from the Montreal International Festival of Films on Art (FIFA); and the regularly scheduled projections of our own Cinémathèque.

The year 2003-2004, which begins with the *De mémoires* exhibition, curated by Philippe Dagen who makes a decisive break with the traditional "souvenir-like" aspect of this theme—also includes guests ranging from Jean-Marie Straub to Danièle Huillet (for the fourth time), Bruno Dumont, Gary Hill, Charles Sandison, Andrea Cera, Grégory Chatonsky, Atau Tanaka, and the Stanikas, two Lithuanian artists who were featured at the last Venice Biennale. Our conference program will bring a number of speakers back to Le Fresnoy, including Jean Attali, Georges Didi-Huberman, Dominique Païni and Bernard Stiegler, as well as Alain Bergala, Lev Manovich and others.

As a symbol of what we hope to be a productive participation and commitment to the "Lille 2004, European Capital of Culture" events, we suggested the theme of *White Balls* (inspired by Man Ray) to the organisers. Scheduled events for this autumn of 2004 include the exhibition "La ville qui fait signes" (curated by Alain Guiheux), which will illustrate Le Fresnoy's expertise in producing proposals as well as actual objects created to facilitate the comprehension and facilities of the urban reality for the general public. And finally, an exceptional dialogue and collaboration with Jean-Luc Godard...

Editorial (suite)

L'édition de *Panorama 4* accompagnée d'un excellent catalogue, sous l'autorité d'Anne Tronche, s'est affirmée d'une haute tenue et la plupart des œuvres présentées auraient pu figurer aux meilleures places dans les manifestations internationales.

L'exposition *Fabio Mauri - L'écran mental*, conçue par Dominique Païni, a fait découvrir au public français un artiste majeur des cinquante dernières années, dont les enjeux esthétiques et idéologiques croisaient déjà les nôtres avant même que le Fresnoy existe...

Quant au colloque *Les figures de l'idiot*, conçu par Véronique Mauron et Claire de Ribeaupierre (le deuxième du genre, après celui sur *La plasticité*), il a rappelé la vocation du Fresnoy à être aussi un lieu où l'activité spéculative alimente et informe le passage à l'acte et la production. Les communications donneront lieu à la publication d'un volume par les éditions Léo Scheer. Rappelons enfin la première édition d'un festival du cinéma latino-américain, l'accueil pour la deuxième année du palmarès du *Festival international du film d'art* (FIFA) de Montréal, et la programmation régulière de notre Cinémathèque.

L'année 2003-2004 qui s'ouvre avec l'exposition *De mémoires*, conçue par Philippe Dagen en rupture affirmée avec une tradition souveniriste de ce thème, sera marquée par la présence parmi nous de Jean-Marie Straub et de Danièle Huillet (pour une quatrième collaboration), de Bruno Dumont, Gary Hill, Charles Sandison, Andrea Cera, Grégory Chatonsky, Atau Tanaka, et des Stanikas, le couple d'artistes lithuaniens révélé à la dernière Biennale de Venise. Notre programme de conférences verra revenir au Fresnoy Jean Attali, Georges Didi-Huberman, Dominique Païni, Bernard Stiegler, et accueillera aussi Alain Bergala, Lev Manovich, etc.

Signe d'une implication et d'une participation que nous souhaitons fructueuses à l'événement "Lille 2004, Capitale européenne de la culture", nous avons soufflé aux organisateurs le thème inaugural des *Bals blancs*, inspirés de Man Ray. Dans ce cadre se profile, pour l'automne 2004, l'exposition *La ville qui fait signes* (confiée à Alain Guiheux), et qui devrait démontrer le savoir-faire du Fresnoy dans la production de propositions autant que d'objets réels s'inscrivant dans une problématique de lecture et d'aménagement de la réalité urbaine qui intéresse un large public. Et aussi, un dialogue et une collaboration exceptionnels avec Jean-Luc Godard...

Alain Fleischer
Directeur





Andrea Cera est né en 1969 en Italie. Il a collaboré avec l'IRCAM, Hervé Robbe, Edmond Russo (chorégraphes), la Nouvelle Cuisine Big Band à Wien, Christian et Gilles Boustani, Jacques Barsac, Aldo Lee (réalisateurs), Niktus (artiste techno, ex FFF), la Compagnia Teatrale La Piccionaia, et plusieurs galeries d'art en Italie.

Andrea Cera was born in Italy. He has worked in collaboration with the IRCAM, with choreographers Hervé Robbe, Edmond Russo, with the Nouvelle Cuisine Big Band in Vienna, with film-makers Christian and Gilles Boustani, Jacques Barsac, Aldo Lee, with Niktus (electronic musician, former member of FFF), the Compagnia Teatrale La Piccionaia, and several art galleries in Italy.

Andrea Cera

Andrea Cera studied piano, composition, and computer-based music in Italy (Padova Music School, Siena Jazz Courses) before working as a composer, alternating large-scale institutional productions and low-budget projects.

In 2002-2003, "Innig", his installation for 24 speakers in a corridor was included in the show by the Centre Georges Pompidou about Roland Barthes. He is currently working on " << REW", the new piece by Hervé Robbe for the Centre Chorégraphique du Havre-Haute Normandie, he gives classes at the Padova Music School, and is preparing a sound installation for homes entitled "Presenze".

"Night Run", a new project jointly supported by the IRCAM and Le Fresnoy, will be shown in an exhibition scheduled for 2005 at the Centre Georges Pompidou, tentatively entitled "Produire/Reproduire".

Any performance relies on an interaction of different media to suggest to the audience various schemes with which to interpret the world. In traditional multi-media works, a complete identification with the flows of sounds and images was impossible. The weakness of the fictional element allowed the audience to take a step back from the scenic illusion and compare their model of the world with the model offered in the performance (for instance, the movement of possession/dispossession implied by Aristotle's notion of catharsis).

Contemporary mass-multimedia, on the other hand, manages to completely turn the subject in various directions (flight from reality or magical transformation of it, depressive state pushing toward consumerism, fake animation leading to behaviors of dependency,...), with a centrifugal force so strong that it destroys the dialectics between the audience and the work.

In his installations and sound pieces, Andrea Cera reproduces this force but within a paradoxical, cognitively contradictory context, in which the audience is constantly wavering between the fictional world of the piece and the reality of their existence.

In "Night Run", he intends to work on the relationship between a number of depictions of the night given in films and a state of primordial fear toward the dark that we all share.

Moments of complete darkness, in which aural stimulation (through a multi-channel sound system) play an essential role, will alternate with influxes of images and sounds (projected on either one or several screens), manipulations of clips from Hollywood movies in which our fear of the night and the dark is being exorcised.

(en haut/ above) **Andrea Cera**, Portrait, DR

(à droite / right) **Andrea Cera**, *Mulino.bmp*, 2002, installation audio, *Il Mulino per le Arti, Visive*, Vicenza.

Photo: Cristiano Segantreddo.

Andrea Cera, *Innig*, 2002, installation audio, Centre Georges Pompidou, Paris. Commande - Réalisation : IRCAM

Après ses études de piano, composition et informatique musicale en Italie (Conservatoire de Padoue - Siena Jazz Courses) et à l'IRCAM, Andrea Cera a poursuivi une activité de compositeur, en alternant collaborations à haut niveau institutionnel et projets low-budget.

En 2002/2003, son installation "Innig" pour 24 haut-parleurs dans un couloir, a été présentée au Centre Georges Pompidou dans le cadre d'une exposition sur Roland Barthes. Actuellement il travaille pour " << REW", la nouvelle création d'Hervé Robbe au Centre Chorégraphique du Havre - Haute Normandie, donne des cours au Conservatoire de Padoue et travaille sur un projet personnel d'installation sonore pour les maisons (Presenze).

Son nouveau projet, "Night Run", est développé en collaboration avec l'Ircam et le Fresnoy, dans le cadre d'une exposition qui aura lieu au Centre Georges Pompidou en 2005, dont le titre provisoire est "Produire/Reproduire".

Tout spectacle est une interaction de médias qui propose au spectateur des schémas pour interpréter le monde.

Dans le multimédia traditionnel l'identification totale avec le flux de son et d'image était impossible. La faiblesse de la fiction permettait au spectateur de sortir de l'illusion scénique pour comparer son propre modèle du monde avec le nouveau modèle proposé (par exemple le processus de possession et dépossession impliqué dans l'idée de catharsis chez Aristote).

En revanche, le multimédia de masse contemporain a la capacité de détourner complètement le sujet vers des directions différentes (fuite ou transfiguration de la réalité, état de dépression qui crée une envie d'acheter, fausse animation qui déclenche une dépendance...) avec une force centrifuge qui écrase la dialectique entre le spectateur et l'œuvre.

Dans ses installations et ses pièces, Andrea Cera reproduit cette force, mais à l'intérieur d'un contexte paradoxal, cognitivement contradictoire, où le spectateur se trouve continûment à basculer entre le monde fictionnel de l'œuvre et la réalité de sa propre existence.

Avec "Night Run", son intention est de travailler sur le rapport entre un certain nombre d'idées de la nuit que le cinéma nous a délivré, et un état de peur primordiale de l'obscurité qui est toujours en nous.

Des moments d'absence totale de lumière, où la stimulation sonore (sur un système de diffusion multicanal) aura un rôle prédominant, seront en compétition avec un flux image/son (sur un ou plusieurs écrans) échantillonné et transformé d'après des films de Hollywood qui cherchent à exorciser la peur de la nuit et du noir.

Eric Prigent

Coordinateur pédagogique 2ème année





PEDAGOGIE : LES ARTISTES-PROFESSEURS INVITES

Grégory Chatonsky works on interactive fiction, language and space. He is developing two projects at Fresnoy : an installation and a generative and interactive fiction.

Touch yourself

"Nowadays the computer is not just a logic machine, it is restructuring our bodies, our perceptions and our sense of touch, as our relationship with the computer is based on the eye-hand paradigm, i.e. on the relationship between the mouse and the screen. What I touch, what I point at constitutes what I see, the cursor. The user's operating hand usually remains invisible and barely perceptible. For the interactivity to work normally, he must not become aware of his sense of touch, i.e. of his body. This forgotten hand is unconscious and without ethos. Touch and touch yourself : this strange reflexivity. Interactivity no longer understood as a simultaneous specularly, but as a non-contact hiatus at the heart of contact, as a distance that makes the non-contact test the condition or the actual experience of the contact".

Overground, network expectations

Bilingual generative and interactive fiction (French/German) produced by Arte France. "Sur terre" is the second section of a triptych started with "Sous terre" (1999). "With this new fiction, I wanted to take the idea of an affinity between methods of transport and the Internet, developing the fiction even further thanks to the evolutions of the past few years, both conceptual and technical. The railway has produced a certain affectivity of exile and exteriority which forms the archeology of cyberspace. "Sur terre" unfolds in three spaces and in different dimensions : there is a station, a train and a hotel room on the edge of abandoned rails. Three spaces, therefore, which are three positions in relation to rail transport, three memories too, three distances and three characters, whose voices sometimes intersect and who represent ways to access the private core of anonymous figures".

<http://incident.net/users/gregory/>

(en haut / above) Grégory Chatonsky, Portrait, DR
(à droite / right) Grégory Chatonsky, Incident, 2001

Vit et travaille à Paris (France), parfois ailleurs.
Études doctorales en philosophie de l'art à Paris I La Sorbonne sur la réalité virtuelle et l'ontologie technologique, cursus multimédia (Ensbpa Paris). Travaille comme artiste numérique depuis 1991.
Fondateur d'Incident.net en 1994, plate-forme de Netart. Il a conçu le CD-Rom "Mémoires de la déportation" (Fondation pour la mémoire de la déportation) qui reçoit le prix Möbius en 1999. Artiste en résidence au CICV, au C³, à l'Abbaye de Fontevraud. Lauréat de la Villa Médicis hors les murs à Montréal.
Lives and works in Paris (France), sometimes elsewhere.
Did a philosophy of art Doctorate at La Sorbonne, Paris, on virtual reality and technological ontology, multimedia curriculum (Ensbpa Paris). Has worked as a digital artist since 1991.
Founder of Incident.net in 1994, a Netart platform. He devised the CD-Rom "Memories of internment" (Foundation for the Memory of Internment) which was awarded the Möbius prize in 1999. Resident artist at the CICV, at C³ and Fontevraud Abbey. Villa Médicis extra muros prizewinner in Montreal.

Grégory Chatonsky

Grégory Chatonsky travaille sur la fiction interactive, le langage et l'espace. Il développe deux projets au Fresnoy : une installation et une fiction générative et interactive.

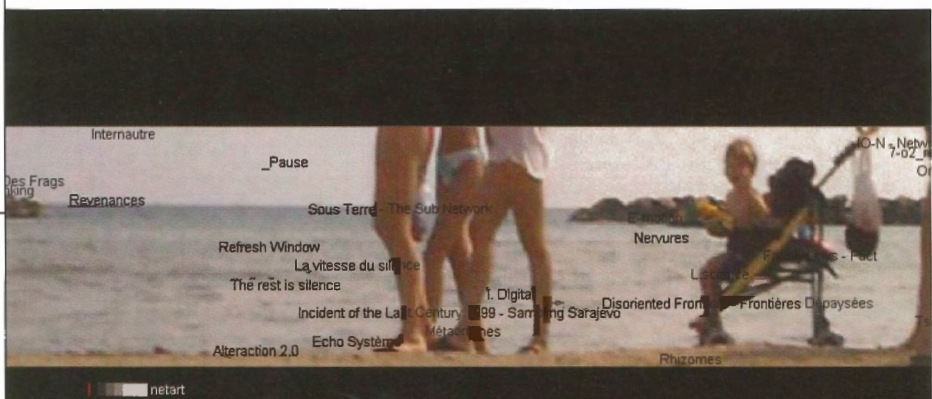
Se toucher toi

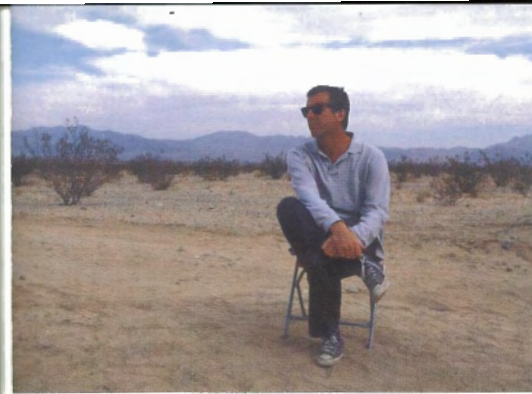
"Aujourd'hui l'ordinateur n'est pas simplement une machine logique, mais restructure nos corps, nos perceptions et notre tact, puisque notre relation à l'ordinateur est fondée sur le paradigme œil-main, c'est-à-dire sur la relation entre la souris et l'écran. Ce que je touche, ce que je pointe constitue ce que je vois, le curseur. Or la main manipulatrice de l'utilisateur reste habituellement invisible et impensée. Pour que l'interactivité fonctionne normalement, il ne faut pas qu'il prenne conscience de son tact, c'est-à-dire de son corps. Cette main oubliée est irresponsable et sans éthos. Toucher et se toucher : cette étrange réflexivité. L'interactivité non plus comprise comme specularité simultanée, mais comme hiatus du non-contact au cœur du contact, comme espacement qui fait l'épreuve du non-contact comme la condition ou l'expérience même du contact".

Sur terre, l'attente du réseau

Fiction générative et interactive bilingue (français/allemand) produite par Arte France. "Sur terre" est le deuxième volet d'un tryptique débuté avec "Sous terre" (1999). "Avec cette nouvelle fiction, il s'agit de reprendre l'idée d'une affinité entre les moyens de transport et l'Internet, en allant plus loin dans le développement de la fiction grâce aux évolutions tant conceptuelles que techniques de ces dernières années. Le chemin de fer a modelé une certaine affectivité de l'exil et de l'extériorité qui constitue l'archéologie du cyberspace. "Sur terre" se déroule dans trois espaces et selon différentes dimensions : il y a une gare, un train et une chambre d'hôtel qui bordent des rails abandonnés. Trois espaces donc, qui sont trois positions par rapport au transport ferroviaire, trois mémoires aussi, trois distances et trois personnages dont les voix se croisent parfois et qui sont autant de moyens d'accès à l'intimité des anonymes".
<http://incident.net/users/gregory/>

Grégory Chatonsky





This year, while at Le Fresnoy and in the area, Bruno Dumont will be working on a new film entitled "Flandres".

"When directing movies, I seek novel forms of expression, ones that are able to convey the movement and temporality of our lives to a contemporary audience. Is it only a matter of rhythm, of harmony? I think back to Cézanne, to what he was doing, as he dismantled figuration, to his hundreds of bathers. Painted bathers, marvelous compositions, resolutely artificial, with their awkwardness and clumsy appearance, yet all of them seeking the furthest outreach of art: not so much a vision of the world, as art's expression of the essence of reality. Also, I often think about the beginning of the century's drive toward abstraction, and to the gazes that have looked in that direction since and created all these works.

All of these works of art - are they not, like beings, beginnings that find their achievement in our gazes? Where is my drive?

Shouldn't we, in turn, revolutionize the world, tirelessly rekindle our loves when our uselessness looms near? We feel it today because we have so little effect on anything, confronted by a world of complexity and order that restrains our fulfillment, our freedom, in order to benefit shapeless masses that alienate us. What are our gazes up to? To look at what? Are we worthy enough to want to live like that?

What does contemporary cinema have to do with the essence of reality? What, besides entertaining us, taking us away from this reality and making sure we forget about this reality!

But cinema should change the world, change our gazes.

True cinema films also need the gazes to become fulfilled. Gazes complete the beginnings that the works actually are. Art completes our possibility of being as men and women - it wakes us to the enigma that we are. Works are the companions to our advances, they are convincing.

Life is modern, but what about us?

What shall we do with the beginning of the next millennium? Drive ahead, cut the tethers, fall overhead.

Bruno Dumont

(Originally published in a newspaper, "L'Humanité", in December, 1999)

(en haut / above) **Bruno Dumont**, (Photo 3B-R.Arpaïou)
(à droite / right) **Bruno Dumont**, "L'humanité", 1999,
(photo 3B Production)

Bruno Dumont est né en 1958. Il enseigne la philosophie avant de réaliser une quarantaine de films courts, documentaires, publicitaires et institutionnels, puis 3 longs métrages pour le cinéma :

1996 : La vie de Jésus - 1999 : L'humanité - 2003 : Twentynine palms.

Bruno Dumont was born in 1958. He taught philosophy for several years before making about forty shorts, documentary films, advertisements and institutional films. Since then, he has made three feature-length films :

1996 : La vie de Jésus - 1999 : L'humanité - 2003 : Twentynine palms.

Bruno Dumont

Bruno Dumont réalisera cette année au Fresnoy et dans ses environs un nouveau film : "Flandres", produit par 3B Production.

"Je cherche, dans la mise en scène du cinéma, des formes d'expression nouvelles capables de rendre le mouvement de notre vie, son temps, à nos regards contemporains.

Ne s'agit-il que de rythme, d'harmonie ? Je pense à Cézanne, à ce qu'il faisait, détruisant le motif, à ses centaines de Baigneuses peintes, ces merveilleuses compositions résolument artificielles, les maladresses, les gaucheries, et qui sont toutes à rechercher ce dont l'art est capable : pas tant une vision des choses mais l'expression par l'art de l'essence de la réalité. Aussi, je pense souvent quand, bien au début de ce siècle, il eut son élan, vers l'abstraction, aux regards qui se sont posés sur lui depuis lors et qui ont accompli toutes ses oeuvres.

Toutes les oeuvres d'art ne sont-elles pas, comme les êtres, des commencements qui s'achèvent dans nos regards ?

Où est mon élan ?

Ne faut-il pas nous-mêmes sans cesse révolutionner le monde, sans cesse renouveler nos amours quand notre désuétude nous guette ? Elle nous mine aujourd'hui, à n'avoir presque de force sur rien, à subir un monde, dont la complexité et l'ordre contraignent nos épanouissements, nos libertés, au profit des masses informes qui nous aliènent. Qu'en est-il de nos regards ? Regarder quoi ? Sommes-nous assez dignes à vouloir vivre de la sorte ?

Qu'est-ce que le cinéma contemporain a à voir avec l'essence de la réalité ? Si ce n'est de nous en divertir, de nous abstraire d'elle, de l'oublier, de ne plus y penser !

Mais le cinéma doit modifier le monde, le regard.

On ne peut pas ne pas penser, ne pas méditer nos vies, ne pas affronter nos troubles et délaissier nos pouvoirs à la vaine démocratie.

Les vrais films de cinéma ont aussi besoin des regards pour s'accomplir. Ce sont les regards qui achèvent ces commencements que sont les oeuvres. L'art accomplit notre possibilité d'être des femmes et des hommes ; il nous éveille à propos de l'énigme que nous sommes. Des oeuvres sont les compagnes de nos progrès, elles sont convaincantes.

La vie est moderne, mais plus nous ?

Que faire dès le début du millénaire ? Nous élaner, rompre nos liens, nous renverser."

Bruno Dumont

Texte publié dans le quotidien "L'Humanité" en décembre 1999





Gary Hill will be a guest artist-professor at Le Fresnoy this year, and will create a work while in residence.

My primary concern is work-as-inquiry - bringing the processual space to an interactive level that includes myself, the viewer and other possible collaborators into an ontological dialogue. I remain committed to cybernetics and the inherent nature of electronic media - real time feedback - as a rich strategy for working. At the same time, I am interested in bringing out the fallibility of technology - making work that suggests a loss of technology. I am also concerned with a number of dichotomies : mind/body, material/non-material, intuition/self-consciousness, sense/non-sense, etc.
Gary Hill

Through the years, Gary Hill has become a world-renowned video-artist, both for taped works and for installations that have been shown in numerous personal exhibitions, at the Centre George Pompidou, Paris (1993), the Guggenheim Museum Soho, New York (1995), the Whitney Museum, New York (1998), the Musée d'art contemporain, Montréal (1998), the Aarhus Kunstmuseum, Denmark (1999), to name a few. He was awarded the Golden Lion for sculpture at the 1995 Venice Biennale.

More recently, he has worked in collaboration with various other artists such as the choreographer Meg Stuart in "Splayed Mind Out" (1996-1998), the poets George Quasha and Charles Stein, and also Paulina Wallenberg-Olsson.

The spectator is at the center of Gary Hill's works : many of them rely on a presence to exist (Tall Ships, Withershins), while other works impose a very intense corporeal experience on the audience (Midnight Crossing, Dervish, Core Series : Glasses, Viewer, HanD HearD).

The body is thus central to many works, a body that is felt (Crux, HanD HearD), or fragmented (Inasmuch as it is always already taking place). It is a means to get to the spectator's mental process. Through very diverse techniques, Gary Hill creates representations of linguistic acts that try to produce meaning. He questions the 'physicality of language', endlessly exploring the complex relationship between words and images.

www.insituparis.fr

(en haut / above) **Gary Hill**, *Portrait*, DR
(à droite / right) **Gary Hill**, "Impressions d'Afrique", 2003, Fondation Cartier / Paris, Courtesy Donald Young Gallery / Chicago, In Situ / Paris

Gary Hill est né à Santa Monica (USA) en 1951. Vit et travaille à Seattle (USA).

Gary Hill was born in Santa Monica (USA). He lives and works in Seattle (USA).

Gary Hill

Gary Hill est artiste professeur invité au Fresnoy où il réalisera une nouvelle œuvre. Par ailleurs, Gary Hill avait également participé l'automne dernier à l'exposition *Sans commune mesure*, au Fresnoy.

"Mon intérêt principal tourne autour de l'œuvre-comme-question - il s'agit d'amener l'espace processuel à un niveau d'interactivité où moi-même, le spectateur et d'autres collaborateurs potentiels entreraient en dialogue ontologique. Je continue de voir dans la cybernétique et cette spécificité des médias électroniques qu'est la boucle en temps réel, un outil de travail très puissant. Dans le même temps, je cherche à révéler les limites effectives de la technologie, à faire des œuvres qui suggèrent une perte de technologie. Par ailleurs, je travaille suivant un certain nombre de dichotomies telles que esprit/corps, matériel/immatériel, intuition/conscience de soi, sens/non sens, etc."

Gary Hill

Gary Hill est aujourd'hui internationalement reconnu pour ses bandes et installations vidéos, qui ont été célébrées à l'occasion de nombreuses expositions personnelles au Centre Georges Pompidou à Paris (1993), au Guggenheim Museum Soho de New York (1995), au Whitney Museum de New York (1998), au Musée d'art contemporain de Montréal (1998) ou encore au Aarhus Kunstmuseum au Danemark (1999), etc.

Gary Hill a reçu le Lion d'Or de la Sculpture à la Biennale de Venise en 1995.

De façon plus récente, il développe un travail de performance, en collaboration avec diverses personnalités : la chorégraphe Meg Stuart "Splayed Mind Out" (1996-98), les poètes Georges Quasha et Charles Stein, ou encore Paulina Wallenberg-Olsson.

Les œuvres de Gary Hill mettent le spectateur au centre de leur dispositif. Nombre d'entre elles n'existent que par sa présence (Tall Ships, Withershins), d'autres le mettent à l'épreuve à travers une perception corporelle intense (Midnight Crossing, Dervish, Core Series : Glasses, Viewer, HanD HearD).

Le corps est très présent dans ses œuvres, éprouvé (Crux, HanD HearD), fragmenté (Inasmuch as it is always already taking place). Il est la voie d'accès au processus mental.

A travers des dispositifs très variés, Gary Hill produit des représentations d'actes de langage qui tentent de produire du sens. Il s'interroge sur la "physicalité du langage", explorant les réseaux fort complexes qu'entretiennent les mots et les images.

www.insituparis.fr





Charles Sandison est né en 1969 en Ecosse.

Vit et travaille à Tempere (Finlande)

Charles Sandison was born in 1969, in Scotland.

Lives and works in Tempere (Finland)

Charles Sandison

I have been working with computers since I was a kid; almost at the same time I started painting. Computers have become part of my daily reality on many levels, I use them to make my work, I use them for entertainment, and I use them to communicate. The list is endless and continues to grow. Although there is nothing uncommon about this very 21st c. dependence, as an artist I'm drawn into the contrast between my seduction/dependence with computational technology and my ability to observe it subjectively.

Although there is very much to be critical of regarding this technology, there has to be an engagement with it because it becomes increasingly pervasive. The approach to this subject I have gradually grown into is based on an acceptance that the 'stuff' of this subject is not the computers themselves but actually concerns the 'technological' behavior of humans. I consider the full spectrum of technologies when making my work, for me the written word and language are technologies just as much as word processor is a technology. The manipulation of nature (say through farming) is a technology based on information and time.

Over the past 10 years I have been developing a kind of 'psychology of the phantasm'. I attempt to use the computer in a way that creates a mental and physical space that acts as a psychoanalytical experience for the viewer. I try to use the computer in such ways that it achieves results endemic to its system (this often manifests itself as the computers ability to handle large amounts of complex calculations in real-time). These are the same calculations that a painter makes when moving oil paint around a canvas, however the difference is that the computer allows the artist and the viewer to perceive an experience across time. This is something similar to theatre or a textual readers' experience.

The work I want to create while at Le Fresnoy will be very much an engagement with site and scale. I would like to create a dynamic computer generated system that has a public context. This could be on a local, national, or even global level. For sometime I have been fascinated with landscape, architecture, and data projection. My starting point for this project begins with almost impossible ideas.

- To fly above a city or dessert in a hot air balloon near darkness and project text down on to the ground, if the balloon is moving then the path of the projection will go where the balloon goes.

- To choose 3 national/global locations : monuments, landscapes, perhaps even rivers, to project on them simultaneously and have the projected information travel from one sight to another wirelessly. This could also work on a relatively small or personal scale.

- Or to create a large and absolutely immersive space where the viewers find themselves at the heart of an accelerated universe represented by text or elemental code. Again location is significant.

J'utilise les ordinateurs depuis que je suis enfant, depuis presque aussi longtemps que je peins. L'informatique fait partie de mon quotidien à plusieurs de niveaux - je l'utilise pour mon travail, pour mon amusement, pour communiquer, etc. La liste est sans fin et s'allonge sans cesse. Et bien qu'il n'y ait rien de bien particulier à cette dépendance "très 21ème siècle", je suis interpellé, en tant qu'artiste, par le contraste entre ma séduction/dépendance envers la technologie informatique et ma capacité à la considérer d'un point de vue subjectif.

Il y a bien sûr beaucoup à critiquer dans ces technologies, mais étant donné leur importance grandissante, on ne peut pas non plus simplement les ignorer. J'ai progressivement développé un rapport à l'informatique fondé sur l'idée que, à son centre, on ne trouve pas les ordinateurs mais l'attitude "technologique" des êtres humains. La matière de mon travail s'étend au champ entier des technologies - pour moi, l'écriture et le langage sont des technologies au même titre qu'une machine de traitement de texte en est une. La manipulation de la nature (par exemple dans l'agriculture) est une technologie basée sur des connaissances et du temps.

Dans les dix dernières années, j'ai cherché à développer une sorte de "psychologie du phantasma". J'essaie d'utiliser les ordinateurs pour créer un espace mental et physique qui serve d'expérience psychanalytique pour le spectateur. Je les utilise de telle sorte qu'ils produisent des effets endémiques à leurs systèmes (le résultat étant souvent lié à la capacité des ordinateurs à traiter des calculs complexes en temps réel). Il s'agit des mêmes calculs que ceux d'un peintre qui déplace son pinceau sur la toile, à la différence que l'ordinateur permet à l'artiste et au spectateur de suivre un développement dans le temps. Ceci est similaire à ce qu'une personne vit au cours d'une pièce de théâtre ou en lisant un livre.

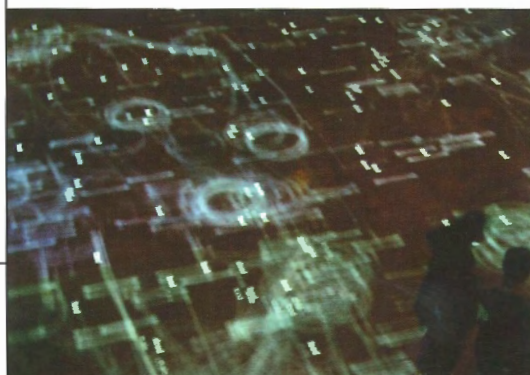
Au Fresnoy, mon intention est de réaliser une œuvre tout à fait liée au lieu et à son espace. J'aimerais créer un système à base d'informatique intégré à un contexte public. Celui-ci pourrait se situer à un niveau local, national ou même global. Depuis un certain temps, je suis passionné par le paysage, l'architecture et la projection de données. À l'origine de ce projet se trouvent des idées quasiment irréalisables :

- Voler en montgolfière au dessus d'une ville ou d'un désert pour projeter des lignes de texte sur le sol, le parcours de la projection suivant les déplacements du ballon.

- Choisir trois lieux nationaux ou internationaux (monuments, paysages ou même cours d'eau) pour y projeter au même moment des données qui voyageraient par voie hertzienne d'un lieu à l'autre. Ceci pourrait aussi être réalisé à une échelle locale ou même personnelle.

- Créer un espace d'immersion totale dans lequel le spectateur serait au centre d'un univers accéléré constitué de texte ou de code élémentaire. Là aussi, le lieu serait variable...

Charles Sandison



((en haut/ above) Charles Sandison, Portrait, DR

(à droite / right) Charles Sandison, "Real ocean", 2002



Svajone et Paulius Stanikas sont nés respectivement en 1961 et 1962 à Vilnius (Lituanie).

Ils vivent et travaillent à Vilnius et Paris.

Le couple a été choisi pour représenter leur pays, la Lituanie, à la 50ème Biennale di Venezia (2003).

Svajone and Paulius Stanikas were born respectively in 1961 and 1962 in Vilnius, Lithuania. They live and work in Vilnius and Paris.

They were chosen to represent Lithuania at the 50th Venice Biennale (2003).

S & P Stanikas

12

PÉDAGOGIE : LES ARTISTES-PROFESSEURS INVITÉS

Large scale photographs, giant graphite lead drawings, terra cota sculptures that look like bronze or marble, video works – Svajone and Paulius Stanikas are difficult to pin down. And contrary to so many contemporary artists who dabble in every media as a trademark, they look for the very specificities of each medium.

Beyond the apparent eclecticism of their production, the internal logic of their objects in the various fields in which they foray gets worked out in the very troubling evidence of a mental universe in which sculpture, drawing and photography, each in their own way, simply work together to convey a unique vision. Very few contemporary works display the same freedom in conception - a freedom with respect to fashions, to trendy esthetics, to consumerism, to any other kind of 'correctness'. Very few contemporary works look like nothing else, in a time when singularities are perceived as aberrations.

The reason why I like their work so much is that it isn't patterned after a model, that it follows an inner necessity, that it doesn't make concessions, and that its ultimate concern is to interrogate, however painfully, the human condition. And in the end, that it resists commentary and remains itself : a radical questioning of contemporary human nature, produced with an incredibly ascertained sense of proportion, scale, wonderment and mystery.

Christian Caujolle

Photographies en grand format, dessins géants à la mine de plomb, sculptures en terra cota qui ressemblent à du bronze ou du marbre, vidéo, les Stanikas sont parfaitement déroutants : au contraire de la plupart des artistes contemporains qui s'essayent à tous les supports comme on constitue un fond de commerce, ils utilisent chaque medium pour ce qu'il a de spécifique.

Et l'apparent éclectisme de leur production, la logique interne de leurs objets dans les différents champs qu'ils abordent se résout, de façon terriblement troublante, dans l'évidence d'un univers mental où la sculpture, le dessin et la photographie contribuent simplement, avec leurs moyens propres, à imposer une vision unique.

Il existe aujourd'hui peu d'œuvres affirmant une telle liberté d'approche. Libres par rapport aux modes, aux esthétiques en vogue, à la consommation, aux "corrections" de tous ordres. Il existe aujourd'hui peu d'œuvres qui ne ressemblent à rien d'autre quand les singularités semblent des aberrations.

La raison pour laquelle j'aime plus que tout ce travail tient au fait qu'il ne se donne pas de modèle, qu'il se développe par nécessité intérieure, qu'il est sans concessions et qu'il a pour objet, profond, d'interroger, douloureusement souvent, la condition humaine. Et qu'il résiste à la glose pour s'imposer pour ce qu'il est : un radical questionnement de la nature humaine d'aujourd'hui mise en espace avec un sens incroyablement sûr des proportions, de l'échelle, de l'énigme et du mystère.

Christian Caujolle

(en haut/ above) S&P Stanikas, Photo S&P Stanikas,

Courtesy Galerie VU

(à droite / right) S & P Stanikas, "Jardin du

Luxembourg", Photo S&P Stanikas, Courtesy Galerie VU





Jean-Marie Straub and Danièle Huillet will be at Le Fresnoy this year to edit their film *Une visite au Louvre vers 1900*, based on works by Cézanne. In connection with the classes given around the editing of this film, Jean-Marie Straub and Danièle Huillet will select a series of films to be shown at Le Fresnoy between October 16th and November 20th, 2003.

"We had made a resolution ; No more film in a museum - too many problems with the cultural administrators, too many misunderstandings with respect to what they are supposed to make us appreciate, painting, too much contempt toward cinema.

And yet, we couldn't contain our desire to pursue, in a different way, of course, the path that we had defined in our "Cézanne" of 1989, and to come back to painting."

Jean-Marie Straub and Danièle Huillet

In Jean-Marie Straub and Danièle Huillet's films, something insists both through the transcription of all sorts of resistance – the weight of the real and its inertia –, and through the place that is given to the œuvre, to its being 'already-there'. Their films do not seek to depict the underside of the object of creation as if it had had to vanquish it to come to exist. In their films, one doesn't move, one faces the landscape, the humans, the works. As Franz Rosenzweig wrote, "The world vanishes just as much as one turns their back to it or delves into it." All the same, their films are not an allegory of this confrontation. Contrary to Kant's dove, who thought it would fly better in a vacuum, their films are the strict expression of the resistance of air, of the resistance of light, of an inflexible frame, of an incompressible space. And yet, for Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, the function of cinema is not an objective one, that would amount to a kind of vanishing of the self as the condition for a pure view on things. For them, the real is never broken into, it is prepared and placed. The vocation of their films is their adjustment, their precision, their non-coincidence with the real. Throughout their œuvre, they ceaselessly reaffirm that giving a social function to art would lead to a regression and slow down art's movement toward its autonomy.

This project about Cézanne in the Louvre, after the one on Cézanne at the Musée d'Orsay, confirms the didactic ties between the painter from Aix and the walkers of Sicilia. Cézanne's 'stubborn geometry' provides for the geological ground, the mineral character, the uncanny stillness of the films of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, and it gives us a new reason to go the movies. Jean-Claude Conesa

(en haut / above) **Jean-Marie Straub et Danièle Huillet**, photographie Jean René Lorand-Le Fresnoy
(à droite / right) *Cézanne* de **Jean-Marie Straub et Danièle Huillet**, photographie Henri Alekan

Jean-Marie Straub est né en 1933 à Metz. Danièle Huillet est née en 1936 à Paris. Ils vivent à Rome. Eléments de filmographie : *Chronique d'Anna Magdalena Bach* (1967) - *Amerika / Rapports de classes* (1984) - *Moïse et Aaron* (1974) - *La mort d'Empédocle* (1987) - *Antigone* (1992) - *Du jour au lendemain* (1996) - *Sicilia I* (1999) - *Ouvriers, paysans* (2001) - *Le retour du fils prodigue-Humiliés* (2003).

Jean-Marie Straub was born in Metz in 1933. Danièle Huillet was born in Paris in 1936. They live in Rome. Selected films : *Chronique d'Anna Magdalena Bach* (1967) - *Amerika / Rapports de classes* (1984) - *Moïse et Aaron* (1974) - *La mort d'Empédocle* (1987) - *Antigone* (1992) - *Du jour au lendemain* (1996) - *Sicilia I* (1999) - *Ouvriers, paysans* (2001) - *Le retour du fils prodigue-Humiliés* (2003).

J.-Marie Straub - Danièle Huillet

Au Fresnoy, cette année, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet monteront "Une visite au Louvre vers 1900", un film de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, d'après Cézanne. Parallèlement au montage du film qui fera l'objet d'un atelier avec nos étudiants, une sélection de films choisis par Jean-Marie Straub et Danièle Huillet sera présentée au Fresnoy du 16 octobre au 20 novembre 2003 en leur présence.

"Plus jamais un film dans les musées, avions-nous juré ; trop de difficultés avec les fonctionnaires culturels, trop d'incompréhension pour ce qu'ils sont censés faire aimer, la peinture, trop de mépris pour le cinéma.

Pourtant, l'envie irrésistible nous a pris d'essayer de continuer, d'une autre manière bien sûr, le chemin que nous avons ouvert dans notre "Cézanne" de 1989, de revenir à la peinture..."

Jean-Marie Straub et Danièle Huillet

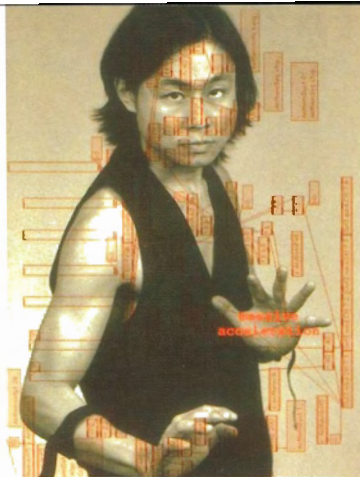
Il y a chez les Straub un irréductible qui se manifeste autant par la transcription des résistances de toute nature, aussi bien du poids du réel que de son inertie, que par la place assignée à l'œuvre à son "déjà là". Le cinéma des Straub ne cherche pas à restituer l'en deçà de l'objet de la création tel que celui-ci a dû le vaincre pour exister. Chez les Straub on ne bouge pas, on fait face au paysage, face aux hommes, face aux œuvres. "Le monde, écrit Franz Rosenzweig, disparaît autant quand on lui tourne le dos que lorsqu'on s'y plonge". Leur cinéma n'est pourtant pas qu'une allégorie de ce face à face. A l'inverse de la colombe de Kant qui pensait qu'elle pourrait mieux voler dans le vide, leur cinéma est la stricte expression de la résistance de l'air, de la résistance de la lumière, du cadre non élastique, de l'espace incompressible. Chez les Straub, la fonction-cinéma n'est pas pour autant une fonction objective qui s'apparenterait à une forme d'extinction de soi, comme condition de la pure vision des choses. Le réel chez les Straub ne fait jamais effraction, il est installé, placé. La vocation de leur cinéma c'est son ajustement sa précision sa non-coïncidence avec le réel.

Tout au long de leur œuvre, ils ne cessent d'affirmer que rendre l'art à une quelconque fonction sociale conduirait à une régression et freinerait l'élan de l'art vers son autonomie.

Ce projet de film sur Cézanne au Louvre, après leur *Cézanne* du Musée d'Orsay, prouve s'il en était besoin qu'il existe un lien didactique entre le maître d'Aix et les arpenteurs de Sicilia. La "tête géométrie" cézannienne donne au cinéma des Straub son assise géologique, sa minéralité, son étrange monolithisme et pour nous, la raison d'aller encore au cinéma.

Jean-Claude Conesa





Atau Tanaka's research focuses on sensory input based instruments, which he integrates into installation and networked performances.

He was groundbreaking in adopting as early as 1990 the Biomuse process, a system of electromyographic input devices that turns the body into a multi-media instrument.

In 1992, he received a grant to live in the Cité des Arts (Paris) and work at Ircam. He was also an artist in residence at the STEIM and the V2, and an 'artistic ambassador' for Apple Europe, to pursue his research on interactive music. In 1997, he moved back to Tokyo to work at the NTT International Communication Center.

He is currently a researcher at the Sony Computer Science Laboratory in Paris. He has received several prizes, as well as the support of the GMD/Fraunhofer Society, and the Fondation Daniel Langlois, for his work on networked musical installations.

As an artist-professor invited to Le Fresnoy this year, Atau Tanaka plans to further develop an existing project entitled 'Bondage'.

'Bondage' began as a musical score based on the photographs of Japanese artist Nobuyoshi Araki. These photographs are scanned and analyzed by a dedicated software program which turns the pixels of the images into sound samples. Each photograph thus becomes a 'sonogram' which represents the sound spectrum of the resulting music. The visual world becomes an aural world... The initial graphic transformation leads to the sound creation.

The photographs can undergo several transformations to create different sound samples that are then introduced into the musical score.

An first version of 'Bondage' was released on CD on the Touch/ash and Bip-hop labels. An installation version will be worked out for Le Fresnoy, involving Japanese sliding paper walls used as projection screens to surround the spectators with sounds and images.

This version will be shown at Le Fresnoy's Panorama 5, and will then tour several museums in the U.S. under the supervision of Kathleen Forde, through the "Independent Curators International" organization.

www.sensorband.com/atau

Atau Tanaka est né à Tokyo (1963), a vécu aux Etats-Unis et a étudié à Harvard University, au Peabody Conservatory et au CCRMA (Center for Computer Research in Music and Acoustics) de l'université de Stanford.

Atau Tanaka was born in Tokyo, in 1963. He has lived and studied in the U.S. at Harvard University, the Peabody Conservatory, and Stanford University's Center for Computer Research in Music and Acoustics.

Atau Tanaka

La recherche d'Atau Tanaka porte sur des instruments avec capteurs sensoriels et des installations et performances sonores en réseau.

Précurseur, il adoptait dès 1990 le procédé Biomuse, fondé sur un système de capteurs électromyogrammes permettant de transformer le corps en instrument multimédia.

En 1992, il obtient une résidence à la Cité des arts et travaille à l'IRCAM. Il a également été artiste en résidence au STEIM, au V2 et "ambassadeur artistique" pour Apple Europe dans le cadre de sa recherche en musique interactive. En 1997, il s'installe à Tokyo sur l'invitation de NTT/ICC (Inter Communication Center).

Il est actuellement chercheur au Sony Computer Science Laboratory à Paris. Il a reçu des prix et le soutien du GMD/Fraunhofer Society, et la Fondation Daniel Langlois pour son travail d'installation musicale sur réseau.

Artiste professeur invité au Fresnoy cette année, Atau Tanaka va y développer son projet "Bondage".

A l'origine, "Bondage" est une composition musicale utilisant comme base sonore les photographies de l'artiste japonais Nobuyoshi Araki. Les photographies sont scannées et analysées par un logiciel transformant les pixels d'image en échantillons sonores. La photographie devient le "sonogramme" représentant le spectre harmonique du résultat musical.

Le monde visuel devient le monde oral... La manipulation graphique initiale aboutit aux transformations sonores.

Une photographie vit différentes manipulations pour produire une série d'échantillons sonores qui sont ensuite intégrés dans une composition.

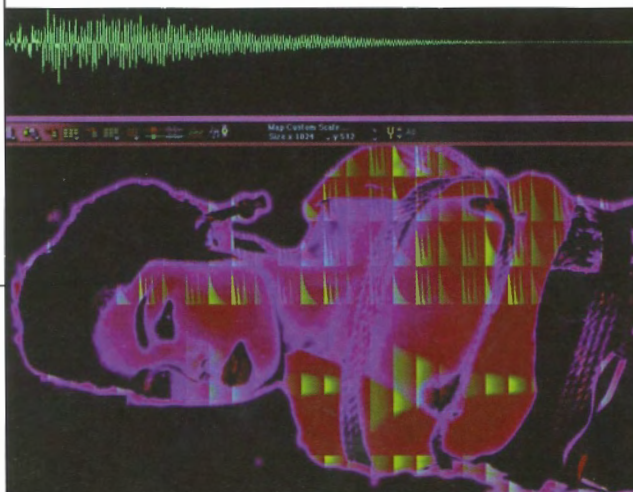
Une première version de "Bondage" est parue en CD sur les labels Touch/ash et Bip-hop. Une version d'installation sera créée au Fresnoy : des portes coulissantes japonaises en papier devenant des écrans de projection, plongeant le spectateur dans un espace d'immersion sonore et visuel...

Cette version sera présentée au Fresnoy lors de Panorama 5 et dans plusieurs musées aux Etats-Unis en 2004 à l'occasion de l'exposition "Independent Curators International", coordonnée par Kathleen Forde.

www.sensorband.com/atau

Eric Prigent

Coordinateur pédagogique 2ème année



(en haut/ above) **Atau Tanaka**, Portrait

(à droite / right) **Atau Tanaka**, Bondage, 2000



Since 2001, the Centre Pompidou has confirmed and increased its ties to the Studio National des Arts Contemporains/Le Fresnoy. In many ways, the vocations of the Studio National and the Centre converge, whether it is around the projection of moving images or the use of new technologies. Similarly, the Centre Pompidou's mission is, as it were, extended into the Nord Region through Le Fresnoy, this parallel running as far as the bold architectural gesture of Bernard Tschumi reenacting the powerful statement made by Piano and Rogers in Paris.

The program of each season at Le Fresnoy is presented to the press in the Centre Pompidou. Some upcoming exhibitions will result from a collaboration between the two institutions - high among them, one by Jean-Luc Godard. At the same time, the Centre will rely on Le Fresnoy to present, in the summer of 2004, a survey of those art schools throughout the world that have emphasized contemporary technologies of image production - Le Fresnoy being an example for many of them.

The echo which Le Fresnoy will thus get in Paris should help confirm how much of an exception it is as a school - a school set in an area in which culture must be steadfastly upheld as a social bond. A school which each year, invites some of the most innovative film-makers and artists of our time. The upcoming season will most likely prove it again.

Dominique Païni
Director, Centre Pompidou

Le Fresnoy / Centre Pompidou et vice versa

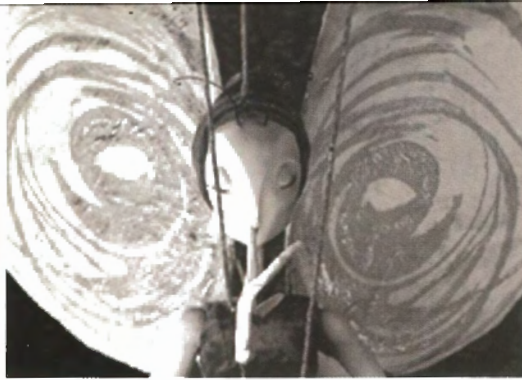
Depuis 2001, le Centre Pompidou a confirmé et accru sa collaboration avec Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains. La vocation du Studio national rencontre à bien des titres celle du Centre : projections d'images en mouvement et technologies numériques. Par bien des aspects, le Centre Pompidou trouve au sein de la région du Nord, une sorte de prolongement de sa mission à travers le Fresnoy jusqu'à l'audacieuse architecture de Bernard Tschumi dont on peut percevoir la puissance d'un geste comparable à ce que fut pour Paris, le geste de Piano et Rogers.

Chaque saison du Fresnoy est présentée à la presse au sein du Centre Pompidou. Certaines expositions à venir seront à Paris le résultat de la collaboration des deux institutions en particulier celle de Jean-Luc Godard, et enfin, le Centre Pompidou bénéficiera de l'expérience du Fresnoy pour présenter l'été 2004, un regard sur les écoles d'art qui, à travers le monde, ont privilégié les technologies contemporaines de production des images, et dont Le Fresnoy constitue un exemple pour beaucoup d'entre elles.

La résonance parisienne que Le Fresnoy trouve ainsi, devrait contribuer à confirmer l'exception que constitue cette école. Ecole installée dans une région dont on ne dira jamais suffisamment que la culture doit en être le ciment social. Elle reçoit chaque année des cinéastes et des plasticiens contemporains parmi les plus novateurs de notre temps. La saison à venir devrait encore développer cet échange.

Dominique Païni
Directeur au Centre Pompidou





(à gauche / left) **Virginie Bourdin**, *La femme papillon*, 2002, Production Les Films du Nord

NB : film sélectionné dans plus de 25 festivals

Ces projets venus...

L'adéquation des moyens financiers - et par voie de conséquence humains - avec leurs missions pose souvent question au sein des institutions culturelles. Le montant des financements publics restant le plus souvent constant, il semble qu'il n'y ait guère d'autre alternative que d'adapter le volume des actions menées aux moyens disponibles...

Dans le cas du Fresnoy, la gestion des projets dits extérieurs - c'est-à-dire des projets portés par des artistes qui ne sont pas en cours de formation - semble bien entrer dans le cadre de cette délicate problématique. Nul document officiel - maquette artistique, convention d'objectifs - ne vient instituer cet accueil comme une mission à part entière et aucun moyen humain ni financier ne lui est spécifiquement affecté. Pourtant depuis 2002, Le Fresnoy a reçu plus de 150 demandes d'aides, accompagné plus de 83 projets⁽¹⁾, dans tous les domaines de pratique artistique, présentés par tout type de porteurs - artistes indépendants, producteurs, structures culturelles, collectivités territoriales, etc...

Si Le Fresnoy a choisi de développer cette activité, que l'on peut qualifier de militante, tant elle ne repose que sur la volonté de quelques individus, ça n'est certes pas pour se racheter du privilège de disposer d'un parc de matériel totalement inédit dans le monde de la création contemporaine, ni par volonté de venir en aide aux projets artistiques qui ne seraient pas viables économiquement. C'est plutôt avec l'intime conviction que cette ouverture sur l'extérieur est essentielle au maintien de la richesse du projet artistique initial.

En particulier, par leur diversité, les projets extérieurs contribuent largement à la pluri et transdisciplinarité du lieu, en compensant par exemple, les aléas de la répartition des candidats au concours dans les différents champs de pratiques artistiques : ainsi, en 2002-2003, le nombre restreint d'étudiants travaillant les supports photographiques a permis l'accueil de plusieurs projets extérieurs dans ce domaine. De la même façon, lorsque le développement des nouvelles technologies en était encore à ses prémices parmi les jeunes artistes-étudiants, l'accueil de projets ambitieux dans ces territoires a contribué à stimuler l'utilisation de ces nouveaux outils.

L'accueil de projets extérieurs est également un formidable outil de communication pour l'institution. D'une part, de nombreux projets portant mention de l'aide du Fresnoy connaissent une diffusion exemplaire - à titre d'exemple, le court-métrage d'animation "La femme papillon" produit par les Films du Nord a été sélectionné dans plus de 25 festivals en moins d'un an - ; d'autre part, l'accueil de projets de tous horizons contribue à faire découvrir le lieu à des artistes et techniciens proches des enjeux artistiques du studio. A ce titre, il n'est sans doute pas complètement anecdotique de noter que l'évolution constatée dans la perception du Fresnoy, qui a largement perdu de sa réputation de forteresse inaccessible, a coïncidé, entre autres, avec les débuts de l'accueil de tels projets. On retrouve ainsi régulièrement, parmi les artistes accueillis, des étudiants d'écoles de Beaux-Arts qui deviennent ensuite des candidats au concours du Fresnoy.

(1) Il est à noter que cet accompagnement ne concerne que des mises à disposition de matériels et en aucun cas l'octroi de ressources financières ou humaines...

The correspondence between financial means - and consequently human means - with the goals they were meant for is often a troublesome matter for cultural institutions. The amount of public support remaining more or less stable, there is rarely any other possibility than adjusting the level of activities to the level of funds available...

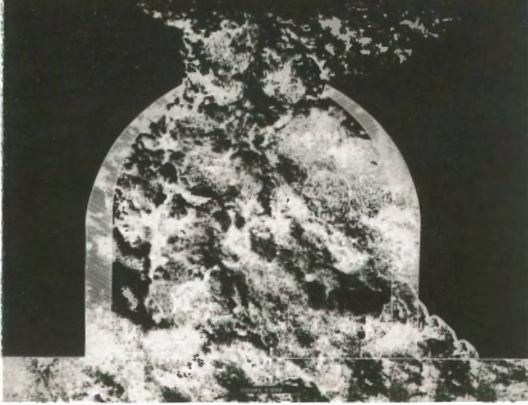
In the case of Le Fresnoy, the management of external projects - in other words, projects by artists who are not in training - seems to fall within the scope of this thorny issue. No official document - artistic outline or agreement about goals - recognizes this hosting as an explicit task for Le Fresnoy, and no human or financial support is earmarked specifically for it. Yet, since 2002, Le Fresnoy has received over 150 applications for support, as well as 83 projects* from all domains of artistic practice, and stemming from all kinds of applicants - independent artists, producers, cultural structures, regional administrations, etc.

If Le Fresnoy has decided to pursue this track - one that could be deemed militant in light of how much it rests on the sole will of a few individuals -, it is not because it feels it should make amends for the privilege of owning an array of machines that is unheard of in the world of creation, nor is it a desire to help out projects that are not economically viable. Instead, this desire is grounded in the conviction that such openness onto the outside is essential to maintaining the richness of the initial artistic project.

It is particularly in their diversity that external projects contribute to the pluri- and trans-disciplinarity of the Studio, particularly since this diversity compensates for the randomness of the spread of accepted students through the various artistic fields. In 2002-2003, for instance, the small number of students working on photographic media allowed for the hosting of several external projects in this field. Similarly, when the development of the new media was only beginning among Le Fresnoy's artist-students, it could be stimulated by the hosting of ambitious projects in this realm.

These external projects also provide Le Fresnoy with a fantastic means of spreading the reputation of the institution. On the one hand, numerous projects bearing a mention of Le Fresnoy's support get to have a wide-ranging distribution - to take one example, the short film "La femme papillon", produced by Les Films du Nord, was shown in over 25 festivals in less than a year - ; on the other hand, the hosting of these multifarious projects allows many artists and technicians that are close in sensibility to Le Fresnoy to actually experience it from within. In this respect, the evolution in the perception of Le Fresnoy - now largely rid of its reputation of faraway castle - corresponds with the beginnings of the hosting of external projects. And thus, it is not rare that art schools students that were hosted at Le Fresnoy later apply to become full-time students of the Studio.

*This support only takes the form of making machines available, it cannot involve either human or financial resources.



(à gauche / left) **Lorella Abenavoli**, *Le souffle de la terre*, 1996/2003

Les zones sismiques extraites des profondeurs de la terre constituent la matière sonore de l'oeuvre qui se déploie au sein d'une architecture.

The external projects also play an important role in the goal of professionalization that is at the heart of the pedagogical project of Le Fresnoy : the more ties are made with artists or technicians who train on the machines of the Studio and become 'regulars' here, the more the diversity and quality of potential professional contacts improves for the students of Le Fresnoy. Also, the hosting of productions from outside brings within Le Fresnoy a more professional use of the machines available and insures that they are not approached with anything sort of the expertise required for the training of the artists-students.

Finally, what may be the most relevant aspect of the hosting of these projects is that fact that some of them become truly intertwined with the other activities of the Studio, and particularly with its pedagogical side. This may happen in indirect ways, when external projects turn out to be means to establish a contact with a prestigious institution that then decides to deepen these ties with Le Fresnoy : a case in point is the Centre Georges Pompidou, who decided, after having several of its productions helped by Le Fresnoy, to ask the studio to organize a forum to present the productions of art schools. It may also happen in more direct ways, as in the case of Lorella Abenavoli's sound creation entitled "Le souffle de la Terre", a project based on seismographic records that will be pursued at the Studio in 2003-2004 : this ambitious work will require that the artist bring in an engineer from the Compiègne UTC, who will also be able to contribute to the productions of students from Le Fresnoy.

This combining approach is one that Le Fresnoy hopes to eventually develop into a large-scale research project centered on the ties between art and new technologies, in which external projects and the productions of the artists-students would be brought together. This would be a means to further the synergies between the two activities, to strengthen the support to technologically ambitious projects, and more importantly, to make available, thanks to this combining, the human means that are necessary to the completion of such projects. And thus we can dream of a day not too far away when Le Fresnoy will be able to help external projects not only by making machines available, but also by offering a human form of support, both artistic and technical...

...de l'extérieur

Les projets extérieurs jouent également un rôle important dans la logique de professionnalisation qui constitue l'une des clefs du projet pédagogique du Fresnoy : au plus se créent des liens avec des artistes ou techniciens qui se forment sur les outils du studio, deviennent "des habitués des lieux", au plus la diversité et la qualité des contacts professionnels potentiels pour les propres étudiants du Fresnoy augmentent.

De même, le fait d'accueillir des productions extérieures, permet d'introduire au sein du Fresnoy des modes de fonctionnement professionnels et d'éviter ainsi que la gestion des outils ne connaisse un certain amateurisme qui serait préjudiciable à la formation des jeunes artistes-étudiants.

Enfin, et c'est sans doute dans ce dernier aspect que l'accueil de projets s'avère le plus pertinent, certains projets connaissent une véritable symbiose avec les autres activités du Fresnoy, en particulier pédagogiques. Parfois de façon indirecte, lorsque les projets sont l'occasion de nouer des liens avec des institutions prestigieuses qui accompagnent ensuite les activités propres au Fresnoy : c'est le cas du centre Georges Pompidou dont plusieurs productions ont été aidées en 2002 et qui propose à présent au Fresnoy de mettre en œuvre un forum de présentation des productions des écoles d'art. Parfois, de façon beaucoup plus directe, comme dans le cas du projet "Le souffle de la terre", une création sonore de Lorella Abenavoli fondée sur des enregistrements sismométriques, qui sera développé au Fresnoy en 2003-2004. Cette création ambitieuse associera au travail de l'artiste, un ingénieur issu de l'UTC de Compiègne qui interviendra, parallèlement au développement du projet dans les productions des étudiants du Fresnoy.

Une logique de mutualisation que le Fresnoy espère structurer à terme de façon plus ambitieuse dans un vaste projet de plate-forme de recherche art/nouvelles technologies qui permettrait de regrouper dans un même programme des projets extérieurs et des productions des jeunes artistes-étudiants. Une façon de favoriser les synergies entre les deux activités, de renforcer les aides aux projets technologiquement ambitieux et surtout, de disposer, dans une logique de mutualisation des ressources humaines indispensables au développement de tels projets. Et l'on se prend à rêver que dans un futur proche, le Fresnoy ne soit plus seulement capable d'aider des projets extérieurs par des mises à disposition d'équipements mais puisse également intensifier l'accompagnement artistique et technique...

Valérie Garniche
Administratrice

Exposition De mémoires

du 18 octobre au 28 décembre 2003

1

18

EXPOSITION - DE MEMOIRES
MUSÉE D'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN DE LA VILLE DE PARIS

The works brought together for *De mémoires* all have a connection to what comes before, a connection that is either direct or indirect, explicit or implicit. The exhibition does not mean to present a group, to defend an esthetics, or to define a fashion. On the contrary, it seeks to avoid the trend followed by so many contemporary art exhibitions and not refer to any unifying principle: no nationality, no age-group, no technique. It does not seek the dignity of the survey anymore than the heroism of the monograph: *De mémoires* is partial and collective. Cinema, painting, photography, drawing, sound, large-scale installations and small paper works: this exhibition wants to bring together various modes of expression because of a conviction that modes of expression do not amount to criteria and that none can be said to be either current or outmoded in the name of some teleology of Modernity. If a rule that guided the selection had to be stated, the person responsible - who would rather do without the name of curator unless it is spoken with a dose of derision - could get out of it by saying that he chose the artists on the basis of his own memory: they have such a place in it that he couldn't help but do an exhibition based on what is in his head. In this respect, *De mémoires* is an apt title: this exhibition was created 'from memory', from the memories of works seen in biennales, museums, galleries or studios.

As for the connections between each work and matters of remembrance, as for what each one shows or hints at concerning its creation, that is a matter best left to the spectator, and it would be uncouth to impose some interpretation on him or her. A far more worthwhile outcome would be that he or she wanders about and ties to these works other thoughts, sensations, and memories than those which their authors froze in them. This is another way in which the works themselves escape any attempt at classification by specialists looking for typologies and genealogies: the works live and stir continually because each glance on them sets them in motion. Any history, any criticism is essentially mobile, unstable, doomed to re-writing and re-composition, like the undersea monster dreamed up by H.P. Lovecraft, whose body is in constant metamorphosis, changing shape when an explosion tears it up and gives rise to a new structure that is as ephemeral as all the others before it.

At best, and with much scruples, one could state that the exhibition brings together relations to memory and creation such that thought moves from common historical memory to memories that are progressively more singular and impenetrable. On the side of the memory of human history - so often inhuman, in fact -, are the paintings of Sigmar Polke about the French Revolution as well as the division of Germany, and consequently Europe; but also Robert Morris' installation of projections, screens and mirrors to portray the era of Nazi occupation of France, with Gestapo, collaborators, résistants, torture, betrayals, fighting, executions; and also Pascal Convert's reflection on the news, its clichés, its highlights and its unsaid, whether in Algiers or elsewhere; and also Sophie Ristelhueber's photos stretching from disaster to forgetting.

...Les œuvres dont la réunion s'appelle *De mémoires* ont, toutes, des rapports avec ce qui précède, rapports directs ou indirects, évidents ou sous-entendus. Cette exposition n'a pas pour dessein de présenter un groupe, de défendre une esthétique, de circonscrire une tendance. C'est même tout le contraire. Elle a la prétention de s'excepter des habitudes qui dominent la plupart des expositions d'art contemporaines en ne se réclamant d'aucun principe unificateur: ni nationalité, ni génération, ni technique. Elle n'aspire ni à la dignité de l'inventaire, ni à l'héroïsme de la monographie: c'est une exposition partielle et collective. Du cinéma, de la peinture, de la photo, du dessin, du son, des installations de grande taille et des papiers de petit format: elle cultive la variété des modes d'expression, avec cette conviction que le mode d'expression n'est pas en lui-même un critère et qu'aucun ne peut être déclaré actuel ou désuet au nom d'une quelconque téléologie du modernisme. S'il fallait néanmoins, énoncer la règle qui aurait présidé au choix, le responsable - qui se passerait volontiers du titre de commissaire, à moins qu'il ne soit prononcé sur le ton de la dérision - pourrait s'en tirer en répondant qu'il a décidé de rassembler des artistes en se fiant à sa seule et propre mémoire: ils y tiennent une place telle qu'il ne pouvait faire autrement que de concevoir l'exposition d'après ce qu'il a en tête. En ce sens, *De mémoires* mérite son titre: c'est une exposition faite en effet "de mémoire", d'après des souvenirs d'œuvres vues dans des biennales, des musées, des galeries et des ateliers.

Quant aux relations que chaque œuvre tisse avec les phénomènes mémoriels, quant à ce que chacune laisse voir ou soupçonner de sa création, il revient au visiteur de se prononcer seul et il serait indiscret de lui imposer une interprétation. Il est bien préférable qu'il vagabonde et accroche à ces travaux d'autres réflexions, d'autres sensations, d'autres souvenirs que ceux que leurs auteurs y ont cristallisés. C'est aussi par là que les œuvres elles-mêmes esquivent toutes les tentatives de classement qui leur sont infligées par des spécialistes en quête de typologies et de généalogies: elles vivent en se déplaçant sans cesse, car chaque regard sur elles posé les met en mouvement. Toute histoire, toute critique est essentiellement plastique instable, vouée à la réécriture et la recomposition, à l'image de ce monstre sous-marin rêvé par Lovecraft dont le corps en constante métamorphose se reforme si une explosion vient à le déchirer et, dans cette recomposition, invente une structure nouvelle - et tout aussi éphémère que celles qui l'ont précédée.

Tout au plus - et non sans scrupule -, peut-on se permettre de soutenir que l'exposition met en présence des relations à la mémoire et à la création telles que la réflexion se déplace de la mémoire historique commune vers des mémoires de plus en plus singulières et impénétrables. De la mémoire de l'histoire humaine - inhumaine plus souvent -, relèvent les peintures de Polke à propos de la Révolution Française comme à propos de la division de l'Allemagne et de ce que fut l'Europe coupée en deux; et, tout autant, l'installation de projections, de voiles et de miroirs où Robert Morris rend visible la période de l'occupation nazie en France - gestapistes, collabos, résistants, tortures, dénonciations, combats, exécutions-; et, tout autant, la réflexion par la vidéo et la sculpture de Pascal Convert sur l'information, ses clichés, ses éclairs et ses silences, en Algérie comme ailleurs; et, tout autant, les photographies de Sophie Ristelhueber, tendues entre désastre et oubli.



(à gauche / left) **François Rouan**, *Ash Babies / Baby Blue*, 2003, Film - vidéo,
Production Le Fresnoy, Studio national

But this does not mean that these works should be seen only from that angle and should not bring about other projections or transpositions.

Or other questions, about the selection of images by personal memory, about their transformation, and the connections that appear between them - one might say, questions that stir and vibrate in the filmic works of Jean-Luc Godard (and here one could bring up the indelible memory of a screening of JLG/JLG and of the voice saying "they all speak the rule, computers, t-shirts, televisions" and "nobody speaks the exception, it is not said, it is written, Flaubert, Dostoevsky, it is composed, Gershwin, Mozart, it is painted, Cézanne, Vermeer, it is recorded, Antonioni, Vigo.") And in an altogether different way in Chris Marker's *Silent Movie*, "this strictly pre-historical state of my filmic memory", as he writes. And differently still in the intertwining of photos, words, drawings, and colors which François Rouan "hysterically" (as he would say) pulls and loosens, weaves and cuts, crisses and crosses across the threads of his canvas, as if they were translucent screens. And very differently again in the sad irony of dispossession, in the painful loss of the name, in the false childhood memories of Christian Boltanski, in his haphazard souvenirs and his made-up identities - since, after all, we need an identity, since we are told we must believe, or at least pretend to, in the comforting fictions of the self and its autobiography.

An autobiography that would require tales, stories with some degree of stability, if not of veracity, always impossible to verify, obviously improbable. But which tale can we rely on, what description should we trust, since they dwindle and vanish, since their mobility and evanescence makes them ghostly and pretty soon ungraspable? How could we trust memory when Marc Desgrandchamps paints with such unflinching method and troubling calm its decomposition and erasure; when Vincent Corpet, moving from one shape to another through an analogy whose degree of self-consciousness is impossible to ascertain, paints on the canvas his series of bodies, objects, scenes, all fragmentary, unexplainable, haunting; when Frédérique Loutz treads on paths known only to her, leaving a trail of little papers so as not to get lost in a maze about which we know neither the architect who built it, nor the hungry monster that inhabits its center - if it even has a center?

De mémoires seeks nothing else than to set its visitor into that kind of a maze, to get lost, and if possible, to come out of it transformed.

Ce qui ne signifie en rien que leurs œuvres doivent nécessairement être vues selon ce seul angle et qu'elles n'invitent pas à d'autres projections, à des transpositions.

A d'autres questions, sur la sélection des images par la mémoire personnelle, sur leurs transformations, sur les connexions qui s'établissent entre elles : autant dire à des questions qui bougent et vibrent dans les œuvres cinématographiques de Jean-Luc Godard - on pourrait à ce propos évoquer le souvenir indélébile d'une projection de JLG/JLG et de la voix qui dit que "tous disent la règle, ordinateur, T-shirts, télévision" et que "personne ne dit l'exception, cela ne se dit pas, cela s'écrit, Flaubert, Dostoïevski, cela se compose, Gershwin, Mozart, cela se peint, Cézanne, Vermeer, cela s'enregistre, Antonioni, Vigo". Et, tout autrement, dans *Silent Movie* de Chris Marker, "cet état littéralement pré-historique de ma mémoire filmique" écrit-il. Et, tout autrement, dans le tressage de photos, de mots, de dessins, de couleurs dont, inlassablement, "hystériquement" dirait-il, François Rouan tend et détend, tisse et découpe, croise et entrelace les trames comme autant d'écrans translucides. Et, tout autrement, dans l'ironie désenchantée de la dépossession, dans la douleur de la perte du nom, dans les faux souvenirs d'enfance de Christian Boltanski, mémoire de bric et broc, identité falsifiée - parce qu'il faut bien avoir une identité, paraît-il, parce qu'il faut bien croire - ou faire semblant de croire en tout cas - à ces fictions réconfortantes, le moi et son autobiographie.

Celle-ci supposerait, pour se fixer, des récits et qu'ils soient doués d'une certaine stabilité, à défaut de l'être d'une certaine exactitude, évidemment invérifiable, évidemment improbable. Mais à quels récits se fier, à quelles descriptions faire crédit quand ils s'amincissent et s'évaporent, quand leur fluidité et leur évanescence les rendent spectraux et, bientôt, insaisissables ? Quelle confiance accorder à la mémoire, quand Marc Desgrandchamps peint ainsi, avec une méthode implacable et un calme inquiétant, sa débâcle et son effacement ; quand Vincent Corpet, d'une forme à une autre procédant par analogie sans que l'on puisse estimer le degré d'automatisme de l'enchaînement, projette sur la toile des suites de corps, d'objets, de scènes, fragmentaires, inexplicables, obsédants ; quand Frédérique Loutz avance sur des chemins connus d'elle seule, semant de petits papiers pour ne pas se perdre dans ce labyrinthe dont nul ne saurait nommer l'architecte, ni le monstre dévorant qui l'habite en son centre - à supposer qu'il y ait un centre ?

De mémoires n'a d'autre propos que d'engager celui qui y pénètre dans un tel labyrinthe, afin qu'il s'y perde et, s'il se peut, qu'il s'y retrouve transformé.

Philippe Dagen
Commissaire

Les artistes

Christian Boltanski
Pascal Convert
Vincent Corpet
Marc Desgrandchamps
Jean-Luc Godard
Frédérique Loutz
Chris Marker
Robert Morris
Sigmar Polke
Sophie Ristelhueber
François Rouan



(à gauche/ left) **Panorama 3**, *Vue d'ensemble*, 2002

20

AUTRES ÉVÉNEMENTS

Panorama 5

11 June to 4 July, 2004, opening on 11 June 2004
Curator : Marianne Alphant

"Late June, early July, *Panorama*, which takes place in late June, early July, has become a regular and ritual event in the Fresnoy schedule. It followed directly after many events in June (the Biennales in Venice and Lyons, the Cahors festival and the Basel Art Fair, etc) and is the chance for professionals and the general public interested in contemporary art expressions to discover the young artists that will soon be participating in national and international events. Within a short period, Le Fresnoy exhibits and projects works produced during the year, both by our young artists and by our guest artist-professors.

"Of all the events in the year, *Panorama* is the one that most clearly bears the distinct stamp of Le Fresnoy, both because it exhibits the results of our first and foremost mission, combining training, production and distribution; and because over the year it has become immediately identifiable and familiar to our public. Keeping an eye on the future can also become a tradition."

The Prototypes Show

Teach and produce art - June 2004 at the Centre Georges Pompidou

To claim to teach art, is already to make the - doubtful - assertion that art is a form of knowledge. Around this central question, since the 18th century artistic teaching has undergone significant changes: taking into account the notion of originality which challenges the age-old organisation of teaching in a master/apprentice relationship, decompartmentalisation of artistic practices spectacularly implemented in the Bauhaus project, and more recently the introduction of technology at the very heart of creation and its corollaries - reproducibility of works and collectivisation of the creative process in particular.

Often compared to the Bauhaus, the Fresnoy educational project seeks to respond to these new challenges: mainly based on living out fantasies, it closely mingles production, research and teaching, crosses all the artistic disciplines and positions technology - including the most innovative - as an integral part of the creative act.

Paying tribute to this original educational concept, the Centre Georges Pompidou suggested to Fresnoy that it would take charge of the commissariat for an event that, in June 2004, will display an overview of the production of several symbolic artistic training centres all over the world.

The aim of the event (whose commissariat has been entrusted by Alain Fleischer and Dominique Païni to Christophe Kihm, editor in chief of the review *Art Press*), is both to present original educational programmes, specific to each institution, and to show how each of them produces the works of its students. The exhibition of a selection of these works will therefore be illuminated by the history and the context of their production.

Autres événements

Panorama 5

Du 11 juin au 4 juillet 2004, vernissage le 11 juin 2004

Commissaire : Marianne Alphant

Fin juin/début juillet, la manifestation *Panorama* devient un événement régulier et rituel du calendrier du Fresnoy. Dans le prolongement immédiat des rendez-vous de juin (Biennales de Venise et de Lyon, Festival de Cahors, Foire de Bâle, etc.), *Panorama* offrira au public amateur d'expressions artistiques contemporaines et aux professionnels l'occasion de découvrir les jeunes créateurs que l'on retrouvera peu après dans les événements nationaux et internationaux. Sous une forme ramassée dans le temps, Le Fresnoy exposera et programmera les œuvres produites pendant l'année, et réalisées par nos jeunes artistes comme par nos artistes-professeurs invités.

"De tous les événements de l'année, *Panorama* devrait être celui qui porte le plus authentiquement la signature Fresnoy, à la fois parce qu'il donne à voir le résultat de notre mission première, articulante formation, production et diffusion, et parce qu'au fil des ans, il deviendra immédiatement identifiable et familier à nos publics. Cela peut devenir aussi une tradition que d'être tourné vers l'avenir".

Alain Fleischer

Directeur du Fresnoy

Le Salon des Prototypes

Enseigner et produire l'art - juin 2004 au centre Georges Pompidou

Prétendre enseigner l'art, c'est déjà poser l'affirmation - discutable - que l'art est une connaissance. Autour de cette question centrale, l'enseignement artistique a connu depuis le 18ème siècle de profondes mutations : prise en compte de la notion d'originalité qui remet en cause l'organisation séculaire de l'enseignement en relations maître/apprenti, décloisonnement des pratiques artistiques spectaculairement mis en œuvre au sein du projet du Bauhaus et plus récemment introduction de la technologie au cœur même de la création et ses corollaires - reproductibilité des œuvres et collectivisation du processus créatif notamment.

Souvent comparé au Bauhaus, le projet pédagogique du Fresnoy cherche à répondre à ces nouveaux enjeux : fondé essentiellement sur le passage à l'acte, il mêle étroitement la production, la recherche et l'enseignement, croise l'ensemble des disciplines artistiques et pose la technologie - y compris la plus novatrice - comme partie intégrante de l'acte créatif.

Rendant hommage à ce concept pédagogique inédit, le Centre Georges Pompidou a proposé au Fresnoy d'assurer le commissariat d'une manifestation qui dressera en juin 2004, un panorama de la production de quelques lieux emblématiques de formation artistique à travers le monde.

L'objectif de la manifestation (dont le commissariat a été confié par Alain Fleischer et Dominique Païni à Christophe Kihm, rédacteur en chef de la revue *Art Press*), est tout à la fois de présenter des programmes pédagogiques originaux, propres à chaque institution, et de montrer comment chacune d'elles produit les œuvres de ses étudiants.

L'exposition d'un choix de ces œuvres sera donc éclairée par l'histoire et par le contexte de leur production.



State Of The Art - SOTA 2nd edition

20th to 25th January 2004

As part of the PIX Festival, Le Fresnoy and ARC Numérique are organising for the second year, State Of The Art, a coding party which, for its first edition in 2002, brought together more than 300 coders of around thirty nationalities who creatively competed for 48 hours non-stop.

These passionate computer fans from all over the world get together to devise music and 2D and 3D graphics programming modules.

In parallel with this performance, "chip tune" live music, conferences, projections, meetings, technical workshops and an exhibition will punctuate these "digital" three days and two nights, open to all, this year on the theme of avatars.

In a virtual graphic community, an avatar indicates the appearance that a net-surfer takes to appear to others. "It's an image, but it's already a materialisation. An avatar is a pseudonym, a character who reveals - or hides - himself behind a shape, and the shape itself" (Alain Le Diberder).

This event, already identified as one of the most important on the international scene, therefore promises new visual and sound discoveries.

Latino-american cinema meeting

20th to 25th January 2004

In partnership with Lille 3 University, the Kino, the Education Ministry and "Lycéens au cinéma", the Fresnoy is organising the second edition of Latino-American conferences from 9th to 24th March 2004. The 2004 event will focus on Mexico, combining showings of original version films and conference - debates compered by specialists in Mexican culture. Sessions will be organised during the day for secondary school pupils and in the evening for the general public.

As a reminder, the first event devoted to Cuban cinema attracted more than 1,100 spectators, and the aim this year is to reach the whole of the Nord-Pas de Calais region by holding decentralised sessions, on the coast or in the Arras region.

This operation is financed by the Nord-Pas de Calais Local Council

Friends of Fresnoy

We (10 of us) set up the association Les Amis du Fresnoy in order to, as its statutes indicate, "contribute to the development and spreading influence of Fresnoy, national contemporary arts studio" and "develop and encourage private initiative through active support for contemporary artistic creation". Our action is also motivated by the desire to share what, for all of us, is a passion.

During a meeting, visiting an exhibition, at an encounter with an artist or a commissioner, being able to exchange views, discuss, compare our experiences and recent observations represents a special moment of friendship. These are very good reasons to join us. The association is young and needs the goodwill of all. Although the programme for this final quarter of 2003 has been decided, 2004 remains open to ideas regarding concepts and organisation.

To be "Amis du Fresnoy" is not just to observe passively but also to build, alongside managers and artists from the national studio, what will be the art of the future. In less than 50 years, this art will be found in the traditional museums.

State of the Art - SOTA 2ème édition

Du 20 au 25 janvier 2004

Dans le cadre du Pix Festival, Le Fresnoy et l'ARC Numérique organisent pour la seconde année, State Of The Art, une coding party qui avait réuni pour sa première édition en 2002 plus de 300 codeurs d'une trentaine de nationalités rivalisant de créativité pendant 48 heures non stop.

Ces passionnés d'informatique venus du monde entier se regroupent pour concevoir des modules de programmation de musique et de graphisme 2D et 3D.

Parallèlement à cette performance, des lives musicaux "chip tune", des conférences, projections, rencontres, ateliers techniques et exposition viendront rythmer ces trois jours et deux nuits "digitales", ouverts à tous, sur le thème cette année des avatars.

Dans une communauté virtuelle graphique, un avatar indique l'apparence que prend un internaute pour apparaître aux autres. "C'est une image, mais c'est déjà une matérialisation.

Un avatar est à la fois un pseudonyme, une personnalité qui se montre - ou se cache - derrière une forme, et cette forme elle-même" (Alain Le Diberder).

Cet événement, déjà identifié comme l'un des plus importants sur la scène internationale, promet donc de nouvelles découvertes visuelles et sonores.

Rencontres cinématographiques latino-américaines

Du 9 au 24 mars 2004

En partenariat avec l'Université de Lille 3, le Kino, l'Education Nationale et Lycéens au cinéma, le Fresnoy organise du 9 au 24 mars 2004, la deuxième édition des rencontres latino-américaines.

L'édition 2004 se concentrera sur le Mexique, associant des projections de films en version originale et des rencontres - débats animés par des spécialistes de la culture mexicaine. Des séances seront organisées en journée à destination des publics lycéens et en soirée pour le grand public. Pour rappel, la première édition consacrée au cinéma cubain avait attiré plus de 1.100 spectateurs, l'objectif cette année étant de toucher l'ensemble de la Région Nord - Pas de Calais grâce à des séances délocalisées sur le littoral ou l'Arrageois.

Cette opération est financée par le Conseil Régional du Nord - Pas de Calais.

Les Amis du Fresnoy

Nous avons (nous étions 10) créé l'association *Les Amis du Fresnoy* pour, comme le précise ses statuts, "contribuer au développement et au rayonnement du Fresnoy, Studio national des arts contemporains" et "développer et inciter l'initiative privée par un soutien actif à la création artistique contemporaine". Notre action est également motivée par la volonté de partager ce qui est, pour nous tous, une passion.

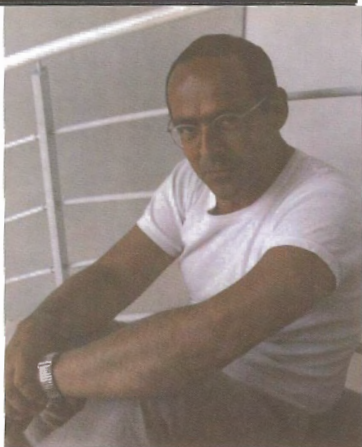
Lors d'une réunion, de la visite d'une exposition, d'une rencontre avec un artiste ou un commissaire, échanger, discuter, confronter nos expériences et regards récents restent un instant d'amitié privilégié. Voilà de bonnes raisons pour nous rejoindre. L'association est jeune et a besoin de la bonne volonté de tous. Si le programme de ce dernier trimestre 2003 est précisé, tout reste à concevoir et organiser en 2004.

Etre "Amis du Fresnoy" n'est pas seulement regarder passivement mais aussi construire à coté des responsables et des artistes du Studio national ce que sera l'art de demain. Il sera, dans moins de 50 ans, dans les musées classiques.

Michel Poitevin

Président de l'association *Les Amis du Fresnoy*

amis@le-fresnoy.tm.fr



Canal Studio : Next Spring, you will be organizing a conference in Cérisy entitled "L'organisation du sensible"*, in which the notions of politics and esthetics are intertwined. To what extent is politics a matter of esthetics?

Bernard Stiegler : Politics is indeed a matter of esthetics, but let me add, first of all, that inversely, esthetics is also a matter of politics. In fact, I should make it clear that I use the term *esthetics* in its widest meaning. Etymologically, *aisthesis* means sensation, and esthetics is the study of sensing and sensibility in general. My view is that the question of esthetics must be opened up again, including in its relation to politics, so as to get the art world to reach a political understanding of its role. *The fact that the art-world has lost a sense of political thinking is a disaster*. Of course, I don't mean that artist should become 'engaged'. What I mean is that their work is engaged in an original sense in its relation to the sensibility of the other. And politics is essentially a matter of our relationship to the other, in a 'sensing-together', a *sym-pathie* to be accurate. The question of politics is how to be together, to live together, to stand being a *together*, through and from our singularities, beyond our conflicting interests. Politics is the art of maintaining some unity in the Polis in a desire for a common future, an in-dividuation, a singularity as becoming-one. But such a desire presupposes a common esthetic ground. This being-together is that of a *sensing together*. A political community is thus a sensing community. If together we can't like things (landscapes, objects, works, language, etc.), we can't like one-another. This is the sense of *philia* in Aristotle. And to like one-another means to like together things that are different from ourselves. Yet, human esthetics has a history, which implies a constant transformation of sensibility. Manet's break with the tradition is the first sign of a sensibility that is not shared by all - resulting in the series of esthetics conflicts that have taken place since the 19th Century. But these conflicts point to a process of construction of *sym-pathie* characteristic of human esthetics, a creativity that transforms the world in order to build a new common sensibility, that creates the 'we' of an esthetic community in becoming. This we can call the esthetic experience pursued by art - or better, its esthetic experiment : in order to discover the alterity of sensing, its becoming open to the future. But it seems to me that nowadays, any esthetic drive of this sort has essentially vanished. Because a large part of the population is kept away from any esthetic experimentation today, and is entirely subjected to the esthetic conditioning of marketing - the marketing that has gain hegemony over the largest part of the world population -, while the other part of the population, the one that still experiments, has given up on the loss of those who fell prey to this conditioning.

This became starkly clear to me after the first round of the French presidential elections of 2002. What became ghastly evident to me the day after the 21st of April, 2002, was that the people who had voted for Le Pen were people with whom I do not sense, as if we did not share any common esthetic experience, and as if these men, women, and young people did not sense what was happening, and in that respect, do not feel they belong to society. They are locked up in an 'area' (whether commercial, industrial, rural, ...) that is not a world anymore, because it has esthetically dropped out of it. April 21st was a political-esthetic disaster.

Liquidation de l'expérience esthétique et...

Canal Studio : "Vous organisez au printemps prochain un colloque à Cérisy*", "L'organisation du sensible", qui noue la question politique à la question esthétique.

En quoi la question politique est-elle une question esthétique ?

Bernard Stiegler : Si la question politique est en effet une question esthétique, j'ajouterais tout d'abord qu'inversement, la question esthétique est une question politique. Je dois d'ailleurs ici préciser que j'emploie le terme *esthétique* dans son sens le plus vaste. Initialement, *aisthesis* signifie sensation, et l'esthétique étudie le sentir et la sensibilité en général.

Je soutiens qu'il faut poser la question esthétique à nouveaux frais, et dans sa relation à la question politique, pour inviter le monde artistique à reprendre une compréhension politique de son rôle. *L'abandon de la pensée politique par le monde de l'art est une catastrophe*. Je ne veux évidemment pas dire que les artistes doivent "s'engager". Je veux dire que leur travail est *originellement engagé* dans la question de la sensibilité de l'autre. Or, la question politique est essentiellement la question de la relation à l'autre dans un sentir ensemble, une *sym-pathie* en ce sens. Le problème du politique, c'est de savoir comment être ensemble, vivre ensemble, se supporter *comme ensemble* à travers et depuis nos singularités et par-delà nos conflits d'intérêts. La politique est l'art de garantir une unité de la cité dans son *désir* d'avenir commun, son in-dividuation, sa singularité comme devenir-un. Or, un tel désir suppose un fonds esthétique commun. L'être-ensemble est celui d'un *ensemble sensible*. Une communauté politique est donc la communauté d'un sentir. Si l'on n'est pas capable d'aimer ensemble les choses (paysages, objets, œuvres, langue, etc.), on ne peut pas s'aimer. Tel est le sens de la *philia* chez Aristote. Et s'aimer, c'est aimer ensemble des choses autres que soi.

Pour autant, l'esthétique humaine a une histoire et est donc une incessante transformation du sensible. Manet rompant avec la tradition est la pointe d'un sentir qui n'est pas partagé par tous - d'où les conflits esthétiques qui se multiplient à partir du XIX^e siècle. Mais ces conflits sont un processus de *construction de la sympathie* qui caractérise l'esthétique humaine, une créativité qui transforme le monde en vue de bâtir une nouvelle sensibilité commune, formant le nous d'une communauté esthétique à venir. C'est ce que l'on peut nommer *l'expérience esthétique*, telle que l'art la fait - comme on parle d'expérience scientifique : pour découvrir *l'altérité du sentir*, son *devenir porteur d'avenir*.

Or, je crois que de nos jours, l'ambition esthétique à cet égard s'est largement effondrée. Parce qu'une large part de la population est aujourd'hui privée de toute *expérience* esthétique, entièrement soumise qu'elle est au *conditionnement* esthétique en quoi consiste le marketing, qui est devenu hégémonique pour l'immense majorité de la population mondiale - tandis que l'autre partie de la population, celle qui expérimente encore, a fait son deuil de la perte de ceux qui ont sombré dans ce conditionnement.

C'est au lendemain du 21 avril 2002 que cette question m'a en quelque sorte sauté à la figure. Il m'est apparu ce jour-là, dans une effrayante clarté, que les gens qui ont voté pour Le Pen sont des personnes avec lesquelles je ne sens pas, comme si nous ne partagions aucune expérience esthétique commune, et que ces hommes, ces femmes, ces jeunes gens ne sentent pas ce qui se passe, et en cela ne se sentent plus appartenir à la société. Ils sont enfermés dans une zone (commerciale, industrielle, d' "aménagement" divers, voire rurale, etc.) qui n'est plus un monde, parce qu'elle a décroché esthétiquement. Le 21 avril a été une catastrophe politico-esthétique.



These people, in a situation of terrible symbolic misery, despise the evolution of modern society, and above all, its esthetics - unless it is industrial. Because esthetic conditioning, the heart of what locks people in these 'areas', steps in for esthetic experience and makes it impossible.

The ghetto that is constituted in these areas despises contemporary art, contemporary music, the young people who work in culture, contemporary literature, contemporary philosophy, contemporary science.

This misery is not only found in the poorer social classes: television, above all, knits a plague of such areas everywhere - as Nietzsche put it: "The desert is growing." Nonetheless, we are not equally exposed to this plague: large sections of the population live in urban spaces that are devoid of any urbanity, while a small minority enjoys living conditions that are appropriate.

One shouldn't think that these new paupers are horrendous barbarians. In fact, they are the very heart of consumer society. They are 'civilization'. But a civilization at the heart of which is a ghetto. And this ghetto suffers, humiliated and offended by this development. We, as people who are supposed to have a lot of culture, as scientists, artists, philosophers, with a far-reaching and informed outlook, we have to realize that the largest part of the population lives in this state of humiliating and offensive symbolic misery. Those are the consequences of the esthetic warfare that comes with the era of rampant economic liberalism. The largest part of the population lives in esthetic disaster areas in which one cannot live and love because of esthetic alienation.

The 20th Century has witnessed the rise of a new esthetic that functionalizes the affective and esthetic dimension of individuals to turn them into consumers. In the past, there were other forms of functionalization: some meant to create believers, others produced worshippers of power, and yet others brought about free-thinkers who explored the confines of what resonated through their bodies and opened them up to the sensible world and its becoming.

In order to gauge the present situation, the best approach is a genetic one. There are at least two types of esthetics: that of psycho-physiologists who study the organs of sensation, and that of the history of art, of the form of created objects, symbols and works. Whereas psycho-physiological esthetics seems stable - the human system of the organs of smell doesn't seem to have evolved in hundreds of thousands of years -, the esthetics of artifacts is constantly changing. But the stability of the organs of sensation is an illusion since they are constantly undergoing different processes of functionalization that are, in turn, tied to the evolution of artifacts. Freud, for instance, tells us that the sense of smell of human beings loses part of its functionalization with the upright position - which corresponds to the appearance of technology -, insofar as the sense of smell loses its role in the location of a female partner. Similarly, André Holley insists that while animals use their sense of smell to orient themselves, humans have progressively lost theirs as a result of the evolution of their technological, affective and social life.

The esthetic history of mankind follows a series of progressive dis-adjustment between the three main organizing centers of humans' esthetic potential: their bodies and their physiological organization, their artificial organs (techniques, objects, tools, instruments, works of art), and the social organization resulting from the combination of artifacts and bodies. What we need is a generalized organology that would bring together these three dimensions of human esthetics as well as the tensions, inventions and potentials that they create. This kind of genetic approach would give us the tools to understand the esthetic evolution that led to the contemporary symbolic misery - in which, of course, or so we hope and claim, some new strength must be hidden.

... misère symbolique

Ces personnes qui sont en situation de grande misère symbolique *exècrent* le devenir de la société moderne et avant tout son esthétique - lorsqu'elle n'est pas industrielle. Car le conditionnement esthétique, qui constitue l'essentiel de l'enfermement dans les zones, vient se substituer à l'expérience esthétique pour la rendre impossible.

Le ghetto que forment ces zones exècre l'art contemporain, la musique contemporaine, les intermittents du spectacle, la littérature contemporaine, la philosophie contemporaine, la science contemporaine.

Cette misère n'affecte pas simplement les classes sociales pauvres: le réseau télévisuel, en particulier, trame comme une lèpre de telles zones partout, concrétisant ce mot de Nietzsche: "Le désert croît". Pour autant, tous ne sont pas exposés également à la maladie: d'immenses pans de la population vivent dans des espaces urbains dénués de toute urbanité, tandis qu'une minorité peut jouir d'un milieu de vie digne de ce nom.

Il ne faut pas croire que les nouveaux misérables sont d'abominables barbares. Ils sont le cœur même de la société des consommateurs. Ils sont la "civilisation". Mais telle que, paradoxalement, son cœur est devenu un ghetto. Or, ce ghetto souffre, il est humilié, offensé par ce devenir. Nous, les gens réputés cultivés, savants, artistes, philosophes, clairvoyants et informés, il faut que nous nous rendions compte que l'immense majorité de la société vit dans cette misère symbolique faite d'humiliation et d'offense. Tels sont les ravages que produit la guerre esthétique qu'est devenu le règne du marché. L'immense majorité de la société vit dans des zones esthétiquement sinistrées où l'on ne peut pas vivre et s'aimer parce qu'on y est esthétiquement aliéné.

Au XX^e siècle, une esthétique nouvelle s'est mise en place, fonctionnalisant la dimension affective et esthétique de l'individu pour en faire un consommateur. Il y eut d'autres fonctionnalisations: certaines eurent pour but d'en faire un croyant, d'autres un admirateur du pouvoir, d'autres encore un libre penseur explorant l'illimité qui résonne dans son corps à la rencontre sensible du monde et du devenir.

Pour prendre la mesure de la situation présente, il faut adopter une approche génétique.

On distingue au moins deux esthétiques, celle des psycho-physiologues, qui étudie les organes des sens, et celle de l'histoire de l'art, des formes artefactuelles, symboles et œuvres. Alors que l'esthétique psycho-physiologique apparaît stable - l'appareil de l'odorat humain ne semble pas avoir évolué depuis des centaines de milliers d'années -, l'esthétique des artefacts ne cesse d'évoluer à travers le temps. Or, la stabilité des organes des sens est une illusion en ce qu'ils sont soumis à un processus incessant de défonctionnalisations et refonctionnalisations, précisément lié à l'évolution des artefacts. Freud dit ainsi que chez l'homme, l'odorat se défonctionnalise avec la station debout - qui est aussi l'apparition de la technique - au sens où l'odorat ne joue plus le même rôle dans la recherche de la femelle. De son côté, André Holley montre que l'odorat de l'homme, qui a chez l'animal une fonction d'orientation, s'est désajusté par rapport à sa vie technique, affective et sociale.

L'histoire esthétique de l'humanité consiste en une série de désajustements successifs entre trois grandes organisations qui forment le potentiel esthétique de l'homme: son corps avec son organisation physiologique, ses organes artificiels (techniques, objets, outils, instruments, œuvres d'art), et ses organisations sociales résultant de l'articulation des artefacts et des corps.

Il faut imaginer une organologie générale qui étudierait l'histoire conjointe de ces trois dimensions de l'esthétique humaine et des tensions, inventions et potentiels qui en résultent.

Seule une telle approche génétique permet de comprendre l'évolution esthétique qui conduit à la misère symbolique contemporaine - où, il faut bien sûr l'espérer et l'affirmer, une force nouvelle doit se cacher.

.../...



Beginning in the forties, the American industries turned to marketing techniques to absorb an over-production of unnecessary goods - marketing strategies that had been devised in the thirties by E. Barnay (one of Freud's nephews), and that only increased in the following decades, their cost being covered by an ever-increasing reach over larger and larger scales of market-shares.

To acquire those market-shares, these industries developed an industrial esthetic relying greatly on audio-visual mass-media to turn individuals into consumers by functionalizing their esthetic dimension.

The resulting symbolic misery is also an affective and libidinal misery that brings about a loss of what I would call a *primordial narcissism*: individuals devoid of their capacity to bind with esthetic singularities, with singular objects. In the 17th Century, Locke postulated that my singularity is defined by the singular objects with which I have a relation. I am that relation insofar as it is singular. But one's relation to industrial objects, which progressively become more and more standardized, has become standardized and categorized into the different groupings through which marketing defines the market and turn the singular into the particular. As I have argued in *Le temps du cinéma*, the audio-visual techniques of marketing, all these images and sounds that I see and hear, progressively turn my lived past into the same as that of my neighbors. The multiplication of channels is in fact no more than a means to particularize the target markets - which is why they tend to all do the same thing.

Since my past is progressively less different from that of the others, since it is progressively more defined by the images and sounds poured into my mind by the media as well as the objects and the relation to these objects which these images drive me to consume, this past of mine loses its singularity, in other words, I lose myself as a singularity. But if I do not have a singularity, I cannot love myself: to love oneself, one has to have an intimate consciousness of one's singularity. If one's singularity disappears, one's self-love disappears too.

As for art, it is the experience and the furtherance of this sensing singularity through a symbolic activity and the production or discovery of traces within collective time.

That self-love premised on the singularity of the individual, which psychoanalysis calls narcissism, is the condition of any love of the other. If I do not love myself, I cannot love others. This is why I can say that Richard Durn is an example of what we are heading toward: the kind of reaction brought about by symbolic misery, a small scale version of the reaction of April 21, 2002.

This is why matters of esthetics and of politics are one and the same.

* "La-lutte pour l'organisation du sensible: armes, enjeux, protagonistes", Cerisy la Salle, May 26 - June 2, 2004.

Liquidation de l'expérience esthétique et misère symbolique (suite)

Dès les années 40, pour absorber une surproduction de biens dont personne n'a besoin, l'industrie américaine met en œuvre des techniques de marketing (imaginées dès les années 30 par E. Barnay, un neveu de Freud) qui ne cesseront de s'intensifier au cours du XX^e siècle, la plus-value de l'investissement se faisant sur les économies d'échelle nécessitant des marchés de masse toujours plus vastes. Pour gagner ces marchés de masse, l'industrie développe une esthétique industrielle où elle utilise en particulier les médias audiovisuels qui vont, en fonctionnalisant la dimension esthétique de l'individu, lui faire adopter des comportements de consommation.

Il en résulte une misère symbolique qui est aussi une misère libidinale et affective, et qui conduit à la perte de ce que j'appelle le *narcissisme primordial*: les individus sont privés de leur capacité d'attachement esthétique à des singularités, à des objets singuliers. Locke comprit au XVIII^e siècle que je suis singulier à travers la singularité des objets avec lesquels je suis en relation. Je suis le rapport à mes objets en tant qu'il est *singulier*.

Or, le rapport aux objets industriels, qui par ailleurs se standardisent, est désormais standardisé et catégorisé en particularismes qui constituent pour le marketing des segments de marché tout en transformant le singulier en particulier. Car - je l'ai montré dans *Le temps du cinéma* - les techniques audiovisuelles du marketing conduisent à faire que progressivement, mon passé vécu, à travers toutes ces images et ces sons que je vois et que j'entends, tend à devenir le même que celui de mes voisins. Et la diversification des chaînes est elle aussi une particularisation des cibles - raison pour laquelle elles tendent toutes à faire la même chose.

Mon passé étant de moins en moins différent de celui des autres parce que mon passé se constitue de plus en plus dans les images et les sons que les médias déversent dans ma conscience, mais aussi dans les objets et les rapports aux objets que ces images me conduisent à consommer, il perd sa singularité, c'est à dire que je me perds comme singularité. Or, à partir du moment où je n'ai plus de singularité, je ne m'aime plus: on ne peut s'aimer soi-même qu'à partir du savoir intime que l'on a de sa propre singularité. Si notre singularité est détruite, notre amour de nous même est détruit.

Quant à l'art, il est l'expérience et le soutien de cette singularité sensible comme activité symbolique et production ou rencontre de traces dans le temps collectif.

L'amour propre que rend possible la singularité de l'individu, que, dans la psychanalyse, on appelle le narcissisme, c'est la condition de l'amour des autres. Si je ne m'aime pas moi-même, je ne peux aimer les autres. C'est pourquoi je parle de Richard Durn comme d'un exemple de ce vers quoi nous allons: un exemple du genre de passages à l'acte à quoi conduit la misère symbolique, anticipant cet autre passage à l'acte que fut le 21 avril 2002.

Voilà en quoi la question esthétique et la question politique n'en font qu'une.

Bernard Stiegler
Directeur de l'IRCAM

* colloque "La lutte pour l'organisation du sensible: armes, enjeux, protagonistes", Cerisy la Salle du 26 mai au 2 juin 2004.

GOOGLE SEARCH ENGINE INDIFFERENCE

LA PREMIERE SCENE SE DEROULE TRES VITE

TRADUCTION

The situation of the digital arts in France is an ambivalent one. On one side excluded from the field of contemporary art⁽¹⁾ by dint of their technical nature, and, on the other, heralded as a utopian avant-garde, sometimes characterized as instrumentalizable, as a set of tools that can only maximize what is already known, and regarded as a separate domain solely in terms of its support, these forms give rise to a conjuration⁽²⁾, that arouses fascination and repulsion simultaneously. This reversibility, in which friends and foes of digital art alike structure their reasoning identically, is tellingly symptomatic of our culture.

There persists an underlying malaise in which cultural mediators seem unsure of their footing; the aesthetic lexicon stammers. Can one talk of art? of artworks? of an audience? of perception? Such hesitant language, in which each tries to forge neologisms so as to convey the digital in all its individuality and in its relation to tradition - sometimes to reject it out of hand, sometimes to enfold it into a pre-existing time-frame, at others to imagine it as a Messianic temporality-demonstrates just how many a priori of common sense remain.

Digital art is not only a set of aesthetic objects: it can be also be understood as an affect, as one of those buzzwords of our culture that drags behind it a veritable flood of presuppositions.

The lost voice

It all seems as if digital art were a stage on which the tensions, pathos, and figures of modern art might all be reprised: a way of revisiting a past that we are still endeavoring to mourn. Many monumental projects still strive to immerse the viewer.

Are these a rehash of the total work of art? - or of a particular view of positivistic modernity? Does the opposition between art and technology, between fine and applied art, still take heed of the polysemy of the term *tekhnē*⁽³⁾? And why would one wish to have digital art become a revolution sweeping all before it or see it as a non-event that leaves everything unchanged? Upheaval and stabilization - at the same time? We are still living through the fits and starts of Pop Art. For many the feeling lingers that producing images in an image-saturated world it is not the same as creating them for a temple, and so it is better to use extant imagery, to rummage through the stockpile available, and bring whatever they find - impure and banal as it may seem - into the sacred by isolating, individualizing, or mass-producing it. There is another, more subtle, position, however, one that might be dubbed 'post-media', which consists in advancing the singular, so demonstrating that it is always only just emerging, that it is never complete but forever reverting to its becoming.

⁽¹⁾ There are good reasons to distrust the rigor of the notion of contemporary art. Can art be contemporary with itself? Isn't it rather always untimely, postponed, non-identical? In this essay, we will use the term, not to refer to concrete artworks, but instead to a certain ideology that believes art to be contemporary with itself and with ourselves, in away not unrelated to our 'rolling news' society.

⁽²⁾ We have amply applied these concepts dear to Jacques Derrida in relation to so-called 'new' technology at: <http://www.incident.net/users/gregory/pdf/CONJURATION.pdf>

⁽³⁾ Cf. Martin Heidegger's essay *The Question concerning Technology*. New York: Harper Torchbooks, 1977 [1955].

Translation

(Du récit numérique)

La situation des arts numériques en France est ambivalente. D'un côté exclus du champ de l'art contemporain⁽¹⁾ du fait de leur technicité, de l'autre prophétisés comme une utopique avant-garde, tantôt conçus comme un appareillage instrumentalisable maximisant le déjà-connu, souvent considérés comme un domaine catégorisable par son seul support, ces formes provoquent la conjuration⁽²⁾, tout à la fois fascination et répulsion. Cette réversibilité où les ennemis et amis de l'art numérique fondent leur raisonnement sur les mêmes structures, est un sismographe symptomatique de notre culture. Il y a pour tout dire un malaise, les médiateurs culturels ne sachant plus sur quel pied danser, car la lexicographie esthétique balbutie : art ? œuvre ? public ? perception ? Quels mots utiliser ? Cette langue hésitante où chacun tente de former des néologismes pour cerner le numérique dans sa singularité et dans son rapport à la tradition, tantôt pour le dénier d'avance, tantôt pour le rabattre sur un temps déjà existant, tantôt pour inventer une temporalité messianique, montre combien sont nombreux les a priori du sens commun. L'art numérique n'est pas seulement un ensemble d'objets esthétiques, il peut être aussi aperçu comme un affect, un de ces mots fétiches de la culture qui charrie un flot d'impensés.

La voix perdue

Tout se passe comme si l'art numérique était une scène théâtrale permettant de rejouer les tensions, les pathos et les figures de l'art moderne. Une manière de revisiter un passé dont nous n'arrivons pas à faire le deuil. Nombreux sont les projets monumentaux voulant immerger le spectateur. L'œuvre totale se rejouerait-elle ou une certaine idée de la modernité positiviste ? L'opposition entre art et technique, beaux-arts et arts appliqués, entend-t-elle encore la polysémie de la notion de *tekhnē*⁽³⁾ ? Et pourquoi veut-on faire de l'art numérique une révolution balayant tout sur son passage ou un non-événement qui ne changerait rien ? Perturbation et stabilisation tout à la fois.

Nous continuons à vivre les soubresauts du pop art. Nombreux sont ceux qui découvrent encore que produire des images dans un monde saturé d'images ce n'est pas la même chose que d'en produire pour un temple et qu'il faut alors utiliser des images existantes, piocher dans le stock déjà donné, pour les amener elles, les impures et les banales, du côté du sacré en les isolant, en les singularisant ou en les multipliant. Il y a une autre position plus subtile, qu'on nommera post-médiatique et qui consiste à amener du singulier en montrant que celui-ci n'est qu'en émergence, jamais terminé il revient toujours en son devenir.

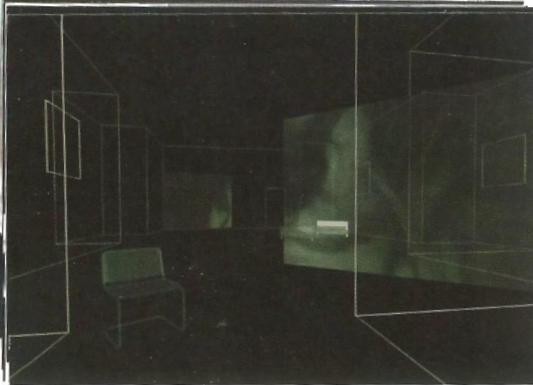
.../...

⁽¹⁾ Il y aurait tout lieu de mettre en cause la rigueur de la notion d'art contemporain. Un art peut-il être contemporain de lui-même ? N'est-il pas plutôt toujours inactuel, différé, inidentique ? Nous utiliserons ce terme non pour parler des productions concrètes mais pour nous référer à une certaine idéologie qui tient l'art pour quelque chose de contemporain de lui-même et de nous-même et qui n'est pas sans rapport avec la société de l'actualité médiatique.

⁽²⁾ Nous avons ailleurs largement appliqué ce concept cher à J. Derrida aux technologies dites nouvelles.

<http://www.incident.net/users/gregory/pdf/CONJURATION.pdf>

⁽³⁾ Martin Heidegger, *La Question de la Technique* in *Essais et Conférences*, Gallimard, 1980



26

TRANSLATION (SUITE)

But to do this, one has to relinquish one's own voice - i.e. to bear witness to the fact that narrative has become inconceivable⁽⁴⁾, that fragments fragment in their turn, that one will never be able to encapsulate the project in a predetermined form, in short that we have here a crime novel in which the investigation too is labyrinthine. And this erasure of even the voice may leave traces that also turn out to be ephemeral as well. With respect to the media, the task is to delineate the infinitesimal fragility of what remains simply a scenario-documentation for some project to come or for which we have arrived too late.

Information flow

But other worlds have since been overlaid whose stratification has transformed the whole situation. If previously the fluxes in which we live might have been temporal - the cinema as an active metaphor of consciousness⁽⁵⁾ - today they are becoming increasingly spatial. How long does an interactive structure last? It is impossible to say, since, if filmed time is the same for all (even if its durée is differential), time here depends on the spectator-actor as he or she navigates - though we can always describe its topography. Such a change in categories of flow goes hand in hand with a transformation in content in which even the frame of reference becomes information-based, impacting on the transcendental structure of human consciousness. The photographic exists as an objective trace of light, it remains extra-indicative. Information on digital supports is meta-indicative; to be accessible, it requires other information (known as meta-data) so as to allow for their classification, i.e. for their spatialization.

The mass media flood the referential structure of the world because so few channels exist for so many viewers. The information world, where a receiver is potentially also a transmitter (the apparatus employed on both sides being identical), multiplies the layers of indication, without however providing referents. In other words, media channels converge towards a referent, whereas information remains a divergent, crisscrossing, clashing, unidentified series of views, whose multiplication continues unchecked. With information flow, the voice of the narrative is no longer lost in the difference: it undergoes an intense and undifferentiated multiplication, where a voice can be another voice, which is also another voice, ad infinitum. The voice is no longer descriptive of a pre-existent⁽⁶⁾ world; it has jettisoned the nostalgia inherent in post-media strategies, it now configures worlds. This is not virtual world that has come to nothing - it remains possible.

⁽⁴⁾A further narrative of literary modernity, as Lyotard has demonstrated in 'Domus et la Mégapole,' in *L'Inhumain*, Paris: Galilée, 1988.

⁽⁵⁾Bernard Stiegler, *La Technique et le Temps 3. Le temps du cinéma*, Paris: Galilée, 2001.

⁽⁶⁾As in *The Third Memory* (2000) by Pierre Huygues or with still another level in *Play House* (1997) by Janet Cardiff in which one hears the sound of absent cinema-goers in an empty movie theatre.

Translation (suite)

Mais à cette fin, il faut perdre sa voix, c'est-à-dire porter témoignage que le récit est impossible⁽⁴⁾, que les fragments se fragmentent à leur tour, qu'on ne pourra jamais réifier le projet dans une forme déterminée, bref un roman policier où l'enquête est aussi un labyrinthe. Et cet effacement même de la voix peut laisser des traces qui seront à leur tour temporaires. Face aux médias, il s'agira de décliner la fragilité infime de ce qui n'est encore que le scénario, la documentation d'un projet à venir ou pour lequel nous arrivons trop tard.

Le flux informationnel

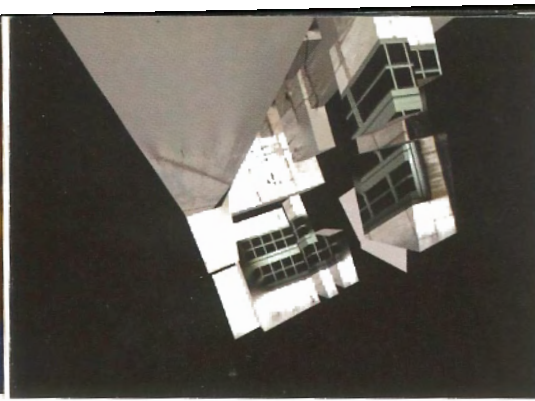
Mais d'autres mondes se sont superposés et par ce feuilleteage ils ont transformé la configuration d'ensemble. Les flux dans lesquels nous vivons s'ils étaient auparavant temporels - le cinéma comme métaphore active de la conscience⁽⁵⁾ - sont de plus en plus spatiaux. Combien de temps dure une structure interactive ? Impossible à dire puisque le temps dépend de la navigation du spect-acteur alors qu'au cinéma le temps est le même pour tous (même si la durée est différentielle), nous pouvons par contre en décrire la topographie. Ce changement dans les catégories des flux va avec une transformation dans son contenu même qui de référentiel devient informationnel et vient affecter la structure transcendante de nos consciences. Le photographique est une trace objective de la lumière, elle est extra-indicative. Les informations qui sont sur les supports numériques sont méta-indicatives ; pour être accessibles elles ont besoin d'autres informations qu'on nomme méta-données et qui permettent de les classer, c'est-à-dire de les spatialiser.

Les mass média ont saturé la structure référentielle du monde parce qu'il y a peu de canaux pour beaucoup de spectateurs. Le monde informationnel où un récepteur est potentiellement un émetteur puisque les machines utilisées d'un côté comme de l'autre sont les mêmes, multiplie les strates indicatives sans avoir de référents. En d'autres termes, les canaux médiatiques sont des regards convergents vers un référent, alors que les informations sont des regards divergents qui s'entrechoquent, se croisent et s'ignorent, rien ne vient freiner leur multiplication. Avec le flux informationnel, la voix du récit ne se perd plus dans la différence, elle subit une multiplication intensive indifférenciée, une voix peut être une autre voix qui est une autre voix, et ainsi de suite. La voix n'est plus descriptive d'un monde préexistant⁽⁶⁾, elle n'a plus cette nostalgie inhérente aux stratégies post-médiatiques, elle est configuratrice de mondes. Elle n'est pas une virtualité mise en échec, elle reste un possible.

⁽⁴⁾C'est un autre récit de la modernité littéraire comme le montre Lyotard dans *Domus et la Mégapole* in *L'Inhumain*, Galilée, 1988.

⁽⁵⁾Bernard Stiegler, *La Technique et le Temps 3. Le temps du cinéma*, Galilée, 2001.

⁽⁶⁾Comme dans *The Third Memory* (2000) de Pierre Huygues ou avec un niveau de plus encore dans *Play House* (1997) de Janet Cardiff où on entend dans une salle de cinéma le bruit de spectateurs absents.



The Unforeseeable

Information processed as a data base^[7] gives rise to narratives whose model is entirely different from that of the cinema. The narrative is no longer recorded spatially, but temporally.

The post-media period had remained deconstructive. The digital is translative. Indeed, like interacting atoms, this information possesses the property of consisting of identical binary characters (0 and 1), and is thus translatable: a word can be translated into image, an image into a sound, etc. This overtly inexact translation entails unpredictable translocation effects. Post-media deploy pre-existent and standardized techniques: the cinema, for example. In deconstructing the referent and the stereotype, it still perpetuates them: the narrative tells us about something we know already and entails a shift in viewpoint. The digital for its part does not use techniques, but involves technologies, that is to say a strange mix of technique and language. So the technology is not a given; it exists within its structure as it emerges, while the program executes variations, iterations, operations.

Our work is no longer confined to stereotypes, to a critique that essentially reasserts their structure and authority—we abandon ourselves to the unforeseeable. At root, and however the doxa may have it, such technologies are not instrumental; they are not means to a given end, they are not employed to express ideas even less messages, they are not expressive, they are extensive, unpredictable.

A vast array of elements are consigned to a data base on the World Wide Web we find an organic medium in which the program seeks sustenance: if certain sequences were filmed we could imagine neither their final edit, nor the generated voices which will meet with them, nor the texts that annotate them, nor yet your indeterminate bodies. And it is this matrix which keeps in reserve the unforeseeable that we are writing at present. Without finality, we remain unaware of the result: this silence is the space we all share.

[7] Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge MA: MIT Press, 2000.

L'imprévision

L'informationnel structuré comme une base de données^[7] a pour conséquence de nouvelles formes de récits dont le modèle n'est pas le cinéma. Le récit n'est plus à écrire temporellement, mais spatialement. La période post-médiatique était restée déconstructive. Le numérique est translatif. En effet, ces informations qui sont tels des atomes réagissant les uns aux autres ont comme propriété d'être constitués des mêmes éléments binaires (0 et 1) et sont de ce fait traductibles : un mot peut se traduire en image, une image en son, etc. Cette traduction à l'inexactitude déclarée entraîne des effets de translations imprévisibles.

Le post-médiatique utilise des techniques données et standardisées : le cinéma par exemple. En déconstruisant le référent et le cliché, il les perpétue : le récit nous parle de quelque chose que nous connaissons déjà et induit un changement de point de vue. Le numérique pour sa part n'utilise pas des techniques, mais propose des technologies, c'est-à-dire cet étrange mélange entre la technique et le langage. De ce fait, la technologie n'est pas donnée, elle est dans sa structure même en devenir, le programme effectue des variations, des itérations, des opérations.

Nous ne travaillons plus sur des clichés, leurs critiques en reconduisent finalement la structure et l'autorité, nous nous abandonnons à l'imprévisible. En effet, les technologies ne sont pas instrumentales comme la doxa le croit, elles ne sont pas les moyens de certaines fins, elles ne servent pas à exprimer des idées encore moins des messages, elles ne sont pas expressives, elles sont extensives et imprévisibles.

Des éléments multiples sont disposés dans une base de données, sur le World Wide Web nous trouvons un milieu organique où le programme cherche de quoi s'alimenter, si quelques séquences ont été filmées nous ne saurions prévoir leur montage, ni les voix générées qui les rencontreront, ni les textes les annotant, ni vos corps indéterminés. Et c'est cette matrice qui garde en réserve l'imprévision que nous écrivons à présent. Sans finalité, nous ne savons rien du résultat et ce silence est l'espace que nous partagerons.

Grégory Chatonsky
Paris, le 10 juillet 2003

[7] Lev Manovich, *The Language of New Media*, MIT Press, 2000.



Six years after its creation, after having hosted almost 150 young artists who came to complete their training and to produce works at the crossroads of all genres and techniques, Le Fresnoy has established its savoir-faire.

The 300 or so works produced in the course of those years, bringing together diverse domains of creation (film, video, installation, photography, multimedia...), have for two years been the object of a voluntaristic distribution effort. Such is the case with Arno Fabre's acoustic installation "Dropper 01", which will be shown in the next MIA in Annecy, or Mylène Benoît's show "Effets personnels", presented at the Val de Marne Dance Biennale – to mention only two examples.

But for multiple reasons, film benefited first from this distribution effort and we should like to speak about its recent successes in more detail here.

In this domain, Alain Fleischer's first intuition in creating Le Fresnoy was to initiate a continuum between what are commonly called the traditional technologies of image and sound recording and reproduction and their equivalents in the realm of new technologies. After having shown during the last few years the pertinence of a traditional film-making training, we now seek to establish work conditions in which the old and the new would not compete or oppose each other so much as work in complementarity and symbiosis.

Beyond the divides and limits of technologies, we wish to map out a road that allows us to develop ways of writing more freely, ways of dealing more responsibly with technologies and more demandingly to an audience that consider mature.

Since the beginning, film has been clearly placed at the heart of Le Fresnoy's pedagogical project, a fact confirmed by the choice of invited artists and the technical equipment available to our residents.

Accordingly, in the last 6 years, we have seen on the shooting sets, the cutting rooms, the screening halls and the exhibition spaces such renowned film-makers as Robert Kramer, Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, Johan van der Keuken, Edgardo Cozarinsky, Marcel Hanoun, Jean-Claude Rousseau, Tsai Ming-liang, Eugène Green, Raoul Ruiz, and soon Bruno Dumont, but also artists such as Sarkis, Peter Downsbrough, Valérie Mréjen, Antoni Muntadas or Dominique Gonzalez-Foerster, who have all come to Le Fresnoy to produce a film project while coaching the personal productions of our young artists-students.

At Le Fresnoy, there isn't something like a cinema-film opposed to art-film or to Technological film. Everything is film...

And the places that show films understand this very well. Thus, on top of the traditional Fall presentation of our productions at the Cinémathèque Française, where we are generously hosted each year in the historic room of the Palais Chaillot, important international festivals have selected the films and videos of our young artists.

Des oeuvres remarquables...

Six ans après sa création, après avoir accueilli près de 150 jeunes artistes venus parfaire leur formation et produire des œuvres à la croisée de toutes les pratiques et de toutes les techniques, le Fresnoy installe son savoir-faire.

Les quelques 300 œuvres produites au cours de ces années, tous domaines de la création confondus (films, vidéos, installations, photographie, multimédia...), font depuis deux ans, l'objet d'une politique de diffusion volontariste. Ainsi, l'œuvre d'Arno Fabre "Dropper 01", une installation sonore, sera-t-elle montrée à l'IRCAM dans le cadre du Festival "Résonances" et au prochain MIA à Annecy, ou le spectacle de Mylène Benoît "Effets personnels" présenté à la Biennale de danse du Val de Marne, pour ne citer que deux exemples récents.

Mais c'est le cinéma qui, pour des raisons conjoncturelles a, le premier, bénéficié de cet effort de diffusion, dont nous nous attacherons ici à détailler les succès les plus récents.

Dans ce domaine, l'intuition première d'Alain Fleischer en créant Le Fresnoy avait été d'initier un continuum entre ce qu'il est convenu d'appeler les technologies traditionnelles de captation et de reproduction des images et des sons et leurs pendantes dans l'univers des technologies les plus récentes. Après avoir démontré, ces dernières années, la pertinence de ce passage par les apprentissages classiques du cinéma, nous mettons en place des conditions de travail où l'ancien et le nouveau ne viendraient pas en concurrence ou en opposition, mais en complémentarité et en symbiose.

Ainsi, au-delà des clivages et des limites techniques, nous balisons un chemin qui nous amène à développer une manière plus libre d'écriture, un rapport plus responsable à la technique et plus exigeant avec un spectateur que nous préjugeons adulte.

Le cinéma a clairement été placé, dès l'origine, au cœur du projet pédagogique comme le confirme le choix des artistes - invités et des équipements techniques mis à disposition des résidents.

Ainsi, se sont succédés depuis 6 ans sur le plateau de tournage, dans les salles de montage, dans les salles de projections ou les espaces d'expositions, des cinéastes reconnus comme Robert Kramer, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, Johan van der Keuken, Edgardo Cozarinsky, Marcel Hanoun, Jean-Claude Rousseau, Tsai Ming-liang, Eugène Green, Raoul Ruiz et bientôt Bruno Dumont, mais aussi des plasticiens comme Sarkis, Peter Downsbrough, Valérie Mréjen, Antoni Muntadas ou Dominique Gonzalez-Foerster, qui tous sont venus produire au Fresnoy un projet de film original tout en accompagnant les productions personnelles de nos jeunes artistes - étudiants.

Au Fresnoy, il n'y a plus de "cinéma/cinéma" qui s'opposerait à un "cinéma/art" ou à un "cinéma technologique". Tout est cinéma...

Et les lieux de diffusion de ce cinéma ne s'y trompent pas. Ainsi, au-delà de la traditionnelle présentation de nos productions à l'automne à la Cinémathèque française, qui nous accueille chaque année avec générosité dans la salle historique du Palais de Chaillot, de grands festivals internationaux sélectionnent les films et les vidéos de nos jeunes artistes.



(à gauche / left) Jérôme Thomas, *Entropie*, 2002, 35 mm, 19 minutes 45,
Production Le Fresnoy, Studio national

It is with the film produced in the first year at Le Fresnoy that Arnaud Maudru won the Grand Prize for a short film at the Belfort Festival in November 2002.

A presentation of an important number of films took place at the Buenos Aires Festival in the Fall of 2002 ; and Le Fresnoy participates as a special partner in the next VideoBrazil in San Paolo, one of the most prestigious places for the presentation of video art in the world. During this festival, the winner of the Grand Prize will be awarded a fellowship by the French Embassy in Brazil and a 2 month production residence at Le Fresnoy.

Last January, the Rotterdam festival showed the short film made at Le Fresnoy by Tsai Ming-liang (*The skywalk is gone*) as well as films by Marlène Rabaud (*Dernières visites avant travaux*) and Vimukthi Jayasundera (*Land of silence*). Tsai Ming-liang's film won the Grand Prize at the Short Film Festival at Villa do Conde (Portugal) and is visible throughout the world.

In the Spring, the association "Documentaire sur Grand Ecran", headed with remarkable enthusiasm by Simone Vanier, offered Le Fresnoy a full day of projection at the Cinema des Cinéastes in Paris.

For the first time in its short history, Le Fresnoy had the honor of being selected at the Cannes Film Festival : first in the official selection, in which the film of Vimukthi Jayasundera "*Vide pour l'amour*" was selected to compete for the Cinéfondation prize ; and also as part of the "Quinzaine des réalisateurs" where Jérôme Thomas presented his film "*Entropie*". The same selection selected the last film by Eugène Green "*Le monde vivant*", co-produced by Le Fresnoy.

Last June, an important retrospective (3 nights of projections) was dedicated to Le Fresnoy in Italy by the festival Novo Cinema in Pessaro. Also noteworthy is the recent participation of Le Fresnoy at the International Film Festival of Locarno in Switzerland where a selection of works was shown this summer. Le Fresnoy had the honor of a special screening as part of the selection "In progress" of this festival, reputed for its artistic rigor.

And every day new festivals and new sites in which to show works contact us in order to spread further the productions of our artists.

...et remarquées

C'est avec son film produit en première année au Fresnoy qu'Arnaud Maudru a remporté le Grand Prix du court métrage du festival de Belfort en novembre 2002.

Une importante présentation de films a eu lieu à l'automne 2002 au festival de Buenos Aires et le Fresnoy participe comme partenaire privilégié au prochain VideoBrazil à Sao Paulo, l'un des plus prestigieux lieux de présentation de l'art vidéo dans le monde. Au cours de ce festival, le Grand Prix se verra attribué une bourse d'accueil du Consulat de France au Brésil et une résidence de production de 2 mois au Fresnoy.

En janvier dernier, le festival de Rotterdam a présenté le court métrage réalisé au Fresnoy par Tsai Ming-liang (*The skywalk is gone*) ainsi que les films de Marlène Rabaud (*Dernières visites avant travaux*) et de Vimukthi Jayasundera (*Land of silence*). Le film de Tsai Ming-liang a, par ailleurs remporté le Grand Prix du Festival de court métrage de Villa do Conde (Portugal) et est diffusé partout dans le monde.

Au printemps, l'association Documentaire sur Grand Ecran, que dirige avec un enthousiasme communicatif Simone Vanier, offrait au Fresnoy une tournée entière de projection au Cinema des Cinéastes, à Paris.

Pour la première fois dans sa courte histoire, Le Fresnoy a eu cette année les honneurs du Festival de Cannes : tout d'abord en sélection officielle où le film de Vimukthi Jayasundera "*Vide pour l'amour*" était sélectionné dans la compétition de la Cinéfondation ; mais aussi dans la Quinzaine des réalisateurs où Jérôme Thomas présentait son film "*Entropie*". Quinzaine qui présentait également le dernier film d'Eugène Green "*Le monde vivant*" coproduit par Le Fresnoy.

Une très importante rétrospective (3 soirées de projections) a été consacrée au Fresnoy en Italie par le Festival Novo Cinema de Pessaro en juin dernier.

Sans oublier la nouvelle participation du Fresnoy au Festival International du film de Locarno (Suisse) où une sélection d'œuvres était présentée cet été. Le Fresnoy a eu les honneurs d'une séance spéciale de la sélection "In progress" dans ce festival dont le degré d'exigence artistique a fait la réputation.

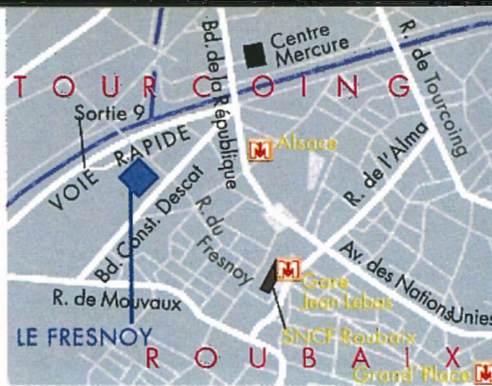
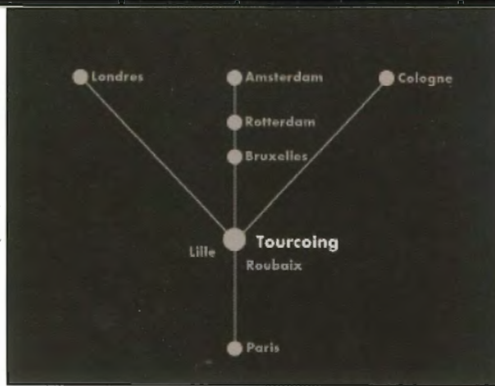
Et chaque jour de nouveaux festivals et de nouveaux lieux de présentation des œuvres nous sollicitent pour diffuser les productions de nos artistes.

Le cinéma est un art, un art des images en mouvement, un art du travail sur le temps et sur la durée. Expérimenter, détourner, explorer, réinventer, rapprocher, mélanger, tels sont les projets des cinéastes, vidéastes, musiciens et plasticiens qui viennent explorer et utiliser au Fresnoy toutes les ressources du cinéma.

Non seulement pour produire des films qui seront montrés sur un écran dans des salles de cinéma, mais aussi pour détourner la pratique classique de la projection, utiliser des projections dans des installations, dans des spectacles, des concerts ou des performances.

Oui, le cinéma est un art et au Fresnoy, où toutes les frontières deviennent poreuses, où les séparations entre les pratiques disparaissent, c'est cet art que nous défendons, que nous produisons et que nous diffusons.

Frédéric Papon
Coordinateur pédagogique 1ère année



Informations pratiques

30 INFORMATIONS PRATIQUES

Le Fresnoy est situé au centre de l'agglomération de Lille-Roubaix-Tourcoing. A proximité de la gare de Roubaix, il est relié au TGV qui met Lille à 1 heure de Paris, à 30 minutes de Bruxelles et à 2 heures de Londres.

Le Fresnoy is situated at the heart of the Lille-Roubaix-Tourcoing agglomeration.

Next to Roubaix train station, it is one hour by TGV from Paris, 38 minutes from Brussels and 2 hours from London.

Comment se rendre au Fresnoy

Tramway De Lille ou Tourcoing, arrêt Ma Campagne

Métro De Lille ou Tourcoing, station Alsace

Train Gare SNCF de Roubaix (emprunter la passerelle, suivre rue du Fresnoy, rue du Capitaine Aubert, puis rue du Fresnoy)

Voiture De Paris ou Lille : Autoroute direction Roubaix Villeneuve d'Ascq, puis voie rapide direction Tourcoing Blanc-Seau, et sortie n°9 Le Fresnoy, Studio national

De Gand ou Bruxelles : autoroute direction Lille, sortie n°13a vers Croix-Wasquehal, puis direction Roubaix, et sortie n°9 Le Fresnoy, Studio national

How to get to Le Fresnoy

Tram From Lille or Tourcoing, Ma Campagne stop

Métro From Lille or Tourcoing, Alsace station

Train SNCF Roubaix station (then walk over the pedestrian bridge, follow rue du Fresnoy, rue du Capitaine Aubert, and then rue du Fresnoy again)

Car From Paris or Lille : take the motorway towards Roubaix Villeneuve d'Ascq, then the ring road towards Tourcoing Blanc-Seau, exit n°9 Le Fresnoy, Studio national

From Ghent or Brussels : take the motorway towards Lille, exit n°13a towards Croix-Wasquehal, then towards Roubaix, exit n°9 Le Fresnoy, Studio national

Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains est financé par le Ministère de la Culture, la Région Nord / Pas-de-Calais et la Ville de Tourcoing. Les équipements techniques ont été cofinancés par le FEDER (Fonds Européen de Développement Economique et Régional).

Le Fresnoy, National Studio of Contemporary Arts is financed by the Ministry of Culture, the Nord/Pas-de-Calais Region and the Municipality of Tourcoing. The technical equipments have been cofinanced by the FEDER.

Le Fresnoy, National Studio of Contemporary Arts is financed by the Ministry of Culture, the Nord/Pas-de-Calais Region and the Municipality of Tourcoing. The technical equipments have been cofinanced by the FEDER.

Les Membres du Conseil d'Administration du Fresnoy

Président : Ivan Renar, Premier Vice-président du Conseil Régional Nord - Pas de Calais, Sénateur
Vice-Présidente : Colette Huvenne, Adjointe au Maire de Tourcoing

Trésorière : Véronique Hoffman, Conseillère Régionale

Secrétaire : Joëlle Pijaudier, Conservateur en chef du Musée d'art moderne de Lille Métropole

Les Administrateurs :

Martin Béthenod, Délégué aux Arts Plastiques, Ministère de la Culture

Emmanuel d'André, Directeur des 3 Suisses

François Desmazières, Conseiller Régional
Jean Digne

Pascal Level, Président de l'Université de Valenciennes

Richard Martineau, Directeur Régional des Affaires Culturelles

Jean-Luc Monterosso, Directeur de la Maison Européenne de la Photographie

Dominique Paini, Directeur du département Développement Culturel au Centre Pompidou

Jean-Pierre Richer, Préfet de Région

Raoul Ruiz, Cinéaste

Le Fresnoy,

Studio national des arts contemporains

Président : Ivan Renar

Directeur : Alain Fleischer

Administratrice : Valérie Garniche

Directeur technique : Alain Jeanne

Coordinateur pédagogique 1ère année :

Frédéric Papon

Coordinateur pédagogique 2ème année :

Eric Prigent

Responsable des manifestations artistiques :

Pascale Pronnier

Responsable de la communication :

Michèle Vibert

Adresses mail :

initialeprenomnom@le-fresnoy.tm.fr

Canal Studio, Le Journal du Fresnoy

Directeur de la publication : Alain Fleischer

Coordination : Michèle Vibert

Secrétariat de rédaction : Corinne Ménager, Aurélie Ronvanik

Ont participé à ce numéro : Christian Caujolle, Grégory Chatonsky, Jean-Claude Conesa, Philippe Dagen, Bruno Dumont, Valérie Garniche, Gary Hill, Dominique Païni, Frédéric Papon, Michel Poitevin, Eric Prigent, Charles Sandison, Bernard Stiegler

Maquette : Mark Diaper

Mise en page : Michèle Vibert

Traductions : Boris Belay, Amanda Crabtree, Lisa Davidson, Multilingua, David Radzinowicz

Impression : Deschamps Arts Graphiques, Neuville-en-Ferrain

Dépôt légal Octobre 2003 - ISSN 1280-0384

Crédits photographiques

Couvertures : **Laura Erber**, *Carnet du Sertão*, 2003, Film 35 mm, **Jiro Ishihara**, *Sans modèle de référence*, 2003, installation

p 4-5 © O. Anselot, Marie-Anne Rabier

p 7 *Il Mulino per le Arti, Visive, Vicenza* © Cristiano Segantreddo

p 9 Portrait © 3 B.R. Arpajou, *L'humanité* © 3B

Production

p 12 © S&P Stanikas

p 13 © Jean René Lorand - Le Fresnoy, Cézanne © Henri Alekan

p 14 *Bondage* © Atau Tanaka & Eric Wenger

p 15 © Georges Meguerditchian

p 17 © Lorella Abenavoli

p 18 © Blaise Adilon

p 20-21 © O. Anselot

p 22 © Isabelle Waternaux

p.3, 6, 8, 10, 11, 16, 19, 23,

24, 25, 26, 27 © DR

Le Fresnoy sur Internet

toutes les infos sur la procédure d'admission, les expositions, films et événements

information about the admissions procedure and the exhibition, film and events programme

www.le-fresnoy.tm.fr

Le Fresnoy,

Studio national des arts contemporains

22 rue du Fresnoy, BP 179

59202 Tourcoing Cedex, France

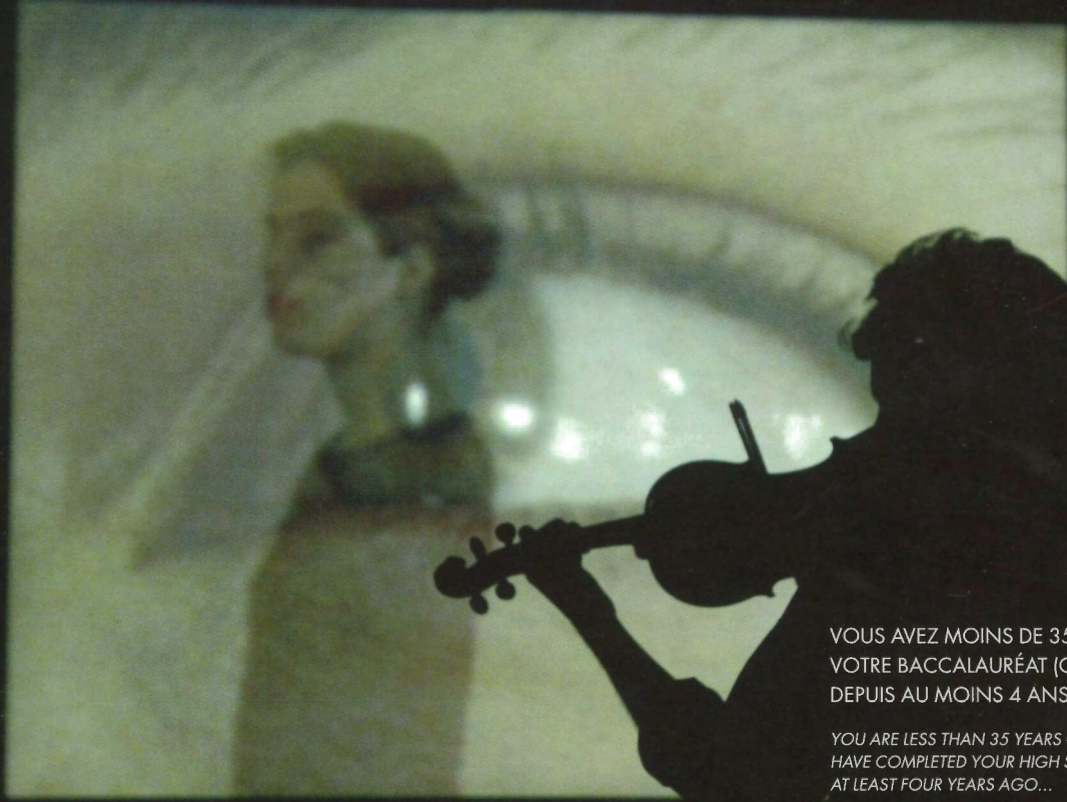
Tél. + 33 (0)3 20 28 38 00

Fax.+33 (0)3 20 28 38 99

com-fresnoy@le-fresnoy.tm.fr







VOUS AVEZ MOINS DE 35 ANS ET
VOTRE BACCALAURÉAT (OU ÉQUIVALENT)
DEPUIS AU MOINS 4 ANS...

YOU ARE LESS THAN 35 YEARS OLD AND YOU
HAVE COMPLETED YOUR HIGH SCHOOL STUDIES
AT LEAST FOUR YEARS AGO...

Le Fresnoy

Studio national des arts contemporains

Sélection des candidatures en 2004

Le Fresnoy est un centre d'enseignement, de production et de diffusion, au croisement de toutes les disciplines artistiques et audiovisuelles, qui vous permet de réaliser pendant votre cursus de deux ans deux projets bénéficiant de moyens techniques et d'un accompagnement pédagogique de haut niveau :

- **direction de projet assurée par des artistes de renom :**
Andrea Cera, Grégory Chatonsky, Bruno Dumont, Gary Hill, Charles Sandison, S & P Stanikas, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, Atau Tanaka, pour l'année 2003-2004
- **équipements professionnels** couvrant toute la gamme de la production à la postproduction en photographie, cinéma, vidéo, création sonore et musicale, création numérique et multimédia
- **enveloppe financière** pour chaque production
- **accompagnement à la diffusion** des œuvres, au Fresnoy et dans le réseau des institutions partenaires, en France et à l'étranger

➔ **Date limite d'envoi du dossier de présélection : 19 mai 2004**

*The preselection application package must be sent by **May, 19th, 2004***

➔ **Le dossier d'inscription est disponible sur le site www.le-fresnoy.tm.fr**

The application forms are available on our web site www.le-fresnoy.tm.fr

Le Fresnoy is a two-year program of art training, production, exhibition and promotion bringing together all artistic and audiovisual disciplines, that could allow you to complete two projects with the backing of high-quality technical expertise and high-level pedagogical coaching :

— **supervision of projects by renowned artists such as** Andrea Cera, Grégory Chatonsky, Bruno Dumont, Gary Hill, Charles Sandison, S & P Stanikas, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, Atau Tanaka, for the 2003-2004 term

— **professional-grade equipment** covering both production and post production in the fields of photography, cinema, video, sound-creation and musical composition, digital and multimedia creation

— **financial support** for each project
— **network and contacts** to show completed works (both at Le Fresnoy and in other institutions in France and abroad).

