



## NEW YORK

## ALL THE RIGHT NOISES

BY SIMON CASTETS

For someone who readily admits to a deep-seated fixation with every detail, Sergei Tcherepnin, when hopping around the streets of São Paulo in neo-minstrel garb for a video piece, does not seem the least bit worried about chance encounters. A fourth-generation musician and contemporary Pied Piper of Hamelin, Tcherepnin knows all the tricks in the book and the power of music to entrance, down to phantom tones and actual chaos.

*Simon Castets* Since we met, I have been reading about the Pied Piper of Hamelin. It is a fascinating legend, in part because of the number of interpretations it has had over the centuries since its first appearance on a German church's window in the early 14th Century. There is a moralistic view of it, which is about paying your dues; there is a more symbolic interpretation which links it to the Danse Macabre tradition; and also a metaphorical aspect, according to which the Piper is a charismatic yet deceiving leader. Which of these interpretations do you think is closest to your own version of the legend? Might there be shades of all of them?

*Sergei Tcherepnin* I'm interested in how the character of the Pied Piper shows the extreme physical and psychic power of music. So I suppose that has mostly to do with the metaphorical aspect you mention—his charisma was in his music that entranced those within range of its sound. Beyond this, I think it is very telling that this power he held was taken for granted by the mayor of Hamelin. His revenge on the town is symbolic of a kind of rejection of the role he was being put in, that of a functionary. This is a very early refusal of the domestication of music. I like to think that he didn't lead the children to their death, but instead to a place beyond the cave where sound roams freely...

*sc* You often work with Ei Arakawa. What does collaborative practice allow that individual work doesn't?

*st* I have several ongoing collaborations, and each one is very different. Each collaboration brings very different ways of working. Working alone usually makes me a bit neurotic, and I begin to focus in on every detail. Working with Ei in particular, I'm able to step back and see how components fit together.

*sc* Last year I was lucky enough to see two of your collaborative performances. In Stromboli, as part of the Fiorucci Art Trust's program, you did this piece called Archicactus with Ei, for which you enlisted the local yoga teacher as well as other inhabitants. It was a prelude to your performance with Yuki Kimura and Jutta Koether for the Sao Paulo Biennial. Both shared the characteristic of being based upon a seemingly random soundtrack, and had a chaotic, absurdist quality. When working by yourself, are you able to welcome arbitrariness?

*st* Yes, I think so. When working on a project I tend to procrastinate a lot, which means I stay open to unknown possibilities until the very end. I also do a lot of mental labor before starting to produce anything—so I am constantly rearranging possible scenarios in my head. But in the end, I am developing a logic or a language within my work. When working in collaboration, this personal language co-mingles with other ways of thinking. So in this way, the openness of a work expands greatly when working in collaboration with certain people. I should add, however, that the performance with Jutta and Yuki was an entirely different sort of collaboration—it was more out of circumstance that we came together and decided to form a musical ensemble. All of our decisions arose out of the somewhat impossible situation of performing for the opening of the Biennial—we decided to create a kind of hurricane that was quiet, compact and nearly motionless at its center, but which extended waves of energy outward and around. With Ei in Stromboli, we did not really make a live musical performance. I focused on the musical score and the unfolding of the pre-composed sonic drama, while Ei prepared a simultaneous but nearly unrelated set of actions with this ensemble of women who lived on the island. For the unfolding of the musical drama, I inhabited the role of the Pied Piper, while Ei asked one of the women to choose his costume, which turned out to be a Sari.

*sc* Tell me about your experience of working at CAC Brétigny in 2011 for "Be a speaker. So be it..." Brétigny is a very special place, quite close to Paris but at the same time worlds away from it.

*st* At CAC Brétigny, together with Ei and Gela Patashuri, we did the final iteration of a piece called "Be a speaker. So be it..." We had also done this piece at Showroom, London, and then a performance version of it at Bétonsalon in Paris, during a historical exhibition about Jikken Kobo. At CAC Brétigny we built two medium-sized cabins that had wood frames and foamcore walls. Inside each room there were three instrument stations, where items such as metal grills, computer pads, rubber bands and springs were hooked up to contact microphones. We spent a lot of time testing materials for particularly colorful sounds. The sound from these materials was amplified by the outer walls.

This page and opposite – "Ear Tone Box," installation views, Murray Guy, New York, 2013. Courtesy: Murray Guy, New York



Sergei Tcherepnin and Ei Arakawa, *ARCHICACTUS (prelude to SP)*, Volcano Extravaganza, Stromboli, 2012. Courtesy: Fiorucci Art Trust, London. Photo: Giulia Brivio

Opposite – *Giving Rein*, 2011. Courtesy: Murray Guy, New York

So the rooms, when viewed from the outside, were giant multichannel speakers, while from the inside they were instruments. There was a 12-minute delay so that the sound amplified through the walls waited for the audience to leave the room for a reflection of their actions. The outer walls had 3D images of Gela's drawings of possible designs for TCCA (Tbilisi Center for Contemporary Art), superimposed on images from our working process inside the space where it was exhibited. So when the audience moved outside, they put on 3D glasses and walked around the rooms listening to their transformed movements while watching these animated drawings of TCCA. Although the show was up for more than a month, we didn't want it to be something that could be activated anytime or in any way. We made a score for the staff, and a team of people from the area that would activate it each day at specific times.

We also made a video, which essentially documented us with our instruments-in-process at various locations around Brétigny. These locations were very highly charged. There were a number of remarkable coincidences tying our personal histories to Brétigny. First of all, Ei found out in his initial discussions with Pierre that the first Georgian Republic (Gela is from Georgia) is located in Leuville-sur-Orge, which is part of Brétigny. There is a castle where the daughter of the first President of Georgia still lives. Also near Brétigny, in Sainte-Geneviève-des-Bois, there is a huge Russian Cemetery where my father and his whole side of the family are buried. This would be the first time that I visited the cemetery. Then, one night I was speaking with someone sitting next to us at this tiny suburban creperie, trying to work on my French skills, and she was asking what we were doing there (an American, a Georgian and a Japanese), and I said we were trying to build a giant instrument-speaker that could fit 15 people. She didn't flinch at that one bit, and in fact told me that her neighbor was Bernard Baschet of the legendary Baschet brothers who have been inventing and building incredible instruments since the 1950s. In fact, my uncle who lives about an hour or two away from there performed with Baschet's "Structures Sonores" in 1967 (along with, among others, Irmin Schmidt, one of the founders of the band CAN). So we ended up visiting the 95-year-old Maestro and he walked us through his huge barn filled with his beautiful sound sculptures. We did a mini-concert with him. The instruments sound electronic, but it was all in the design of the materials. Large curved conical sheets of metal amplify glass, steel and aluminum that you strike and rub.

So, with the knowledge of all of these coincidences, we invited my cousin Michel Tcherepnin who lived nearby to help us make a video connecting all these locations. In this video, we carried some materials for the construction of our own human-sized speaker-instrument to these different locations. We shot a short video at the cemetery where my family is buried, but at Andrei Tarkovsky's grave; we shot a short video at the Castle in Leuville-sur-Orge with Madame Zhordania, the daughter of the first president of the first Republic of Georgia; we shot a video of our impromptu concert with Baschet; and we shot a video at the Georgian Cemetery in Leuville-sur-Orge, where there was the Monument of Georgian Exiles who came to France in 1921.

The video, however, was just a very minor part of the exhibition, which, as I told you, featured also two cabins that could fit 15 or so people inside. So, in this work, there was an intense collision of all of these very personal relationships with our working process.

**ac** You took the synesthetic potential of sound to great heights with the massage performances at Karma International and at Issue Project Room, and again with the pieces in your exhibition at Murray Guy, particularly with the MTA bench that unexpectedly vibrates at times. Are you developing other works of this kind?

**st** Yes, it is an ongoing project for me. Ultimately I would love to do a concert where the entire audience is sitting in chairs that have transducers built into them, so they are vibrating as an accompaniment to the music that is happening on stage. I don't know though, this might be a bit too much... But I am still developing new chairs, trying to find how different materials receive and transmit sound. The subway bench was not such a practical choice, since the wood is so dense—the bench weighs 600 pounds! I am also trying to build chairs that have maximum pleasure for the listener—or maximum feeling through vibration. For this I need to test different kinds of wood, different thicknesses, shapes, and also play different types of sound and learn by listening and feeling. But I am also always trying to go back to the actual functional and social (or antisocial) uses of a chair or a bench in everyday life: the subway bench, the museum bench, the sofa chair, the audience seat. I recently saw a great chair designed by Lina Bo Bardi while I was in São Paulo—it is a double chair, connected by a middle arm. I thought this design would be perfect for a listening chair, so that two listeners are bound to listen together—sort of like sharing an iPod with someone, one earbud each.





**ac** Your pieces, though based on sound, are strongly visual. I'm thinking of your boxes with holograms, of the massage bed patterns, the chairs' design, etc. Even the rain shields from your apartment, which you brought to Murray Guy, turn out to have a striking visual presence. I can't think of other artists who so successfully manage to bring together sound and sculpture. Would you say that the sound pieces are activated by their visual aspect? Who are the artists you look up to (in general, not only sound artists)?

**st** I started bringing objects and sound together as a way to focus attention in performance. A few years ago I did a performance called "Giving Rein" where I played the part of a kind of athletic maid/technician. The act of assembling the sound as it was developing became a way of organizing planes of attention. My movements, as I navigated the objects and sonic activities around the room, became a kind of notation for the audience's attention. At the time I was interested in dispersing centers of attention within the context of a multichannel sound composition. But I think what you are relating to is a bit different—in the current Murray Guy show I am thinking of these physical objects as some strange types of interfaces for sound encounters. Ways of transmitting sound with built-in ways for the audience to receive it. Of course sound can also fill an empty room. But this is definitely a particular aesthetic choice, especially when presented in a gallery or an art institution. When I place the Rain Shields in the room, for instance, their physical presence becomes like a character living in the room. And then the boxes and the bench bounce off of each other. The holograms inside the box are like decoys—they suck the viewer inside the box, who is then brought into a tone combination pattern that creates phantom tones inside the listener's ear and head that in a way mirror the illusion of the hologram. But once you are up close to hologram, the effect breaks down, and the surface is more apparent. So the roles reverse, as the audio produces real ghost tones inside your ears and head. To answer your question about influence—I think one artist that comes to mind is Dan Graham, in particular his Pavilions and videos which are dealing with the situation of viewing bodies in time and space. In a similar vein, I've been influenced by the reconstructed Fred Sandback installations that I have encountered, as well as Anthony McCall's projection piece "Line Describing a Cone".



**ac** Your great-grandfather Nikolai Tcherepnin (1873-1945) was a famous composer and successful conductor, notably for Diaghilev. How did this heritage transmit down the family tree? How was music a part of your life, and when did you start producing sound for an audience/participants?

**st** Yes, Nikolai was a very accomplished composer and conductor. Then his son Alexander was an amazing composer and pianist. My father Ivan and uncle Serge were also composers. My father's music has influenced me profoundly, and I often use the synthesizer that my uncle invented (called the Serge Synthesizer) to compose. My brother Stefan is also a composer whose music I greatly admire. Although I learned piano as a child, I was not so into music until later in my teens. I think, though, that hearing my father's strange harmonies drifting up the stairs at night made a huge impression on my psyche and my sonic sensibilities.

Ei Arakawa, Gela Patashuri, Sergei Tcherepnin, *Be a speaker. So be it...*, CAC Brétigny, 2011. Photos: Steeve Beckouet

Below, left - *Leading Tone Follies: Silver Tongue*, 2012. Courtesy: Karma International Gallery, Zurich. Photo: Gunnar Meier

Below, right - *Massage Bed: Sun Massage*, 2012. Courtesy: Karma International Gallery, Zurich. Photo: Gunnar Meier

Opposite - *Massage Bed: Sun Massage*, Karma International Gallery, Zurich, 2012. Courtesy: Karma International Gallery, Zurich. Photo: Gunnar Meier



## All the Right Noises

di Simon Castets



Ei Arakawa and Sergei Tcherepnin, *Untitled*, Taka Ishii Gallery, Tokyo, 2011. Courtesy: Taka Ishii Gallery, Tokyo, and Murray Guy, New York. Photo: Kenji Takahashi

**Per qualcuno capace di ammettere candidamente una fissazione invincibile per il dettaglio, Sergei Tcherepnin, quando si aggira per le strade di San Paolo nei panni di un nuovo menestrello – in occasione della produzione di un suo video – non sembra minimamente preoccupato da incontri imprevedibili. Musicista di quarta generazione e pifferaio di Hamelin dei nostri tempi, Tcherepnin conosce tutti i trucchi del mestiere e padroneggia il potere ammaliante della musica, fino alle tonalità fantasma e al caos concreto.**

**Simon Castets:** Dall'ultima volta che ci siamo incontrati, ho letto *Il pifferaio di Hamelin*. È una leggenda affascinante, in parte a causa delle molte interpretazioni che ha avuto nei secoli, a partire dalla sua prima comparsa sulla finestra di una chiesa tedesca del Quattordicesimo secolo. La lettura moralistica è quella secondo cui devi pagare i tuoi debiti; poi ce n'è una più simbolica che collega la leggenda alla tradizione della Danza Macabra; e c'è anche un aspetto metaforico, secondo il quale il Pifferaio è un leader carismatico ma ingannatore. Quali di queste interpretazioni credi sia la più vicina alla tua versione della leggenda? Potrebbe contenere sfumature di ciascuna di esse?

**Sergei Tcherepnin:** M'interessa il modo in cui il personaggio del pifferaio mostra l'enorme potere fisico e psichico della musica. Quindi suppongo che la mia versione abbia a che vedere soprattutto con l'aspetto metaforico che hai menzionato – il suo carisma risiede nella sua musica che ammalia coloro che sono nel suo raggio d'azione. Oltre a ciò, credo che sia molto indicativo che il suo potere sia dato per scontato dal sindaco di Hamelin. La sua vendetta sulla città rappresenta il rifiuto del ruolo attribuitogli, e cioè quello di funzionario. Si tratta di una precoce ribellione all'addomesticamento della musica. Mi piace pensare che il pifferaio non abbia condotto i bambini alla morte, ma

piuttosto in un luogo oltre la grotta dove il suono vaga libero...

**SC:** Lavori spesso con Ei Arakawa. Che cosa offre una pratica collaborativa rispetto al lavoro individuale?

**ST:** Ho diverse collaborazioni in atto, e ciascuna è molto differente. Ciascuna di offre modi molto diversi di lavorare. Creare in solitudine spesso mi rende leggermente nevrotico: comincio a concentrarmi su ogni dettaglio. Lavorando, in particolare con Ei, riesco a fare un passo indietro e vedere come i vari componenti si combinano.

**SC:** L'anno scorso, sono stato abbastanza fortunato da vedere due delle tue performance realizzate tramite collaborazioni. A Stromboli, parte del programma del Fiorucci Art Trust, hai presentato il lavoro intitolato *Archicactus* con Ei, per il quale hai ingaggiato il maestro locale di yoga e altri abitanti del luogo. È stato un preludio alla tua performance con Yuki Kimura e Jutta Koether per la Biennale di San Paolo. Ambedue condividono la caratteristica di essere basate su una colonna sonora apparentemente casuale, e hanno una qualità caotica, assurdistica. Quando lavori per conto tuo, riesci ad accettare l'arbitrarietà?

**ST:** Sì, credo di sì. Quando lavoro a un progetto, tendo molto a procrastinare, il che significa che, fino alla fine, rimango aperto a possibilità sconosciute. C'è un compio anche un gran lavoro mentale prima di iniziare a produrre qualcosa - riorganizzo costantemente possibili canovacci nella mia testa. Ma, alla fine, sviluppo una logica o un linguaggio all'interno del mio lavoro. Lavorando in collaborazione, questo linguaggio personale si miscela ad altri modi di pensare. Le possibilità di un lavoro aumentano enormemente lavorando in collaborazione con determinate persone. Dovrei aggiungere

re, tuttavia, che la performance con Jutta e Yuki è stata un tipo di collaborazione completamente diversa - nata dal fatto che ci siamo trovati insieme e abbiamo deciso di formare un complesso musicale. Le nostre decisioni sono emerse in qualche modo dall'impossibilità di suonare per l'apertura della Biennale, facendoci decidere di creare una sorta di uragano quieto, compatto e quasi privo di movimento al suo centro, ma che propagasse onde di energia verso l'esterno e intorno a sé. Con Ei, a Stromboli, in realtà non abbiamo fatto una performance musicale dal vivo. Mi sono concentrato sullo spartito musicale e sullo sviluppo di un dramma sonoro pre-composto, mentre Ei ha preparato un insieme di azioni simultanee, ma quasi prive di relazione, con un gruppo di donne che vivono sull'isola. Per lo sviluppo del dramma musicale, mi sono calato nel ruolo del pifferaio, mentre Ei ha chiesto a una delle donne di scegliere il suo costume, che ha finito per essere un Sari.

**SC:** Raccontami la tua esperienza al CAC Brétigny nel 2011 per "Be a speaker. So be it...". Brétigny è un posto molto speciale, abbastanza vicino a Parigi, ma allo stesso tempo lontano anni luce.

**ST:** Al CAC Brétigny, con Ei e Gela Patashuri, abbiamo proposto l'ultima reiterazione di un lavoro intitolato *Be a speaker. So be it... Avevamo presentato questo lavoro anche da Showroom a Londra, e poi in una versione performativa al Bétonsalon di Parigi, durante una mostra storica su Jikken Kobo. Al CAC Brétigny, abbiamo costruito due cabine praticabili che avevano cornici di legno e muri con l'anima di polistirene. All'interno di ciascuna stanza c'erano tre stazioni strumentali, dove oggetti come grate di metallo, pad da computer, elastici di gomma e molle erano appesi in modo da toccare i microfoni. Abbiamo passato molto tempo testando i materiali per creare sonorità particolarmente vivaci. I suoni di questi materiali erano amplificati*

dai muri circostanti. Quindi le stanze, quando viste dall'esterno, erano come giganteschi speaker multicanale, mentre dall'interno erano degli strumenti. C'era un ritardo di 12 minuti cosicché il suono amplificato attraverso i muri si propagasse dopo che il pubblico aveva lasciato la stanza, per creare un riflesso delle sue azioni. I muri esterni avevano immagini tridimensionali di disegni di Gela di possibili progetti per il TCCA (Tbilisi Center for Contemporary Art), sovrapposti a immagini dei nostri processi lavorativi all'interno dello spazio espositivo. Quando il pubblico si spostava all'esterno, indossava degli occhiali 3D e camminava intorno alle stanze, ascoltando la trasformazione del suo movimento, mentre guardava questi disegni animati del TCCA. Sebbene la mostra sia rimasta visibile per più di un mese, non volevamo che fosse attivabile in qualsiasi momento o in qualsiasi modo. Abbiamo creato un programma per lo staff e per un team di persone del luogo che l'avrebbero attivata ogni giorno a orari specifici. Abbiamo fatto anche un video che essenzialmente documentava le nostre azioni con gli strumenti in vari luoghi intorno a Brétigny. Questi luoghi erano pesantemente connotati. C'erano diverse coincidenze interessanti che legavano le nostre storie personali a Brétigny. Prima di tutto, Ei ha scoperto, durante le sue conversazioni iniziali con Pierre, che la prima Repubblica Georgiana (Gela viene dalla Georgia) si trova a Leuville-sur-Orge, che è parte di Brétigny. C'è un castello dove vive ancora la figlia del primo presidente della Georgia. Inoltre vicino a Brétigny, a St. Sainte-Geneviève-des-Bois, c'è un enorme cimitero russo dove è sepolto mio padre e tutto il suo ramo familiare. Era la prima volta che visitavo il cimitero. Inoltre, una notte stavo parlando con una donna seduta vicina a noi in una minuscola creperia alla periferia della città, cercando di migliorare il mio francese, e lei mi ha chiesto che cosa stessimo facendo lì (un americano, un georgiano e un giapponese), e io gli ho detto che stavamo tentando di costruire l'altoparlante di uno strumento gigantesco che poteva contenere 15 persone. Non ha fatto una piega, e infatti mi ha raccontato che il suo vicino era Bernard Baschet dei leggendari fratelli Baschet che avevano inventato e costruito strumenti incredibili fin dagli anni '50. Infatti, mio zio, che viveva a un'ora o due da lì, si era esibito con gli "Structures Sonores" di Baschet nel 1967 (insieme con, fra gli altri, Irmin Schmidt, uno dei fondatori del gruppo CAN). Così abbiamo finito per visitare il maestro novantacinquenne che ci ha condotto attraverso questo enorme granaio pieno delle sue meravigliose sculture sonore. Abbiamo fatto un mini concerto con lui. Gli strumenti sembravano elettronici, ma questa qualità era data dal design degli strumenti. Fogli di metallo piegati in ampi coni amplificano la percussione o lo sfregamento di vetro, acciaio e alluminio.

Quindi, avendo appreso di tutte queste coincidenze, abbiamo invitato mio cugino Michel Tcherepnin, che vive nei dintorni, ad aiutarci a fare un video che unisse tutti questi luoghi. Il video mostra lo spostamento dei materiali per la costruzione del nostro strumento-altoparlante di dimensioni praticabili in diversi luoghi. Abbiamo girato un breve video nel cimitero in cui è sepolta la mia famiglia, anche se presso la tomba di Andrei Tarkovsky; abbiamo girato un breve video al castello di Leuville-sur-Orge con Madame Zhordania, la figlia del primo presidente della prima Repubblica di Georgia; abbiamo girato un video del nostro concerto improvvisato con Baschet; abbiamo girato un video al cimitero georgiano di Leuville-sur-Orge, dove c'è il monumento agli esiliati georgiani che sono venuti in Francia nel 1921. Il video, tuttavia, ha costituito una piccola parte della mostra, che includeva anche le due cabine che ti ho descritto prima, ospitanti all'incirca 15 persone al loro interno. In questo lavoro è presente una forte convergenza di relazioni personali e processo creativo.

**SC:** Hai sviluppato molto la potenzialità sinestetica del suono con le performance del massaggio da Karma International e alla Issue Project Room, e ancora con i lavori in mostra da Murray Guy, particolarmente con la panca del MTA che vibra inaspettatamente. Stai sviluppando altri lavori di questo tipo?

**SC:** Hai sviluppato molto la potenzialità sinestetica del suono con le performance del massaggio da Karma International e alla Issue Project Room, e ancora con i lavori in mostra da Murray Guy, particolarmente con la panca del MTA che vibra inaspettatamente. Stai sviluppando altri lavori di questo tipo?

**ST:** Sì, si tratta di un progetto in corso. Fondamentalmente, mi piacerebbe fare un concerto dove l'intero pubblico sia seduto su sedie che abbiano dei trasduttori al loro interno, cosicché vibrino all'unisono con la musica che si diffonde dal palco. Tuttavia non so, questo potrebbe essere un po' troppo... Ma sto ancora sviluppando nuove sedie, cercando di capire come materiali diversi ri-

cevano e trasmettano il suono. La panca della metropolitana non è stata una scelta molto pratica, dal momento che il legno è denso e la panca pesa seicento libbre! Sto anche cercando di costruire sedie che forniscano il massimo comfort all'ascoltatore – o la massima sensibilità attraverso la vibrazione. Per questo ho bisogno di testare diversi tipi di legni, vari spessori, forme, e anche produrre diversi tipi di suono e apprendere dall'ascolto e dai sensi. Ma cerco sempre anche di ritornare all'uso funzionale reale e sociale (o antisociale) di una sedia o di una panca nella vita quotidiana: la panca della metropolitana, la panca del museo, la poltrona, la seduta da teatro. Recentemente ho visto una sedia bellissima disegnata da Lina Bo Bardi, mentre ero a San Paolo – si trattava di una doppia sedia, connessa al bracciolo mediano. Ho pensato che questo design sarebbe perfetto per una sedia da ascoltatore, così che due ascoltatori siano uniti nell'ascolto – come quando si condivide un iPod, indossando ciascuno un auricolare.

**SC:** I tuoi lavori, sebbene basati sul suono, sono fortemente visivi. Sto pensando alle scatole con gli ologrammi, ai motivi decorativi sul lettino da massaggio, al design delle sedie, ecc. Persino ai "para pioggia" del tuo appartamento, che hai portato da Murray Guy, hanno dimostrato di avere una presenza visiva sorprendente. Non mi viene in mente nessun altro artista che sia riuscito in maniera così convincente a unire suono e scultura. Diresti che i lavori sonori sono attivati dal loro aspetto visivo? Quali sono gli artisti che ammiri (in generale, non solo artisti sonori)?

**ST:** Ho iniziato a unire oggetti e suono come modalità di concentrare l'attenzione sulla performance. Alcuni anni fa, ho fatto una performance intitolata *Giving Rein* in cui interpretavo il ruolo di un atleta. L'atto di montare il suono mentre si sviluppa è divenuto un modo di organizzare diversi livelli di attenzione. I miei movimenti, mentre mi sposto fra gli oggetti e le attività sonore all'interno della stanza, diventano un tipo di notazione musicale per catturare l'attenzione dello spettatore. All'epoca, m'interessava la dispersione dei fulcri che catalizzano l'attenzione nell'ambito di una composizione sonora multicanale. Ma credo che ciò a cui ti riferisci sia un po' diverso – nella mostra da Murray Guy, sto pensando a questi oggetti fisici come a strani tipi d'interfacce per incontri sonori. Modi di trasmissione del suono attraverso modalità integrate attraverso cui lo spettatore possa riceverlo. Certamente il suono può anche riempire una stanza vuota. Ma si tratta, senza dubbio, di una particolare scelta estetica, specialmente quando è presentato in una galleria o in un'istituzione artistica. Quando installo i Rain Shields nella stanza, per esempio, la loro presenza fisica li trasforma in un personaggio che li vive. Le scatole e la panca si echeggiano. Gli ologrammi all'interno della scatola sono come esche – risucchiano lo spettatore all'interno della scatola, e lo guidano in uno schema di combinazioni tonali che crea suoni fantasma all'interno del suo orecchio e della sua testa, echeggiando, in un certo senso, l'illusione dell'ologramma. Ma una volta che sei vicino all'ologramma, l'effetto si spezza, e la superficie si fa più evidente. Quindi i ruoli si scambiano, dal momento che l'audio produce suoni fantasmali reali all'interno delle tue orecchie e della tua testa. Per rispondere alla tua domanda riguardo alle influenze – un artista che mi viene in mente è Dan Graham, in particolare i suoi Pavilions e i video che si riferiscono alla situazione di osservare corpi nel tempo e nello spazio. In maniera analoga, sono stato influenzato dalle ricostruzioni delle installazioni di Fred Sandback così come dalla proiezione *Line Describing a Cone* di Anthony McCall.

**SC:** Nikolai Tcherepnin (1873-1945), tuo bisnonno, è stato un famoso compositore e un direttore d'orchestra di successo, soprattutto per Diaghilev. Come si è trasmessa quest'eredità attraverso l'albero genealogico? In che modo la musica è stata parte della tua vita, e quando hai iniziato a lavorare con il suono per spettatori/partecipanti?

**ST:** Sì, Nikolai è stato un compositore e direttore molto abile. Poi suo figlio Alexander è stato un compositore e un pianista straordinario. Mio padre, Ivan, e mio zio, Serge, sono stati, a loro volta, dei compositori. La musica di mio padre mi ha profondamente influenzato, e utilizzo spesso il sintetizzatore che ha inventato mio zio (chiamato Serge Modular) per comporre. Mio fratello Stefan