



frac
île-de-france
le plateau
paris

Journal de l'exposition
16.05 – 21.07.19

Commissaire
de l'exposition
**Xavier
Franceschi**

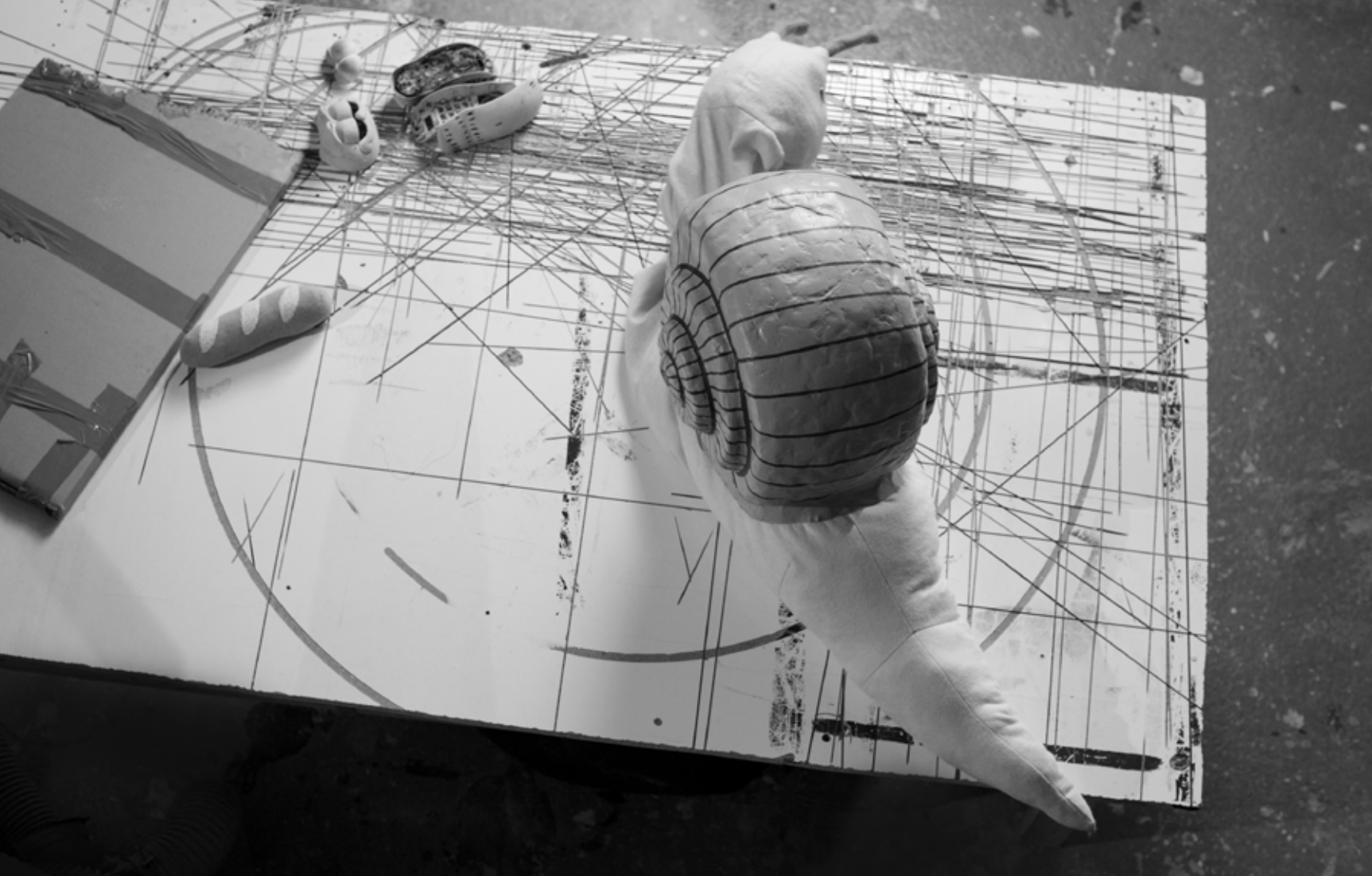
Depuis le début des années 90, l'artiste britannique Simon Starling revisite l'histoire des formes, la valeur, les processus de fabrication et le statut des objets. Son exposition personnelle au Plateau est pour lui l'occasion de proposer un voyage spatial et temporel entre une série de nouvelles productions et des pièces plus anciennes, en plaçant toujours le contexte – le contexte de production, le contexte de monstration – au cœur de sa démarche. À partir d'une situation ou d'une rencontre, il déroule le fil de ses recherches sur la transformation des objets, à travers les mutations qu'ils ont subis ou qu'il leur applique. En décortiquant les mécanismes de fabrication et leur évolution au cours du temps, Simon Starling met en relief la persistance du passé dans le présent et offre ainsi un éclairage singulier sur les développements et les évolutions de notre société.

Pour le Plateau, Simon Starling prend comme point de départ *D1-Z1*, une œuvre réalisée à partir du 1er ordinateur entièrement programmable, le Z1, conçu en 1936 par l'ingénieur allemand Konrad Zuse et utilisant des bandes de film 35mm perforées – exposée lors de sa précédente exposition dans une institution en région parisienne, au MAC VAL en 2009, et emblématique des idées d'hybridation et de collaboration qui sous-tendent l'ensemble des œuvres présentes dans l'exposition. Le système de fonctionnement du Z1 est reconstitué au moyen d'une technologie informatique virtuelle puis montré en utilisant la technologie traditionnelle du film 35mm. Après *D1-Z1*, Simon Starling poursuit l'exploration des liens entre les débuts des technologies de l'information et d'autres, comme le cinéma, le tissage et la musique. Le parcours au sein de l'espace du Plateau est structuré par une récente série de tapisseries reproduisant les bandes perforées de film 35mm utilisées par Konrad Zuse. Autant de télescopages entre différentes époques et technologies que l'on retrouve lorsque Simon Starling filme en 35mm Rex Lawson jouant la pièce « silencieuse » 4'33" de John Cage sur son

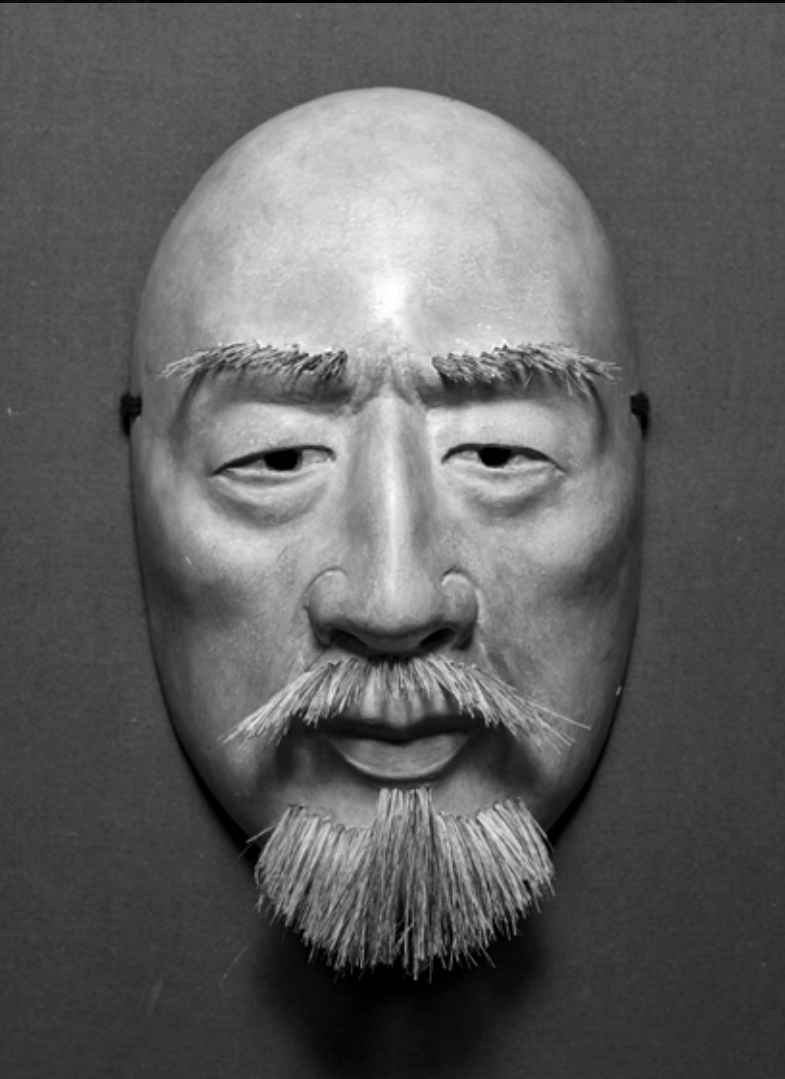
piano mécanique, utilisant des rouleaux de papier perforés. Les procédés à l'œuvre lors de projets collaboratifs avec Rex Lawson ou encore avec le maître laqueur Masahiko Sakamoto, sont également au cœur des recherches de Simon Starling et mettent en relief les questions de droit d'auteur et d'identité inhérentes à toute collaboration. Par ailleurs, le travail sur le contexte spécifique du Plateau – notamment ancien site des studios d'enregistrement de la SFP (Société Française de Production) – est pour Simon Starling l'occasion d'inviter un autre artiste, Hinrich Sachs, dont le projet en cours intitulé *Kami, Khokha, Bert and Ernie (expanding)*, est axé sur la série américaine pour enfants *Sesame Street* et ses adaptations dans différents pays. À partir des différentes versions nationales de la série télévisée pour chacune desquelles vient s'adjoindre un nouveau personnage, chaque édition du projet explore les systèmes de représentation de la culture visuelle populaire et les questions de traduction culturelle. Hinrich Sachs et Simon Starling ont travaillé ensemble sur la version française produite par la SFP et sur le personnage de l'escargot Trépido dans *1, rue Sésame*, en menant également une collaboration avec Catherine Coste, actrice que les artistes ont retrouvée et qui prêta sa voix à l'escargot à la fin des années 70.

Simon Starling (né en 1967 à Epsom, Royaume-Uni) vit et travaille à Copenhague. Il a étudié à la Glasgow School of Art. Il a exposé dans diverses institutions internationales dont le Musée régional d'art contemporain Occitanie, Sérignan; le Musée d'art contemporain de Montréal (CA); le Museum of contemporary art, Chicago (USA); la Kunsthalle, Mulhouse; la 53e Biennale de Venise; la Temporaire Kunsthalle de Berlin; la Tate Britain à Londres (UK); le MASS MoCA à North Adams; le Ludwig Museum de Budapest; l'espace Spike Island à Bristol; le Walker Art Center de Minneapolis; le Kunstraum de Dornbirn; le Powerplant de Toronto; le MAC VAL à Vitry-sur-Seine; le Parc Saint Léger à Pougues-les-Eaux; le Museum für Gegenwartskunst à Bâle. Il a remporté le Turner Prize en 2005.

Hinrich Sachs (né en 1962 à Osnabrück, Allemagne) vit et travaille à Bâle, Suisse. Artiste et écrivain, il travaille sur un mode itinérant. Il a étudié à la Hochschule für Bildende Künste à Hambourg et à l'Université Paris VIII. Il termine actuellement *Fog Friend Font. Ways of Doing Multi Lingual Sense*, un projet éditorial qui examine en particulier les transformations engendrées par la communication numérique. Il a exposé son travail dans diverses institutions internationales, notamment à la Kunsthalle de Bâle (CH); au MAMCO, Genève (CH); au Moderna Museet Stockholm (SE), au Museum Ludwig, Cologne (DE); à la Tate Liverpool, Liverpool; à ICA Londres (UK); au Frac Languedoc-Roussillon, Montpellier; à la Biennale de Rennes; à la Ferme du Buisson, Paris (FR); au Contemporary Art Centre Vilnius (LT); à Consonni, Bilbao (ES), au Taipei Fine Arts Museum, Taïwan.



1



2



3

1 Ernest, R2D2, Trépido (parler aux humains)
(photo de tournage)
2019
Udéo HD, version originale française.
Durée 16'22", en boucle
Hinrich Sachs
en collaboration avec
Catherine Coste
et Simon Starling
© Hinrich Sachs, Simon Starling/
ADAGP, Paris, 2019
Courtesy de l'artiste et de
galerie Skopia, Genève

2 As he buffs the black lacquered table top to a mirror finish with the powdered palm of his hand, the artist catches a glimpse of the mask of the urushi master Masahiko Sakamoto that he is wearing and remembers how, when they first met, he had suggested to the craftsman, that he might be mistaken for the actor Yul Brynner playing King Siam in the film adaptation of the Rogers and Hammerstein hit musical The King and I(détail)
2018/19
© Simon Starling/ADAGP,
Paris, 2019. Courtesy de l'artiste
et The Modern Institute/
Toby Webster Ltd., Glasgow

3 Recursive Plates (After Eugene Atget)
2019
© Simon Starling/
ADAGP, Paris, 2019
Courtesy de l'artiste

Ernest, R2D2, Trépido (parler aux humains) est une nouvelle édition du projet *Kami, Khokha, Bert and Ernie (expanding)*, amorcé en 2004, et développé pour des contextes d'exposition aussi variés que Maastricht, Bâle, le Caire, et Stockholm. À chaque fois, les personnages de marionnettes issus des différentes versions nationales de l'émission de télévision *Sesame Street*, sont représentés à taille humaine. Ces personnages animés apparaissent généralement dans un décor théâtral pour activer l'espace de l'exposition. L'œuvre est construite, tant sur le plan esthétique que narratif, comme une exploration des questions de traduction culturelle, du pouvoir de la représentation dans la culture visuelle populaire et de la rencontre de concepts éducatifs avec des intérêts commerciaux et idéologiques. Parallèlement aux œuvres de Simon Starling, cette version réalisée pour le Plateau *Ernie, R2D2, Trépido (speaking to humans)* is a new edition of the project *Kami, Khokha, Bert and Ernie (expanding)*, initiated in 2004, and since developed for exhibition contexts as varied as Maastricht, Basel, Cairo, and Stockholm. In each case, puppet characters from the different national versions of the children's TV program *Sesame Street* are materialised as human size costumes. Generally appearing in a theatre-like setting, these animated characters activate the space of the exhibition. The work is esthetically and discursively constructed as a site for exploring cultural translation, the power of representation in popular visual culture, as well as the encounter of educational concepts with commercial and ideological interests. In parallel to Simon Starling's works, this edition for le Plateau – featuring Trépido, a gentle, mindful

– mettant en scène Trépido, un escargot paisible, serviable et drôle, issu de l'émission pour enfants *1, rue Sésame* – met l'accent sur le lien entre ce lieu d'exposition situé sur la colline des Buttes-Chaumont et son histoire liée à la télévision publique française (anciens studios de la SFP, Société française de production). Elle réactive souvenirs, rêves et histoires locales, tout en dévoilant certaines technologies, comme la reconnaissance vocale. Hinrich Sachs a produit un nouveau récit original, écrit à la 1ère personne, pour le personnage de Trépido. Développé à partir de conversations avec Catherine Coste, l'ancienne marionnettiste et voix de Trépido, Simon Starling, la co-auteure du script Anne Quentin et le marionnettiste Kealan Lambert, ce script capture l'esprit et les souvenirs personnels de la production des années 1980, ainsi que des enjeux significatifs de la culture, technologie et vie publique française. and witty snail character from the children's program *1, rue Sésame* – aims at mediating the exhibition venue on the Buttes-Chaumont hilltop with its history of French public TV (SFP – Société française de production- former studios). It also puts local memories, fantasies and meanings in motion, as well as unfolds certain technologies, such as digital speech recognition. Hinrich Sachs has created a new, first person singular, narrative for Trépido. Developed out of conversations with Catherine Coste, the former puppeteer and voice of the snail character, Simon Starling, co-scriptwriter Anne Quentin and puppeteer Kealan Lambert, the script catches the spirit and personal memories from the 1980s production, as well as resonant issues from culture, technology, and French public life.

Cette «silhouette» grandeur nature, assise en tailleur, figurée par une simple structure de métal, porte un masque, un plateau de table laqué comme un miroir et un moulage de la main de l'artiste, recouvert de cuir. Collage en trois dimensions réalisé en collaboration avec deux artisans japonais – le maître urushi Masahiko Sakamoto et l'éminent fabricant de masques Noh Yasuo Miichi – cette œuvre permet à Simon Starling d'approfondir l'intérêt This life-sized, cross-legged, “figure” implied by a simple metal framework supports a mask, a mirror-like lacquered tabletop and a leather-covered cast of the artist's own hand. The collaged figure, realized in collaboration with two Japanese craftsmen – the urushi master Masahiko Sakamoto and the master Noh mask-maker Yasuo Miichi – deepens Starling's ongoing

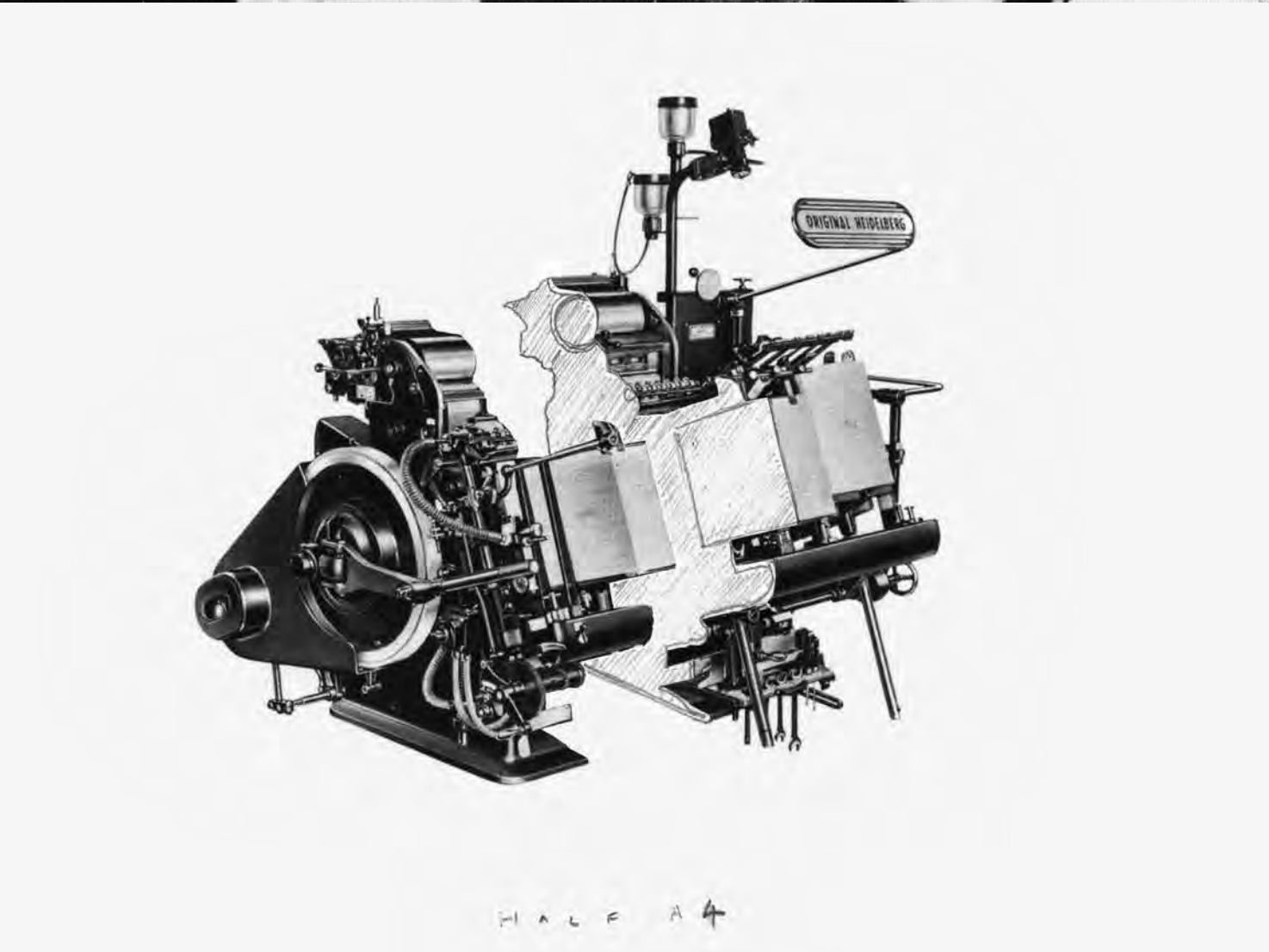
qu'il porte aux modes de production ainsi qu'à la nature et à la possibilité même de l'acte collaboratif. Interrogeant les thèmes de l'originalité de l'œuvre et de l'identité, inhérents à une telle collaboration, cette pièce est éclairée par deux ampoules de tungstène fabriquées à la main par un troisième artiste, Daniil Kondratyev. Les filaments de ces ampoules reprennent les tailles respectives de Masahiko Sakamoto et de Simon Starling. interests in modes of production and the nature and possibilities of collaboration. Alluding to the complexities of authorship and identity inherent in any such collaboration, the work is illuminated by two tungsten bulbs custom-made by a third craftsman, Daniil Kondratyev. The filaments of these bulbs are as long as Masahiko Sakamoto and Simon Starling are tall.

Cette série de photographies exploite le potentiel hautement réfléchissant des plaques en argent poli utilisées pour la production de daguerréotypes, qui servent à la fois de supports d'images et de miroirs. Dans la continuité d'une série qui a débuté par une séquence d'images produites puis exposées à la Casa/Studio Luis Barragan de Mexico, cette nouvelle collection de daguerréotypes réalisés *in-situ* a pour point de départ la photographie intitulée *Au* This on-going series of photographs deploys the highly reflective surface of the polished silver plates used to produce daguerreotypes both as image carriers and mirrors. Continuing a series that began with a sequence of images made and exhibited at the Casa/Studio Luis Barragan in Mexico City, this new set of site-specific daguerreotypes takes as its starting point a photograph entitled *Au tambour, 63 quai de la Tournelle* (1908) by French

tambour, 63 quai de la Tournelle (1908), du photographe Eugène Atget. Ce cliché est célèbre car on y voit un reflet du photographe se fondre avec son sujet, un visage (tel un masque) l'observant derrière une porte vitrée. Aux reflets présents dans l'image originelle s'ajoutent de nouvelles couches de reflets, d'échos photographiques, via la re-photographie et de l'installation dans le contexte spécifique de cette exposition. photographer Eugene Atget, an image that famously includes a reflection of the photographer himself merged with his subject, a figure gazing (mask-like) out at him through a glass doorway. The reflections present in the original photograph have been augmented with new layers of reflections, or photographic feedback, by being re-photographed and subsequently installed within the specific context of the exhibition.



4



5



6

4 **Talking, Computing**
(détail)
2018–2019
© Simon Starling / ADAGP,
Paris, 2019. Courtesy de
l'artiste et de la galerie
neugerriemschneider, Berlin
et The Modern Institute/
Toby Webster Ltd, Glasgow
Photo: Karl Isakson

S’inspirant d’idées développées dans des œuvres précédentes telles que *D1-Z1 (22,686,575:1)* et *Rex Lawson Performs John Cage’s Composition 4’33’’ on an Aeolian Pianola, Abbey Road, London, 3rd of February, 2018*, ces nouvelles tapisseries tissent, de manière littérale et métaphorique, les matériaux de trois types de techniques connectées les unes aux autres – l’informatique, le cinéma et le métier Jacquard. Ces images agrandies de deux bandes de pellicule 35 mm perforées, utilisées à l’origine par le pionnier allemand de l’informatique Konrad Zuse pour programmer ses tout premiers ordinateurs, ont été reproduites dans les Flandres belges, sur des métiers à tisser de haute technologie assistés par ordinateur. En référence aux formes de récits mises en scène dans les tapisseries

Picking up on ideas developed in previous works such as *D1-Z1 (22,686,575:1)* and *Rex Lawson Performs John Cage’s Composition 4’33’’ on an Aeolian Pianola, Abbey Road, London, 3rd of February, 2018*, these new taperestries, both literally and thematically, weave together three related technologies – computing, filmmaking and Jacquard weaving. These hugely enlarged images of two strips of punched 35 mm film, originally used by the German computer pioneer Konrad Zuse to programme his early computers, have been reproduced on high-tech computer-controlled looms in Flanders, Belgium. With reference to traditional narrative tapestries (across which historical events can be seen

traditionnelles (qui peuvent dérouler une chronologie d’événements historiques), différents types de temporalités se déplient sur l’étendue des surfaces tissées. Un bref instant cinématique (on aperçoit un homme qui se promène dans une forêt baignée de lumière, image par image, ou un acteur qui articule les mots d’un soldat américain, image par image), le temps informatique (l’une après l’autre, chaque perforation déclenche les calculateurs Z de Zuse) et le temps du tissage (le fil, manipulé avec précision, compose un monochrome qui, telle une frise, court sur toute la longueur de la tapisserie). Au Plateau, ce tissage à multiples dimensions narratives devient un élément à part entière de la muséographie, qui agit sur la lumière, le son, et le déplacement des visiteurs dans l’espace.

to unfold), here, different kinds of time unfold along their woven surfaces; a brief instant of cinematic time (as a man is glimpsed strolling through a sun-lit forest, frame by frame or an actor mouths the words of an American soldier, frame by frame), computational time (as one punched instruction after another triggers Zuse’s Z series computers) and loom time (as thread by, precisely manipulated, thread establishes a frieze-like monochrome image along the tapestry’s length). At Le Plateau these multi-narrative weavings become exhibition architecture controlling light, sound and the audience’s trajectory through the space.

5 **Half A4 (or King and Queen)**
2018–2019
(croquis)
© Simon Starling/ADAGP,
Paris, 2019. Courtesy
de l'artiste et de la galerie
neugerriemschneider, Berlin

Cette nouvelle œuvre répond aux paramètres physiques de l’espace d’exposition du Plateau. Prenant la forme d’un «readymade assisté», une élégante presse d’imprimerie Heidelberg «moulin à vent» (manufacturée vers 1960) a été coupée en deux parties égales afin de distribuer et répartir ses 1,3 tonnes sur le sol de l’espace d’exposition parisien. Les surfaces métalliques de la presse, minutieusement coupées et polies, dévoilent les rouages internes. Comme il est d’usage dans les «plans de coupe» de machines présentées dans les

This new work addresses the physical parameters of Le Plateau’s exhibition space. Taking the form of an ‘assisted readymade’, an elegant 1.3 ton Heidelberg “Windmill” printing press (manufactured circa 1960) has been cut into two equal halves to allow its considerable weight to be distributed across the Parisian gallery’s floors. The carefully cut and dressed metal surfaces of the press, that reveal it’s inner workings, have been painted with coloured gloss paint, as is the convention in the ‘cutaway’ displays

musées scientifiques et technologiques, les parties dévoilées ont reçu une peinture laquée colorée. Outre le fait qu’elle interagit directement avec les paramètres physiques de l’espace d’exposition, *Half A4* met en exergue la place accordée à la réflexion sur les moyens de production au sein de l’exposition. Ainsi, la presse «exposée» rejoint une quantité d’autres machines utilisées dans ou pour la création d’autres œuvres exposées ; un appareil photo, un métier Jacquard, un piano mécanique, un projecteur de film 35 mm, un des premiers ordinateurs, etc.

of such machines in science and technology museums. As well as directly addressing the physical characteristics of the exhibition space, *Half A4*, augments the exhibition’s interest in interrogating the means of production and as such, the “exposed” printing press joins a host of other machines used in or for the production of the other exhibited works; a camera, a Jacquard loom, a pianola, a 35 mm film projector, an early computer, etc.

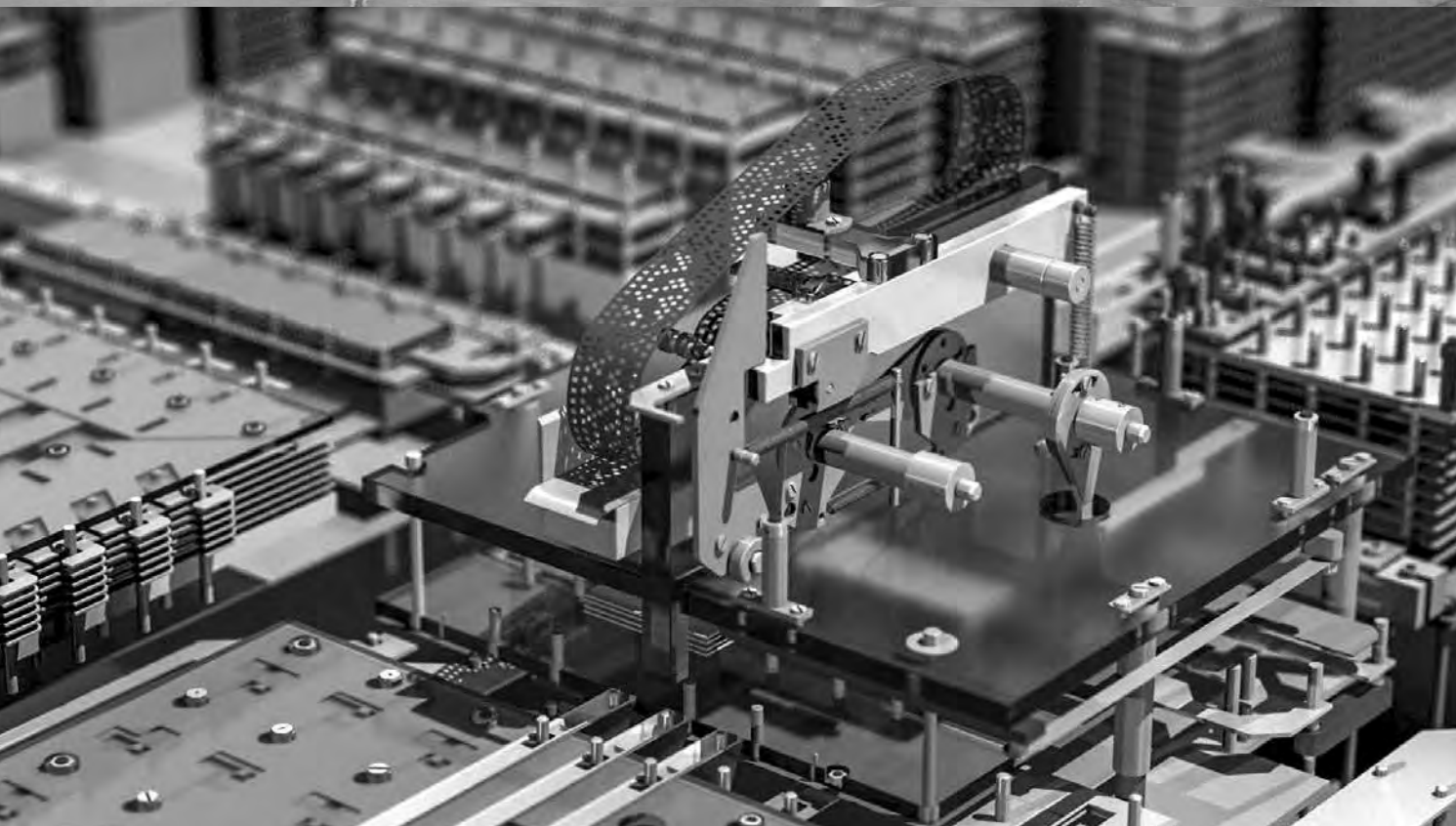
6 **Rex Lawson Performs John Cage’s Composition 4’33’’ on an Aeolian Pianola, Abbey Road, London, 3rd of February, 2018**
(photo de tournage)
2018
© Simon Starling/ADAGP,
Paris, 2019. Courtesy
de The Artist et
The Modern Institute/
Toby Webster Ltd,
Glasgow

Le film *Rex Lawson Performs John Cage’s Composition 4’33’’ on an Aeolian Pianola, Abbey Road, London, 3rd of February, 2018* est un hommage à Rex Lawson et à son extraordinaire attachement à la pratique d’un instrument de plus en plus anachronique : le piano mécanique. Filmé en un seul plan séquence sur 300 mètres de pellicule 35 mm, support lui-même de plus en plus anachronique, il saisit «sur le vif» la relation entre un musicien, sa «prothèse» parasite (le piano mécanique pneumatique bien-aimé de Lawson, de la marque Aeolian), et le piano à queue historique d’Abbey Road. Un lieu aussi mythique que le studio numéro 2 d’Abbey Road semblait tout indiqué pour le silence de 4’33’’ – on ne trouve

The film *Rex Lawson Performs John Cage’s Composition 4’33’’ on an Aeolian Pianola, Abbey Road, London, 3rd of February, 2018* is a homage to Lawson and his extraordinary commitment to his instrument, the increasingly anachronistic pianola. Filmed on 1000 ft of increasingly anachronistic 35 mm film in an unedited take, it records “in the raw” the relationship between a musician, his parasitic, prosthetic interface, (Lawson’s beloved Aeolian push-up pianola) and Abbey Road’s historic concert grand. A space such as Abbey Road’s legendary Studio 2, so thick with musical history, seemed perfectly suited to the silence of 4’33’’ – although there is little

cependant que peu de silence dans cette représentation savamment amplifiée, où Lawson guide son instrument à pédale à travers les trois mouvements soigneusement agencés par John Cage. Et de son côté, sa «pièce silencieuse» constitue une bande originale idéale pour un portrait filmique de Lawson et son instrument. Moitié film, moitié performance, cette œuvre a été conçue pour être «performée» par un projectionniste, qui doit commencer par enrouler la pellicule dans le projecteur, et finir en la rembobinant, en reproduisant exactement les mouvements de Lawson, établissant ainsi un lien clair entre la bande de pellicule projetée et la partition à peine perforée du piano électrique de Lawson.

silence to be found in this meticulously miked-up performance as Lawson coaxes his foot-pedal-driven instrument through Cage’s three carefully timed movements. In turn Cage’s “silent piece” seems perfect as a soundtrack to the making of a film-portrait of Lawson and his instrument. Part film, part performance, the work was conceived to be “performed” by a projectionist who begins by spooling the film roll onto the projector and ends by rewinding it again, exactly mimicking Lawson’s actions and as such establishes a clear connection between the projected roll of film and Lawson’s barely-perforated pianola roll.



**Ernest, R2D2, Trépido
(parler aux humains)**
(photo de tournage)
2019
Hinrich Sachs en
collaboration avec
Catherine Coste
et Simon Starling
© Hinrich Sachs, Simon
Starling/ADAGP, Paris,
2019. Courtesy de
Hinrich Sachs et de galerie
Skopia, Genève

7 *Fas in Foglia*
2011/2014
© Simon Starling/ADAGP,
Paris, 2019, photo:
Sebastiano Pellion di
Persano. Courtesy
de l'artiste et de la
Galleria Franco Noero,
Turin

Fas in Foglia perpétue l'intérêt pour l'histoire de la manufacture et du design à Turin, développée à travers une relation de 15 ans avec la Galleria Franco Noero de Turin, ainsi qu'un questionnement continu sur les procédés utilisés dans la création de chaque nouvelle pièce. *Fas in Foglia* a été créé en collaboration avec la créatrice d'enseignes Laura Panfani qui perpétue la tradition des maîtres des célèbres Insegne Cucco, qui ont largement contribué à l'ambiance caractéristique de la signalétique à Turin à travers le XX^e siècle. Ces «panneaux» hybrides en verre témoignent des procédés utilisés dans cette méthode traditionnelle de création d'enseigne. Les six *Fas in Foglia* continues an interest in the redeployment of the manufacturing and design history of Turin pursued over a 15-year-long relationship with Turin-based Galleria Franco Noero, as well as an ongoing interrogation of the processes used in the making of each new work. *Fas in Foglia* was made in collaborated with the sign writer Laura Panfani, who continues to nurture the tradition of sign making established in large part by her teacher's, the celebrated sign makers Insegne Cucco, who throughout the 20th century did much to shape the feel of Turin's characteristic retail signage. These hybrid glass 'signs' track the processes used in this traditional form of sign

photographies à partir desquelles l'œuvre finale a été créée, décrivent la production d'un panneau unique de verre noir et or qui affichait le mot italien «foglia» (feuille), une référence à la feuille d'or (foglia d'oro) utilisée dans le procédé de «finta incavatura» (faux retrait) qui crée des lettres élégantes semblant être en trois dimensions sur une plaque de verre plate. Ces images photographiques quelque peu abstraites sont «réintroduites» dans le procédé de création d'enseigne grâce à la sérigraphie. Panfani les a ensuite soulignées en appliquant des couches de feuille d'or et de peinture au dos des plaques de verre. making. The six photographic images from which the final work was created, document the initial production of a single black and gold glass panel that evocatively spelt out the Italian word 'foglia' (leaf) in reference to the gold leaf (foglia d'oro) used in a process known as 'finta incavatura' (fake indentation) that creates elegant, seemingly three-dimensional letters on a flat sheet of glass. These somewhat abstracted photographic images have been "fed back" into the sign-making process through the additional use of silkscreen printing that is in turn underscored by Panfani's subsequent application of layers of gold leaf and paint to the backside of the glass sheets.

8 *D1-Z1 (22,686,575:1)*
(image du film)
2009
© Simon Starling/ADAGP,
Paris, 2019. Courtesy
de l'artiste et de Casey
Kaplan, New York

Considéré comme le premier ordinateur programmable au monde, le Z1 a été conçu en 1936 par l'ingénieur et artiste Konrad Zuse (1910–1995). Avec 172 bytes de mémoire et la capacité d'additionner, soustraire, multiplier et diviser, le Z1 a été financé à titre privé et littéralement fait maison dans l'appartement berlinois des parents de Zuse. Achievé en 1938, l'ordinateur a été programmé grâce à des cartes perforées insérées dans un lecteur. Zuse perforait ses programmes sur des pellicules standard 35 mm. Les images de *D1-Z1 (22,686,575:1)* ont été produites via une animation Considered to be the first freely programmable computer in the world, the Z1 was designed in 1936 by the engineer and artist Konrad Zuse (1910–1995). With 172 bytes of memory and the ability to add, subtract, multiply and divide, the Z1 was privately financed and quite literally home-made in Zuse's parents' Berlin apartment. Completed in 1938 the computer was programmed using punched tape fed into a reader. Zuse punched his programs into regular 35 mm photographic film. The footage for *D1-Z1 (22,686,575:1)* was generated using

de synthèse dernier cri, avec des programmes de rendu de surface développés à Berlin. Produire cette simple séquence de 30 secondes d'animation qui met en scène le lecteur de pellicule perforée (une infime partie de la vaste machine) a nécessité 3 992 837 240 bytes d'information, soit plus de 22 millions de fois la mémoire du Z1. Cette reconstruction virtuelle conçue par ordinateur a ensuite été transférée sur des pellicules traditionnelles de 35 mm et exposée à travers une autre pièce de technologie allemande du milieu du siècle dernier, un projecteur Dresden D1. state-of-the-art computer animation technology including surface-rendering programs developed in Berlin. Generating this simple 30-second-long animation sequence, depicting the punched film reader (a tiny part of the vast machine), required 3,992,837,240 bytes of information, over 22 million times the memory of the Z1. This computer-generated, virtual reconstruction was then transferred onto traditional 35 mm film stock and exhibited on another piece of mid-century German technology, a Dresden D1 projector.



Xavier Franceschi

L'exposition au Plateau comporte à la fois des pièces antérieures et de toutes nouvelles productions réalisées spécialement pour l'occasion. Peux-tu nous dire comment tu as pensé l'ensemble, comment les choses s'articulent entre elles ?

Simon Starling

Comme souvent, la nature de la salle d'exposition a influencé dès le départ la réflexion sur la nature de l'exposition. Le Plateau est un lieu pensé à l'origine pour être quelque chose comme un supermarché, la progression de ses espaces sinueux et ondulants, avec ces rampes descendant d'une pièce à l'autre, offrait un certain chemin narratif, un voyage en quelque sorte. Un voyage tant spatial que temporel – qui commence par les œuvres les plus récentes, puis remonte dans le temps jusqu'à la pièce la plus ancienne de l'exposition. Au Plateau, j'ai décidé de reprendre les choses là où je les avais laissées il y a dix ans, avec ma dernière exposition institutionnelle en région parisienne (MAC VAL, 2009). L'œuvre la plus récente de cette exposition-là était *D1-Z1* (22,686,575:1) (2009) qui a engendré par la suite un corpus d'œuvres plus large sur les débuts de l'informatique et sa relation aux autres technologies ; cinéma, tissage, musique, etc. Plus récemment, cela a pris la forme d'une nouvelle collection de tapisseries à partir de la numérisation de pellicules perforées utilisées pour programmer les ordinateurs de série Z de Konrad Zuse. Ces tapisseries, dont une partie constitue un des éléments de scénographie de l'exposition, théâtralissent le cheminement dans l'espace et créent des zones sombres qui mettent en valeur les projections de films. Elles accompagnent un film fait avec et sur Rex Lawson, un extraordinaire musicien, virtuose du piano mécanique, instrument semi-automatique qui utilise des cartes perforées. L'année passée, j'ai filmé Rex qui jouait 4'33", la pièce silencieuse de John Cage, aux studios Abbey Road, à Londres sur une seule pellicule de 35 mm, sans montage. Ce film sera « joué » par un projectionniste pendant l'exposition – la pellicule du film imitera les cartes perforées du piano mécanique de Lawson. C'est à la fois une exposition sur la question du faire et une célébration des créateurs et collaborateurs impliqués dans les œuvres individuelles. En l'occurrence, dans le cas de la presse Heidelberg, le « plan de coupe » est emblématique : celle-ci est fendue en deux pour dévoiler son mécanisme intérieur, tout en répartissant de façon appropriée son très grand poids sur le sol de la galerie, dans les limites de ce que peut supporter le bâtiment. Parmi les œuvres exposées, certaines sont le fruit d'un haut niveau de savoir-faire artisanal ou du travail d'une machine : de l'expérience pratique du daguerréotype ou du métier à tisser assisté par ordinateur, de la technique japonaise minutieuse de l'urushi ou de l'impression automatisée.

XF En t'invitant au Plateau, je savais que son contexte historique pourrait t'intéresser. Et je t'ai indiqué qu'en lieu et place du Plateau, il y avait auparavant la S.F.P. (Société Française de Production) qui jusque dans les années 90 a réalisé nombre des productions de la télévision publique française. Le résultat est ce projet mené avec Hinrich Sachs. Peux-tu nous en retracer les grandes lignes ?

SS Lorsque tu as évoqué les anciens studios de cinéma et de télévision qui occupaient le même espace que Le Plateau, j'ai fait quelques recherches historiques. Je suis tout de suite tombé sur 1, *rue Sésame*, la franchise française de cette émission de télé américaine très populaire, produite à Belleville à la fin des années 1970. Ça m'a encouragé à contacter mon vieil ami et collègue, l'artiste Hinrich Sachs. Hinrich est impliqué dans un projet de longue durée *Kami, Khokha, Bert and Ernie (expanding)*. Je lui ai demandé si l'idée de travailler sur une œuvre pour l'exposition l'intéressait – une exposition centrée en partie sur l'idée de collaboration. Nous nous sommes concentrés sur l'unique personnage qui n'existait que dans la version française, un escargot nommé Trépido. Nous avons découvert qu'il était incarné par une jeune actrice à l'époque, Catherine Coste, maintenant septuagénaire. Nous avons travaillé sur l'écriture et l'enregistrement d'un récit contemporain écrit à la première personne, pour cet escargot naïf (et aussi pour Catherine Coste, devenue âgée) comme si Trépido avait été égaré quelque part dans la cave et réapparaissait dans le nouveau monde. L'idée est de présenter quelque chose qui pourrait être une vidéo pédagogique très étrange, décalée, à l'image de celles que l'on trouve dans de nombreuses expositions – les rêveries de l'escargot comprendront une réflexion sur l'histoire, la mémoire et la technologie.

Xavier Franceschi

The exhibition at Le Plateau includes both former works and new productions made especially for the show. Could you tell us how you developed this combination, and how the various pieces are connected?

Simon Starling

As is often the case the nature of the exhibition space had an initial impact on the thinking behind the nature of the exhibition itself. A building originally conceived of as a supermarket, Le Plateau's serpentine, undulating, progression of spaces, with its ramps descending from room to room, proposed a certain narrative trajectory, a journey of sorts. A journey that is both spatial and temporal – beginning with the newest works and then cutting back through time until you reach the oldest work in the exhibition. I decided to pick up at Le Plateau where I'd left off a decade ago, with my last institutional exhibition in Paris (MAC VAL, 2009), the most recent work in that exhibition was *D1-Z1* (22,686,575:1) (2009) which was subsequently a trigger for a larger body of work concerned with early computing and its relationship to other technologies; cinema, weaving, music, etc. This has most recently taken the form of a new group of tapestries based on scans of original punched film strips used to programme Konrad Zuse's Z series computers. These tapestries, that serve in part as exhibition architecture, dramatizing the journey through the space and creating areas of darkness and focus for film projections, accompany a film made with and about Rex Lawson, an extraordinary musician who is a great champion of the pianola, a semi-automated instrument that plays punched paper rolls. Last year I filmed Rex performing John Cage's "silent work" 4'33" at Abbey Road Studios, London on a single, unedited, roll of 35 mm film and that film will be "performed" by a projectionist during the exhibition – the film roll mimicking the perforated paper roll of Lawson's pianola. This is at once an exhibition about interrogating making and a celebration of the makers and collaborators that are involved in the individual works. Here the "cutaway view" is emblematic, in this case a Heidelberg press that has been cloven in two to reveal its inner workings, while also allowing its considerable weight to be appropriately distributed across the gallery floors with their limited load bearing capacity. The works on display vary from the intensively hand-made to the machine-made, from the very hands-on daguerreotype process to computer controlled looms, from the patient handcraft of a Japanese urushi craftsman to an automated printing press.

XF When I invited you to Le Plateau, I knew that its historical background would interest you. I told you that Le Plateau used to be the premises of the S.F.P, which produced numerous French public television shows until the nineties. The result is this project in collaboration with Hinrich Sachs. Could you tell us more about it?

SS When you mentioned the former film and television studios that used to occupy the same patch of land as Le Plateau, I started to investigate that history a little and immediately came across 1, *rue Sésame* the French franchise of the long running American TV programme that was produced in Belle Ville in the late 1970s. This prompted me to contact my old friend and colleague, the artist Hinrich Sachs. Hinrich has been involved in a long running project *Kami, Khokha, Bert and Ernie (expanding)* and so I asked if he might be interested in working on a piece for the exhibition – an exhibition in part focusing on collaboration. We turned our attention to the one character unique to the French programme, a snail called Trepido, who we discovered had been played by a young actress called Catherine Coste, now in her 70s. The idea developed to write and record a contemporary first person narrative for this naïve snail (and indeed for the aging Coste) almost as if Trépido had been lost somewhere deep in the basement and reappeared into a new world. I suppose the idea is to present something that might serve as a very strange and oblique pedagogical video of the kind found in many exhibitions – the snail's musings will include thoughts on history, memory and technology.

XF Est-ce la première fois que tu produis une œuvre en collaboration avec un autre artiste ?

SS Non, j’ai collaboré sur des œuvres de nombreuses fois. La nature de ces collaborations peut être très complexe. Il y a quelques années par exemple, j’ai co-écrit et co-mis en scène une pièce intitulée *At Twilight* avec le dramaturge Graham Eatough. Graham était le principal collaborateur mais il y avait aussi des musiciens, des chorégraphes, des créateurs de masques et des costumiers qui étaient impliqués, pour ne parler que des collaborateurs vivants. Et de nombreux avant-gardistes des siècles précédents, les poètes W.B. Yeats et Ezra Pound, le danseur Michio Ito, l’illustrateur et costumier Edmund Dulac, ont également nourri la production depuis l’au-delà. J’ai toujours pensé mes créations en redéployant les œuvres d’art d’artistes décédés comme une sorte de collaboration. *At Twilight* en est un très bon exemple. Les morts sont généralement des collaborateurs formidablement enthousiastes. D’ailleurs, ce que je considère comme ma première exposition était une collaboration avec un camarade étudiant à la Glasgow School of Art, Paul Maguire, intitulé *Museum Piece* (1991). Travailler sur cette installation propre au site était extrêmement important pour moi – l’envie d’un dialogue, la possibilité de laisser son propre bagage esthétique à distance, le caractère réducteur du travail qui en résultait – toutes ces choses ont eu un impact sur le long terme sur ma propre approche et ont aussi fortement influencé mon enseignement, qui a toujours impliqué de nombreux projets collaboratifs.

XF Is it the first time that you co-create a work with another artist?

SS No, I have collaborated on works on a number of occasions. The nature of those collaborations can be very complex. For example, a couple of years ago I co-wrote and co-directed a play called *At Twilight* with the theatre maker Graham Eatough. While Graham was perhaps the main collaborator there were also musicians, choreographers, mask makers, costume designers all involved and those where just the living collaborators. There was also a whole host of dead precursors, the poets W.B. Yeats and Ezra Pound, the dancer Michio Ito, the illustrator and costume designer Edmund Dulac who fed into the production from beyond the grave. I’ve always thought of those works I’ve made redeploying existing art works by dead artists as being collaborations of sorts and *At Twilight* is a very good example of that. The dead are generally wonderfully willing collaborators. In fact what I consider to be my first exhibition was a collaboration with a fellow student at Glasgow School of Art, Paul Maguire, entitled *Museum Piece* (1991). The process of working on that site specific installation was extremely important to me – the desire for a dialogue, the possibility of leaving your own aesthetic baggage at the door, the reductive quality of the resulting work – all those things had a long term impact on my own approach and also importantly carried over into my teaching too, which has always involved a lot of collaborative projects.

XF Il est clair que ta démarche consiste à faire «avec» et «à partir de» et je ne doute pas que les artistes – morts ou vivants – qui se retrouvent à tes côtés pour de nouveaux projets soient pleins de ressources... À contrario, peux-tu nous citer un projet qui aurait été conçu sans la moindre collaboration ? *Half A4 (or King and Queen)*, peut-être ?

SS *Half A4 (or King and Queen)* est en effet un travail différent du fait de sa «distribution» pour ainsi dire. Il s’agit sans doute de l’œuvre la plus traditionnellement sculpturale de l’exposition, puisqu’elle a impliqué une transformation très directe d’un objet, pas un bloc de marbre ou un tas d’argile, mais une presse d’imprimerie Heidelberg de 1,3 tonnes, solidement manufacturée au début des années 1960 par des ingénieurs allemands. Après trois semaines de «sculpture», par mes deux assistants et moi-même usant de meuleuses d’angle, scies, etc., la presse a été coupée net en deux. Le résultat, que l’on pourrait décrire comme un «readymade assisté», est d’une part un plan de coupe de cette élégante machine – un exposé de ses rouages internes – tandis que de l’autre, elle devient une paire de sculptures assez convaincantes avec de nombreuses allusions à l’histoire de l’art et des associations figuratives. De plus, et c’est une motivation à l’origine de sa réalisation, la presse ainsi divisée devient exposable au Plateau, dans un bâtiment dont les sols ont une capacité portante relativement limitée.

XF It is clear that your approach consists in making “with” and making “from” and I am sure that the artists – dead or alive – who are involved with you in new projects are resourceful... In contrast, could you mention a project which was conceived without any collaboration? *Half A4* maybe?

SS *Half A4 (or King and Queen)* is indeed a different kind of work in relation to its “cast list” so to say. It is perhaps the most traditionally sculptural work in the exhibition as it has involved a very direct transformation of an object, not a block of marble or a lump of clay but a 1.3 ton Heidelberg “Windmill” printing press robustly manufactured in the early 1960s by German engineers. As a direct result of 3 weeks “sculpting” by two assistants and I using angle grinders, saws, etc., the press has been cut clean in two. The outcome, that might be described as a “assisted readymade”, is on one hand a cutaway view of this elegant machine – an exposé of its inner workings – on another it becomes a pair of rather convincing sculptures with many art historical allusions and figurative associations. Further to that, and in part a driving force behind its realisation, the divided press becomes exhibitable at le Plateau, in a building whose floors have relatively limited load-bearing capacity.

XF On retrouve dans toutes ces pièces l’une des constantes de ton travail, à savoir cette notion de reprise, de correspondance voire de coïncidence. La pellicule film perforée est le support utilisé dans ce primo-ordinateur, qui est à mettre en relation avec les cartes perforées de certains métiers générant des tapisseries ; le rouleau perforé (lui-aussi...) de Rex Lawson a à voir avec la bobine de pellicule du film qui l’enregistre, etc. Dans quelle mesure cette dimension génère-t-elle réellement les œuvres que tu proposes ?

SS Ce à quoi tu fais allusion, c’est une forme d’empilement, de stratification : un medium, un phénomène ou un moment, venant se superposer à d’autres. On retrouve cet empilement de strates partout dans l’exposition ; un tissage de programmes informatiques perforés et intégrés à des morceaux de pellicule cinématographique (*Talking, Computing / Walking, Computing*), un rouleau de pellicule joué via un projecteur qui contient les images d’un rouleau de papier perforé lu par un piano mécanique (*Rex Lawson Performs ...*) plusieurs feuilles de papier doré qui forment l’image agrandie d’une seule feuille de papier dorée présentée sur un morceau de verre (*F as in Foglia*). Ce qu’exposent ces empilements de strates, c’est le processus de «fabrication», voire une archéologie de ce processus – l’œuvre comme sujet de l’œuvre – ainsi qu’une forme d’interconnexion qui, comme tu l’évoquais, relève d’un mélange de connections soigneusement mises en scène et de hasards. Il est parfois difficile de distinguer ces procédés techniques, si c’est bien ce dont il s’agit, de la conception de ces œuvres en général. C’est peut-être, précisément, la porosité entre ces différents aspects qui donne au travail son énergie.

XF A constant element of your work can be found in all these pieces, that is to say this notion of revival, or correspondence and even coincidence. The punched film is the medium used in this first computer, which should be linked to the punched cards used in weaving machines to produce tapestries; the perforated rolls (also...) of Rex Lawson has something to do with the film reel which records it, etc. In what way does this aspect actually generate the works that you offer?

SS I supposed what you are referring to is a form of layering or collapse, one medium onto another, one phenomenon onto another, one moment onto another. This build up of layers is everywhere to be seen in the exhibition; weavings of computer programmes punched into pieces of moving image film (*Talking, Computing / Walking, Computing*), a roll of film being run through a projector that depicts a perforated paper roll being run through a pianola (*Rex Lawson Performs ...*) a number of sheets of gold leaf creating an enlarged image of a sheet of gold leaf being applied to a piece of glass (*F as in Foglia*). What’s being exposed in these conflated layers is the ‘making’, a kind of archaeology of process – work about making work or what have you – but also a sense of interconnectedness, that, as you imply, is a mix of carefully plotted connections and happenstance. At times it is hard to separate these technical devices, if that’s what they are, from the broader conception of the works and perhaps it’s precisely the seamlessness of these different aspects that gives the work its energy.

XF «L'œuvre comme sujet de l'œuvre», ça fait très conceptuel. En même temps, on sent que ce caractère de réflexivité, cette notion de boucle, sont des principes permettant de faire advenir de l'inattendu, de faire émerger des formes nouvelles et autres. Ainsi de ces images prélevées dans les pellicules utilisées par Konrad Zuse... Il ne s'agit pas de tourner en boucle et de retomber sur soi, mais de bien de se projeter ailleurs, non ?

SS La dimension de mise en abyme de l'œuvre, le système de boucle qu'elle suit, n'est qu'un point de focalisation, comme à travers une lentille. Ce n'est pas une fin en soi. Tout comme l'apparente obsession pour le passé que l'on retrouve dans l'exposition, pour les technologies obsolètes et les savoir-faire en voie de disparition, sont une façon pour moi, en tant que sculpteur, d'essayer de comprendre le moment présent et la technologie contemporaine.

XF Tu as parlé d'archéologie, on pourrait presque parler de points de départ pour partir à l'aventure. Comme lorsque tu prends la mer à bord d'une embarcation que tu t'es construite (Blue Boat Black, 1997)... L'analyse des processus que tu abordes est-elle en soi un vrai support de narration ?

SS Absolument ! Un bon exemple qui illustre cela, c'est ce titre riche en détails : *As he buffs the black lacquered table top to a mirror finish with the powdered-palm of his hand, the artist catches a glimpse of the mask of the urushi master Masahiko Sakamoto that he is wearing and remembers how, when they first met, he had suggested to the craftsman, that he might be mistaken for the actor Yul Brynner playing King Siam in the film adaptation of the Rogers and Hammerstein hit musical The King and I* – une œuvre qui commence avec l'explication d'un processus de production, qui, littéralement, crée une réflexion – l'art très raffiné du polissage de l'urushi (laque japonaise) – et se développe en quelque chose de plus complexe à propos non seulement de la nature de la collaboration mais aussi des implications lors d'appropriations interculturelles. Il émerge ainsi une intrigue, une mascarade interculturelle, à partir d'un intérêt initial porté à un artisanat. En ce sens, le processus devient, comme tu le disais, du ressort du récit.

XF *As he buffs the black lacquered table top...* qui fait directement référence à *Portrait of the master mask maker Yasuo Miichi wearing a mask...* (2017) est aussi à mettre en relation avec l'extraordinaire *Project for a Masquerade (Hiroshima)* (2010) que nous projeterons au cours d'une soirée pendant l'exposition. Peux-tu nous en dire quelques mots ?

SS *Project for a Masquerade (Hiroshima)* est une proposition de mise en scène pour une pièce où s'entremêlent «Eboshi-ori», un conte japonais ancestral dans lequel un jeune garçon noble se grime afin d'échapper à son passé trouble, et un des épisodes de la guerre froide, à propos d'une sculpture de Henry Moore datant de 1965 : *Nuclear Energy*. Exposée à l'Université de Chicago, *Nuclear Energy* agissait comme marqueur du lieu de naissance de l'ère nucléaire ainsi que du «Projet Manhattan», à savoir la première réaction en chaîne nucléaire réalisée par Enrico Fermi – Pile numéro 1. Dans la pièce originale japonaise, chaque rôle est tiré d'une autre histoire, par exemple : James Bond, Anthony Blunt, le Colonel Sanders et Joseph Hirshhorn, assemblés dans un réseau de connections qui convergent toutes vers le monument de Moore. J'ai commencé à m'intéresser au film et à ses masques en même temps qu'à l'œuvre de Moore et à ce que l'on pouvait déployer autour, ce qu'on a commencé à Toronto avec la production de *Infestation Piece (Musselled Moore)*, 2006-2008, (un drame de la guerre froide avec des mollusques rampants russes qui envahissent les Grands Lacs au moment de l'effondrement du bloc soviétique), et qui fut particulièrement inspiré par la découverte fortuite d'une plus petite version du monument de Chicago qui s'était, bizarrement, retrouvé dans les collections du Musée d'Art contemporain de Hiroshima sous un autre nom : *Atom Piece*. *Project for a Masquerade (Hiroshima)* est le premier projet que j'ai réalisé avec le maître des masques Noh Yasuo Miichi. Comme dans les deux œuvres que tu as mentionnées précédemment, l'artisan occupe le centre de la scène. Les différentes narrations du film entremêlent des séquences au petit atelier de Yasuo à Osaka et, en parallèle, l'art ancestral de la fabrication des masques.

XF “The work as a subject of itself” sounds really conceptual. At once, we feel that this reflective nature, this loop notion, are principles enabling the unexpected, allowing new forms and further. Like the images collected in the films used by Konrad Zuse... It's not about playing a loop and getting back on one's feet but about looking ahead in another direction, isn't it?

SS The self-reflective nature of the work, its loop-like quality, is simply a focusing device, a lens of sorts. It is not an end in itself. Just as the exhibition's apparent obsession with the past, with obsolete technologies and disappearing crafts, is a way for me, as a sculptor, to try to understand the present moment and contemporary technology.

XF You spoke about archeology, we could even mention starting points to begin the adventure. Just like when you set sail with a boat you built yourself (Blue Boat Black, 1997). Does your approach of the process analysis become in itself a real medium for the narrative?

SS Absolutely! A good example of that is the elaborately titled *As he buffs the black lacquered table top to a mirror finish with the powdered-palm of his hand, the artist catches a glimpse of the mask of the urushi master Masahiko Sakamoto that he is wearing and remembers how, when they first met, he had suggested to the craftsman, that he might be mistaken for the actor Yul Brynner playing King Siam in the film adaptation of the Rogers and Hammerstein hit musical The King and I* – a work that begins with the unpacking of a production process, a process that quite literally creates reflections – the art of highly polished urushi (Japanese lacquer) – and develops into something altogether more knotty and complex about not just the nature of collaboration but also the implications of cross cultural appropriation. A farce emerges, a multi-cultural masquerade, from an initial interest in process. So in that sense, the process, as you say, becomes the stuff of storytelling.

XF *As he buffs the black lacquered table top...* which refers directly to *Portrait of the master mask maker Yasuo Miichi wearing a mask...* (2017) can also be connected to the extraordinary *Project for a Masquerade (Hiroshima)* (2010) that we are going to project during the exhibition. Could you tell us more about it?

SS *Project for a Masquerade (Hiroshima)* is a proposition for the performance of a play which collapses Eboshi-ori, the ancient Japanese tale of a young noble boy disguising himself to escape his troubled past, onto the Cold War saga that evolved around Henry Moore's 1965 sculpture *Nuclear Energy*. Installed at the University of Chicago, *Nuclear Energy* marks the birthplace of both the nuclear age and the so-called Manhattan Project, Enrico Fermi's first self-sustained nuclear reaction – Pile No. 1. Each role in the original Japanese play is taken by one of a new cast, including: James Bond, Anthony Blunt, Colonel Sanders and Joseph Hirshhorn, which was assembled through a web of connections that all lead back to Moore's monument. The film and related masks emerged as part of my on-going interest in, and redeployment of Moore's work which began in Toronto with the making of *Infestation Piece (Musselled Moore)*, 2006-08 (itself a Cold War drama involving rampant Russian molluscs invading the Great Lakes in the dying days of the Soviet Union), but was specifically inspired by the chance discovery of a smaller version of the Chicago monument that somewhat bizarrely ended up in the collection of the Hiroshima City Museum of Contemporary Art under a different name, *Atom Piece*. *Project for a Masquerade (Hiroshima)* is the first project I made with the master Noh mask-maker Yasuo Miichi and just as in the two works you mention above, the craftsman is put “centre stage” as the complex interwoven narratives of the film unfold in the context of Yasuo's tiny Osaka workshop and in parallel to the age-old process of mask making.



Project for a Masquerade (Hiroshima)
2010
Film 16 mm numérisé en HD, réalisé en collaboration avec Yasuo Miichi, Osaka
© Simon Starling/ADAGP, Paris, 2019. Courtesy de l'artiste et The Modern Institute/ Toby Webster Ltd., Glasgow

Portrait of the Master Mask Maker Yasuo Miichi Wearing a Mask of the Artist Simon Starling while Carving a Mask of Himself
2017
Simon Starling en collaboration avec Yasuo Miichi, Simon Hopkins, Daniil Kondratyev
© Simon Starling/ADAGP, Paris, 2019. Courtesy de l'artiste et de la galerie neugerriemschneider, Berlin

XF L'autre projet mené dans un rapport au contexte parisien du Plateau est cette série de daguerréotypes en référence à Eugène Atget. Peux-tu nous dire comment t'est venue cette idée de «rejouer» cet illustre prédécesseur?

SS Depuis quelques années maintenant, je réalise des séries de daguerréotypes intitulées *Recursive Plates*. Ces images, réalisées sur des feuilles d'argent si parfaitement polies qu'elles s'apparentent à la surface d'un miroir, sont toujours prises à l'endroit même où elles sont exposées. Elles deviennent ainsi des « doubles miroirs » : elles reflètent à la fois le moment qui a été photographié et le moment où l'on contemple cette photographie. Les *Recursive Plates* réalisées pour Le Plateau ont pour point de départ l'image mémorable d'une façade de restaurant parisien prise par Eugène Adget, intitulée *Au tambour, 63 quai de la Tournelle*. Cette photo est célèbre pour l'apparition d'un reflet du photographe lui-même, dont la silhouette floue se fond dans le visage d'un homme qui regarde l'objectif de l'appareil, derrière la porte vitrée du restaurant. J'ajoute à l'image originale d'autres couches de reflets, mon appareil grand format, ma propre silhouette, ainsi que l'environnement de l'espace d'exposition, le tout collé sur l'image originelle, dans un dispositif de re-photographie. Le résultat produit un choc, une confusion dans l'espace et le temps des images. Ces photographies interrogent le médium même de la photographie et, en ce sens, elles sont représentatives d'une dimension conceptuelle qui est présente dans toute l'exposition.

XF Par leur rapport à la rue, mais aussi par leurs caractéristiques plastiques, ces daguerréotypes ont beaucoup à voir avec la série *F as Foglia*...

SS C'est certain, *F as Foglia* n'y est pas pour rien si j'ai choisi cette image d'Eugène Atget avec sa typographie typiquement parisienne et ses reflets. Ces œuvres ont en commun de chercher à impliquer le spectateur qui, par la présence de son reflet, devient une couche supplémentaire dans une image déjà composée de multiples couches. C'est ainsi leurs propres moyens de production qui sont interrogés. Pour moi, les images d'Atget sont des fenêtres sur un Paris en voie de disparition – les vitrines de magasins, les perrons, les allées apparaissent tous comme un écho au cadre de la photographie elle-même, créant ainsi une forme de profondeur temporelle – que j'approfondis encore dans *Recursive Plates* avec mon propre procédé de re-photographie. *F as Foglia* applique le même procédé en ôtant les différentes strates du savoir-faire anachronique de l'artisan. Une boucle rétroactive se met en place (action, réaction, réitération) et le travail avec un collaborateur ou un précurseur permet d'installer une forme de distance critique, un espace – initialement en dehors du processus – dans lequel réagir, pour que cette réaction puisse être ensuite absorbée de nouveau par le dispositif.

XF The other project linked to the Parisian context of Le Plateau is this daguerreotype series, which refer to Eugène Atget. How did you come up with the idea of reenacting this famous predecessor?

SS For a few years now I've been making a series of daguerreotypes collectively known as *Recursive Plates*. These site-specific images, made on mirror-like sheets of highly polished silver, are always made in the place where they are exhibited, thus becoming "double mirrors" in that they mirror both the moment photographed and the moment that that photograph is viewed. For Le Plateau the *Recursive Plates* take as their starting point a very particular image made by Atget of a Parisian restaurant façade. Entitled *Au tambour, 63 quai de la Tournelle*. The photograph famously includes a reflection of the photographer himself, whose shadowy outline merges with the face of a man looking back at the camera through the restaurant's glass door. To that original image I am in turn adding subsequent layers of reflections, as my own large format camera and the outline of my own body, as well as the context of the exhibition space, are collaged onto the original image through the act of re-photographing. The result is a collapse or confusion of space and time within the images. They are very much photographs about making photographs and in that sense are indicative of one aspect of the thinking behind the entire exhibition.

XF Considering their relation to the public space and also their plastic qualities, these daguerreotypes have much to do with *F as Foglia* ...

SS *F as Foglia* was certainly an inspiration for using the Atget image, with its Parisian signage and reflective surfaces. They are both works that implicate the audience who, when mirrored in the work, become one more layer in already multi-layered images and along with that, they interrogate their own means of production. I think of Atget's images as being portals into an even-then-disappearing Paris – shop windows, doorways, alleyways, all appear to echo the frame of the photographs themselves, creating a sense of temporal depth – a sense that I then augment in the *Recursive Plates* with my own process of re-photographing. *F as Foglia* is doing something similar as it strips back the layers of the sign maker's anachronistic craft. There's a feedback loop involved (action, reaction, reiteration) and working with a collaborator or precursor allows for something like critical distance, a space – initially outside the process – to react in, only for that reaction to be reabsorbed into the process once more.



XF Tu laisses une large place à l'absurde dans nombre de tes pièces. L'un des meilleurs exemples est sans doute le magnifique *Autoxylopyrcycloboros* (2006), qui n'est pas présent dans l'exposition, mais vraiment emblématique à ce titre. Sans évoquer spécialement Trépido, il me semble que ton œuvre comprend également une forte dose d'humour. Me trompé-je?

SS Absolument ! L'humour est un outil crucial pour moi. Il revêt de nombreuses formes et une grande variété de registres, du slapstick – imaginer William Butler Yeats et Ezra Pound embarqués dans une pantomime d'ânes en costumes (*At Twilight*) affairés à découper un bateau en bois pour alimenter leur machine à vapeur (*Autoxylopyrcycloboros*) – à l'absurde – couper en deux une presse typographique très lourde pour pouvoir l'installer dans un espace à faible capacité portante (*Half A4 or King and Queen*), fabriquer une chaise à partir d'un vélo et un vélo à partir d'une chaise (*Work, Make-ready, Kunsthalle Bern*), construire un bateau à partir de magnésium extrait dans de l'eau de mer afin de traverser la mer (*Project for Rift Valley Crossing*) etc. Ces travaux empreints d'humour s'inscrivent souvent dans un contexte lourd ou complexe – *Autoxylopyrcycloboros* était une réponse à la pollution des eaux de Loch Long et Faslane en Écosse par un sous-marin nucléaire, *Project for Rift Valley Crossing* a été interprété dans le contexte politique extrêmement tendu de la Mer Morte – l'humour permet de créer un espace particulier, avec une distance critique sur des situations qui ne sont pas drôles.

XF You leave a large place for the absurd in a lot of your pieces. One of the best examples is certainly the wonderful *Autoxylopyrcycloboros* (2006), which is not present in the exhibition but very emblematic in this way. Without mentioning Trépido, it seems that your work also contains a high degree of humour. Am I wrong?

SS Absolutely! Yes, humour is a key toll for me. It takes many forms in the work and has many registers, from the slapstick – imagining W.B. Yeats and Ezra Pound in a pantomime donkey costume (*At Twilight*), cutting up a wooden boat to feed its steam engine (*Autoxylopyrcycloboros*) – to the absurd – cutting a heavy printing press in two so it can occupy a space with low load bearing capacity (*Half A4 or King and Queen*), making a chair out of a bicycle and a bicycle out of a chair (*Work, Make-ready, Kunsthalle Bern*), building a boat from magnesium extracted from sea water in order to cross the sea (*Project for Rift Valley Crossing*) etc. There's often a heavy or knotty context for these humorous works – *Autoxylopyrcycloboros* was a response to the nuclear submarine infested waters of Loch Long and Faslane in Scotland, *Project for Rift Valley Crossing* was played out in the highly complex political context of the Dead Sea – the humour affords a certain sort of space, a bit of critical distance to those unfunny situations.

Autoxylopyrcycloboros
2006
(détail)
© Simon Starling/ADAGP,
Paris, 2019. Courtesy de l'artiste
et The Modern Institute/
Toby Webster Ltd., Glasgow

Since the early 1990s, the work of British artist Simon Starling has reexamined the history of objects – their forms, value, manufacturing processes and status. He sees this solo exhibition at Le Plateau as an opportunity to propose a journey through space and time between a series of recent works and some of his older pieces, always focusing attention on the contexts in which they were produced and shown. Starting with a situation or encounter, the artist unwinds the thread of his research on the transformation of objects, following the changes they have undergone or that he has made to them. Starling’s scrutiny of production mechanisms and their evolution over time highlights the persistence of the past in the present and sheds a singular light on the developments and changes in our society. The artist’s departure point for the exhibition at Le Plateau was his film *D1-Z1*, based on the Z1 – the first freely programmable computer, designed in 1936 by German engineer Konrad Zuse and programmed using punched strips of 35mm film. Starling showed *D1-Z1* at his previous exhibition in the Paris region in 2009, at the MAC VAL contemporary art museum; it is representative of the themes of hybridization and collaboration underpinning all the works in the exhibition. After reconstructing the mechanism of the Z1 using virtual computer technology, he showed it on traditional 35mm film. Since *D1-Z1*, Starling has continued to explore the links between nascent information technologies, cinema, weaving and music. His exhibition at Le Plateau is structured by a recent series of tapestries reproducing Konrad Zuse’s punched strips of 35mm film. Other works featuring a similar interplay of eras and technologies include a 35mm film of Rex Lawson using perforated rolls to play John Cage’s “silent” piece 4’33” on his pianola. The processes at work during collaborative projects such

as those with Rex Lawson or the master lacquer craftsman Masahiko Sakamoto are also focal points of Starling’s research, highlighting the issues of copyright and identity inherent in any joint venture. Furthermore Starling’s work on the specific context of Le Plateau – located in premises that once housed the SFP (Société Française de Production) recording studios – inspired him to invite another artist, Hinrich Sachs, whose ongoing project *Kami, Khokha, Bert and Ernie (expanding)* has focused on the American children’s TV show *Sesame Street* and its international adaptations. Drawing from the different national versions of the show – each featuring the arrival of a new character – the project explores systems of representation in popular visual culture and issues of cultural translation. Hinrich Sachs and Simon Starling worked together on *1, rue Sésame* (the French version produced by the SFP) and on the character of Trépido the snail; they were assisted in this by the French actress Catherine Coste, who played Trepido’s voice in the late 1970s.

Simon Starling (born in 1967 in Epsom, UK) lives and works in Copenhagen. He studied at the Glasgow School of Art. He has exhibited at international institutions including the Musée Régional d’Art Contemporain Occitanie, Sérignan; the Musée d’Art Contemporain, Montreal; the Museum of Contemporary Art, Chicago; the Kunsthalle, Mulhouse; the 53rd Venice Biennale; the Temporäre Kunsthalle, Berlin; the Tate Britain, London; the MASS MoCA, Massachusetts; the Ludwig Museum, Budapest; Spike Island, Bristol; the Walker Art Center, Minneapolis; the Kunstraum Dornbirn, Austria; the Power Plant, Toronto; the MAC VAL, Vitry-sur-Seine; the Parc Saint Léger, Pougues-les-Eaux ; the Museum für Gegenwartskunst, Basel. Simon Starling was awarded the Turner Prize in 2005.

Hinrich Sachs (1962, Osnabrück, Germany, based in Basel) is a visual artist and writer, working in an itinerant fashion. He studied at the Hochschule für Bildende Künste Hamburg and Université Paris VIII. He is currently finalizing *Fog Friend Font. Ways of Doing Multi Lingual Sense*, a publication project specifically considering transformative developments, as triggered by digital communication. He exhibited work at international institutions including Kunsthalle Basel (CH); MAMCO, Geneva (CH); Moderna Museet Stockholm (SE), Museum Ludwig, Cologne (DE); Tate Liverpool, Liverpool, ICA London (UK); Frac Languedoc-Roussillon, Montpellier, la Biennale de Rennes, La Ferme de Buisson, Paris (FR); Contemporary Art Centre Vilnius (LT); Consonni, Bilbao (ES), Taipei Fine Arts Museum, Taiwan.

RENDEZ-VOUS

Visite commissaire
Avec Simon Starling
Dimanche 23.06.19
17h30

Visites guidées
Tous les dimanches
16h

Rendez-vous
à l'accueil

Plateau-Apéro
Mercredi 12.06.19
Avec *Cuisine mode d'emploi(s) – la formation aux métiers de la restauration avec Thierry Marx*

Les nocturnes
Ouverture jusqu'à 21h,
chaque 1^{er} mercredi du
mois, avec une visite de
l'exposition à 19h30.

Rendez-vous gratuits

LA UITRINE

Bevis Martin & Charlie Youle
02.05 – 02.06.19
Vernissage de la vitrine
le 02.05.19

Morgane Fourey
12.06 – 12.07.19
Vernissage de la vitrine
lors du Plateau-Apéro
du 12.06.19

L'antenne culturelle
22 cours du 7^e art
75019 Paris

LE CHÂTEAU, RENTILLY

Exposition

**De l'immersion à l'osmose
Chaosmose # 2**
17.03 – 21.07.19
À partir de la collection
de l'Institut d'art
contemporain,
Villeurbanne/Rhône-Alpes

* (Tandis qu'il polit, avec la paume de sa main enduite de poudre, le dessus de la table laquée pour obtenir un effet miroitant, l'artiste entrevoit le masque du maître laqueur urushi Masahiko Sakamoto qu'il est en train de porter et se rappelle que, lorsqu'ils se sont rencontrés pour la 1^{re} fois, il avait suggéré à l'artisan qu'on pouvait le prendre pour l'acteur Yul Brynner jouant le Roi Siam dans l'adaptation cinématographique de la comédie musicale de Rogers et Hammerstein, *The King and I*)

INFORMATIONS PRATIQUES

**frac île-de-france
le plateau, paris**
22 rue des Alouettes
75019 Paris, France
T +33 (0)1 76 21 13 41
info@fraciledefrance.com
fraciledefrance.com
Entrée libre

Accès
M 11 – Jourdain ou Pyrénées
M 7 bis – Buttes-Chaumont
Bus 26 – Jourdain

Horaires
Mer. – Dim. 14h – 19h
Nocturnes, jusqu'à 21h,
chaque 1^{er} mercredi du mois

L'antenne culturelle
22 cours du 7^e art
(à 50 mètres du plateau)
75019 Paris, France
T +33 (0)1 76 21 13 45
Espace ouvert en semaine,
sur rendez-vous, pour
la consultation du fonds
documentaire (livres,
périodiques et vidéos).
L'antenne culturelle
est fermée les jours fériés.

frac île-de-france
33 rue des Alouettes
75019 Paris, France
T +33 (0)1 76 21 13 20

Présidente: Florence
Berthout
Directeur: Xavier Franceschi

Le Journal de l'exposition
est proposé par le frac
île-de-france / l'antenne
culturelle

Rédaction
Xavier Franceschi,
Hinrich Sachs,
Simon Starling
Relecture et coordination
Isabelle Fabre assistée
de Lucie Calise
et Anastasia Fernandez
Traduction
Marion Cole

Conception graphique
Atelier Baldinger • Vu-Huu

PARTENAIRES

Le frac île-de-france
reçoit le soutien du Conseil
régional d'Île-de-France,
du ministère de la Culture –
Direction Régionale des
Affaires Culturelles
d'Île-de-France et de la
Mairie de Paris. Membre du
réseau Tram, de Platform,
regroupement des FRAC
et du Grand Belleville.
L'exposition a reçu le soutien
de Fluxus (FR/UK),
Danish Art Foundation (DK),
Pro Helvetia (CH) et Institut
für Auslandsbeziehungen
(D) ainsi que de
neugerriemschneider, Berlin,
The Modern Institute,
Glasgow, Galleria Franco
Noero, Turin.

REMERCIEMENTS

Shinichi Shioyasu, Masahiko
Sakamoto, Daniil Kondratyev,
Emiko Oki, Aki Nagasaka,
Philip Pilekjaer, Simon Hopkins,
Will Jamieson

Jeanne Urastor, Karl Isakson,
Scott Green, Frank Jensen, Danish
Art Workshops, Copenhagen

Maja McLaughlin

Christian Burchard, Deutsches
Museum, Munich
FlandersTapestries, Belgium

Hans-Jürgen Bonack, Bonack
Aesthetic Engineering GmbH &
Co. KG, Berlin

Galleria Franco Noero, Turin
Neugerriemschneider, Berlin
The Modern Institute, Glasgow
Casey Kaplan Gallery, NY
Skopia Art contemporain, Geneva

