

DOUBLE EXPOSURE

Sam Thorne, director of Nottingham Contemporary, interviewed two London-based artists for this issue. Marguerite Humeau is interested in producing speculative narratives investigating prehistory, occult biology, and extinct forms of life. Cally Spooner uses philosophy, pop music, current affairs, and corporate rhetoric as sources and references for her productions that appropriate different performance genres.

BY SAM THORNE

MARGUERITE HUMEAU

Sam Thorne: You have described your practice as exploring “the means by which knowledge is generated in the absence of evidence.” What are the implications, for you, of this way of working?

Marguerite Humeau: It started when I began working on *The Opera of Prehistoric Creatures* (2012). My idea was to resuscitate the sound of prehistoric animals by reconstructing their vocal tracts: their lungs, trachea, larynxes, vocal cords, resonance cavities. When I started the project, I thought I would get in touch with the Natural History Museum, and that they could share their research with me, so that I could then 3D print and inject compressed air inside the shapes, to recover the sounds. Unfortunately, when I consulted experts, they told me that, because all of those parts are made of soft tissue, they don’t fossilize. They have disappeared forever; the only evidence is in the surrounding bones. Regarding the actual shapes that I was looking for, there was absolutely no way to know how they looked. At first I was disappointed, but then I thought it was amazing because it opened up a whole new world. It meant I could use scientific facts, like the bones, but all the rest was left for me to speculate on. This is what I mean by absence of evidence. It is about trying to reactivate, to resuscitate, to reenact creatures that are so far remote in space or have been extinct for such a long time, that even if I am trying to do my best to bring them to life, it is eventually impossible for us to know how they were like, and if my assumptions are correct.

ST: Your investigations have led you from tiny creatures trapped in the Antarctic ice to the voice of Cleopatra.

MH: With *Cleopatra: That Goddess* (2014), the project was about the languages Cleopatra used to speak that are all extinct today. Also at the moment I’m doing a project on the origin of love. I’m looking at the subject of love from a purely biological and evolutionary point of view. I was reading a book called *The Evolution of Love* (1997) by Ada Lampert. In this book,

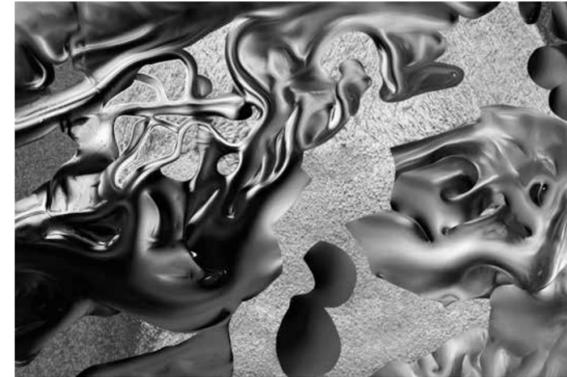
CALLY SPOONER

Sam Thorne: Let’s start by talking about your titles, which often feel like a personal form of address. I’m thinking of *Carol, I Think My Place in History Is Assured*, or *And You Were Wonderful, On Stage*.

Cally Spooner: “Carol, I think my place in history is assured” is what Margaret Thatcher said to her daughter Carol, right before she died. “And you were wonderful on stage” was something Will Holder wrote to me in an email after a performance I did—I just inserted a comma. For another work, I gleaned *Damning Evidence Illicit Behaviour Seemingly Insurmountable Great Sadness Terminated in Any Manner* from a *Daily Mail* article—it’s what Nike said when they fired Lance Armstrong as their spokesman following the doping scandal. My titles can have to do with what I’m reading, voices in the media at the moment, things friends have written me and so on. *Carol, I Think My Place in History Is Assured* came at a moment when I was thinking about the desire to fix something in place, or to stop something moving so it can stay the same forever, and be celebrated as a piece of history. I find that to be quite a violent idea. I’m interested in how things can stay moving and alive, but I’m not sure this hooks up so well with managing legacy, or perfecting a public image.

ST: So legacy is the point at which performance becomes permanent, or absolute?

CS: ... Maybe... I’m thinking about moments when a living declaration gets immortalized, or when something fixed, and objectified, can stand in for someone. I could talk about these titles for a long time, and in very different ways though, they have different ideas attached to them.



Marguerite Humeau, *Requiem for Harley Warren "Screams from Hell"* (Visual Essay), 2015. Courtesy: the artist and Le Studio Humain, Paris

Cally Spooner, *Damning Evidence Illicit Behaviour Seemingly Insurmountable Great Sadness Terminated in Any Manner*, 2014, installation views at Kunstverein München. Courtesy: the artist and Kunstverein München. Photo: Ulrich Gebert

Lampert mentions this idea that hormones and feelings don't fossilize, so there's no way for us to know when love really appeared. Lampert is only guessing when love could have appeared in evolution. The hormones associated with the feeling of love require warm blood in order to exist. Warm blood causes warm feelings and warm blood is a new invention of evolution, being only about 150 million years old. There might be a missing link after cold-blooded dinosaurs and before mammals, cynodonts who laid eggs but had warm blood.

One very important thing is that, in my projects, I'm only proposing one potential solution—I'm totally aware that it's one among billions of possibilities. It's pure speculation. These things don't exist anymore, so there's no way to know if I'm right, which is part of my work: this failure. It's not *to* fail, but to try as hard as I can to achieve something while accepting that it might never be the right answer.

ST: There's something striking about how you frame these projects. Often, things that are described as human voices are not actually human voices. You have an opera, but it's of prehistoric creatures, or you have screams from hell—sounds from the depths of the Earth becoming anthropomorphized. I was wondering about those transitions between states. What about them are you interested in?

MH: When I first started, I wanted to rethink performance in the bioengineering era. Now that we can create new forms of beings, types of life, what could these perform? For example, in the Spike Jonze film *Her* (2013), the main character is just a voice. This is such a striking example of the evolution of the actor: she can be a voice, and that's enough for her to exist. People recognized that the voice was Scarlett Johansson; her voice is enough for her to be present. In regard to the transitions, for the prehistoric creatures, it was the transition from fossil to flesh. It was not necessarily about humanizing things, but...

ST: More about bringing them to life?

MH: Yes, and trying to understand what it means to bring something to life. Can you only do that by resuscitating a voice, or do you also need some kind of physical entity? Do you need movement? That's also what I'm exploring with the project on love. I'm injecting movement into the sculptures to see if that's an important component for the understanding of life.

ST: Which leads us to talking about your new projects, in the sense that often your works are looking at the very genesis of life. The new project that you're developing, which will be shown at the Palais de Tokyo this summer and then at Nottingham Contemporary in the fall, is titled *Reset (Life Performance) Proposal for Re-enacting the Origin of Life*.

MH: That's still a working title.

ST: You said that you set yourself the impossible challenge of artificially reenacting the origin of life, and the evolution of sentient life.

MH: I'm trying to explore what life is, and also ask, how abstract can it be? For some projects, the creatures have a physical body, so they are sculptures. But in my show last year in Berlin, I made black mamba paint, so this time the body became completely liquid. The paint was injected with venom, so it was deadly. In the show there were sculptures, a cobra as a sculpture, and there was the voice of Cleopatra—so there was another type of life. There was the liquid body, the paint. It was part of what I wanted to explore with the *Reset* project. This time my idea is to reenact the origin of sentient life. There are three chapters within this project. The first is the *Homo sapiens* choir, where I'm looking at the origin of language, and trying to create a choir of 108 billion *Homo sapiens*: that's the number of humans that have been

ST: You have in the past worked episodically, a given project accreting over the course of different performances. What does that episodic way of working afford you?

CS: It gives me time to work on things properly. It also protects you, because when people ask you to do something, you make a little bit more of whatever you've been working with. I've always done it. I first did it with a radio play I wrote called *Indirect Language and the Voices of Silence* (2010), which took about two years. Every time I was invited to do a show, I would write or perform a bit more of it.

When Andrew Bonacina invited me to a show at International Project Space, I at that time, wanted to produce a body of writing, a novel, I thought. I knew I couldn't do that if I'm in production, making performances or shows. So I needed the show to become the novel, and set out for myself writing structures and deadlines. Then I started to study, and wrote this thing, and spoke through this thing, gathering materials. Staying with something for a long time is extremely beneficial in terms of growing agency, and your... subjectivity I think.

ST: Presumably because you have a different set of interlocutors as you move from episode to episode—whether that's different spaces, institutions, galleries, curators, or artists you're working with along the way. The work becomes inevitably composite.

CS: You come into contact with things. With *Collapsing in Parts*, I would write the novel every month and publish it, and it would go out however it was. It was a self-imposed deadline. And every couple of months I would do these footnote events, something live and production-related. The writing informed the footnotes, and a lot of social knowledge I gained from the footnotes wound up in the writing. I had this space where I was coming into contact with many different things, and then those were landing on the page, imprinting. I ended up with a kind of social, spatial cartography. No one knows that it's a cartography, because it just looks and reads like a novel, but it is, because I'd been been navigating material with people, conversations, my own doubts or uncertainties, triumphs—these all mulch together.

ST: I know you worked at an ad agency for a while, and you've spoken before about transposing those ways of working or ways of speaking. You were in a situation of workshoping and rehearsing. It seems like there are whole systems of migrations that inform your work, and context.

CS: I'm suspicious of industrial design. I could never write a proper novel.

ST: Why are you suspicious of design?

CS: I suppose that sounds really bad! I need to rephrase that...I'm trying to say I don't get on well with projects that know for certain what they want to be or attain, and then move toward that goal. I don't have anything exactly that I want to reach for. I don't have anything to say unless I'm coming into contact with something and responding. It's like falling in love. I'll come upon a text, a person, or a situation, and that could be when I'm in



Marguerite Humeau, *Wadjet (King Cobra)*, 2015, "Echoes" installation view at DUVE Berlin, Berlin, 2015. Courtesy: the artist and DUVE Berlin, Berlin. Photo: Trevor Good

living on planet Earth since the first tribes hundreds of thousands of years ago. I'm trying to get them to reenact the exact moment when human language appeared.

I was inspired by a book by Jared Diamond, *The Third Chimpanzee* (1991), in which he tries to understand why there is so much similarity between humans and chimpanzees when it comes to DNA, and so much difference in the ways we evolved. According to him, the 2 percent difference includes the DNA responsible for the vocal cords, so at some point, he says, there was a single chance mutation, completely random, and this mutation allowed the larynx to go down, and so gave humans that chance to develop an articulate language. I thought it was fascinating; of course, it's a simplified version of what actually happened. There are other factors. But to imagine that there was a random event that had such an effect—to Diamond, this is the origin of humanity.

Usually I get advice from a hundred experts for each project. For this, there were fewer, because it's a highly specialized topic. There are maybe ten or fifteen linguists in the world who are looking for the origin of language from various perspectives. For example, there's a lab in Russia that's trying to make what they call a Babel Tower, mapping all the languages in the entire world spoken today. They are tracing back their origins and hoping that by doing this, at some point, they'll come to the origin. Others look at the origin of language from a completely mechanical point of view; others from a purely environmental point of view. I'm working with an assistant, who is working full-time on the research, and all these people disagree with each other [laughs]. It's exciting, because now we know what we want to do, and we're emailing linguists, and they react to what we say, and the conversations we are creating are interesting.

My assistant and I decided to approach our *Homo sapiens* choir from a purely mechanical point of view. We summarized the research we'd done, but at some point it has to become an artwork; you can't involve everything. We imagined that the first humans were imitating the sounds they were hearing—the sounds of nature, probably. We have been looking at the shape of the vocal tracts, and seeing what kinds of sounds were actually possible: what kinds of sounds they could produce physically. From the sounds of nature, they become phones, which become like syllables. We have this pool of sounds, and from this pool of sounds, we will create a new language.

For this project, my collaborator is Pierre Lanchantin, who works at the laboratory for voice synthesis at Cambridge. He sent me some examples, for instance a recording that has American English, French, and Turkish versions of a certain spoken piece, and from extracting the phones, he created his own language by mixing the three languages together. When you listen to them all together, it sounds like a real language, but it doesn't exist. So, we are using the same process. The show will be reset—every fifteen or twenty minutes, we don't know yet—and we imagine that each time a new language will be re-created, but from the same types of sounds. We're interested in all of the potential languages that humans could have developed and perhaps never did. Depending on the way you put these sounds together, and how they are articulated, you can create a whole series of different languages. It's quite an ambitious project.

ST: You're also working with an elephant vocalization specialist who advised Steven Spielberg on dinosaur sounds for *Jurassic Park* (1993). Could you talk about the nature of the collaboration or the advice you receive from the other people in this project and others?

MH: It can range from simple advice to proper collaborations. The scientists are advisors. For me to collaborate with someone I need to give them what I call *carte blanche*. With my collaborator in Cambridge, we brainstorm together, we really work together, and are totally equal. With the scientists, I usually email them. It's interesting the number of people whose email addresses you can find on Google, like this Spielberg advisor. He specializes in dinosaur hearing, and he designed all the sounds for *Jurassic Park*. But again, he was just an advisor. I am interested in what they have

Antwerp in 2010, in a bar with Jeremiah Day, and he's talking about a work by Hannah Arendt. I go and pick up the wrong book, but I think it's the right book, and I really like Jeremiah, so I commit to this book, and then suddenly I spend two years with it, writing a novel through it.

Or, you go to work because you need money, and you wind up at an advertising agency, and you're so blown away by the strangeness of the mechanics at play there that help them organize their clients and employees, and put the voice of the corporation in the body, and the body in the corporation. That's not the best thing to fall in love with, but you stick with it, right?

ST: So it's about what can be generative—whether that's a chance encounter or something that you have to do, like have a job for a while.

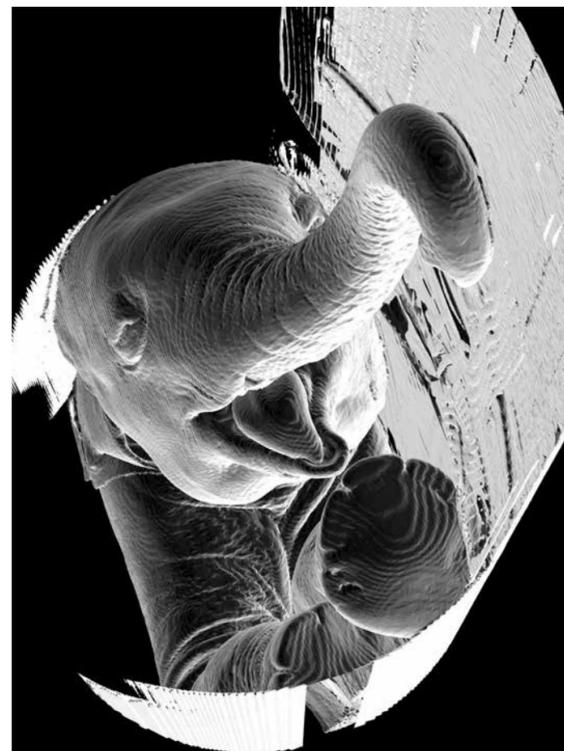
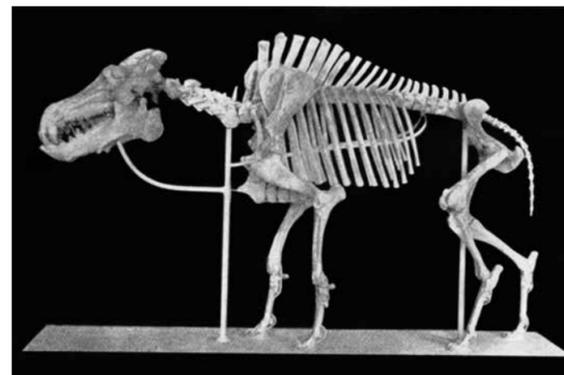
CS: All the time, things are nearly-not happening. You're almost nearly-not meeting this person, or nearly-not making the decision that you can't do this job any more. I suppose that's how anyone operates, but what I'm trying to say is that I don't have a massive lot of ideas. There's just certain things that I'm drawn to, and trust. And I stick with them.

ST: Many of your projects sit outside of the traditional white cube or black box, as with the High Line in New York, or the rotunda stairwell at Tate Britain, or the BMW Tate Live Performance Room. How do you try to work with or against architecture?

CS: Even when I'm working in a more neutral space, like the New Museum or gb agency, the first thing I deal with are its particularities. I don't make portable objects that I make in a studio. So the first thing I have to confront is, "Oh my god, I don't have any work for this show, at all." But, there's always material in reading, usually theory, sometimes fiction, so first I take my reading, or these encounters, or conversations I've been having, then I reach for what's there: how the space is laid out, the mechanics of display and visibility. Then I keep reading, but through the space. Increasingly as an exhibition maker—and I didn't realize this would happen—I've started re-reading and re-writing various architectures as the primary material of the show.

Of course we'll have to talk about institutional critique, but I don't think of it as critique. I think of it as an extension of the act of writing in the sense that it's like, "Here I am," situated, and trying to assemble different pieces of material that I've been dealing with, and what can I feed off of. When I make my New Museum show, I'll be in the Lobby Gallery downstairs and the whole show is built around a glass wall. I came back and back to thinking about the glass wall, and how strange it is to have architecture that is so vitrine-like, and that I was going to be putting live bodies in there. What would that mean and how could I work through that? And then from there, thinking about other architectures in the space, like its lights, sound system, and dimensions, and suddenly I'm realizing, "Ah, OK, I have a show here."

ST: You mentioned institutional critique. What does it mean for you today, as someone who was born around the time that the term started



From top - Marguerite Humeau, *Prop 2*, 2014, from the series "The Things?"; "The Things? - A Trip to Europa / Design Blockbusters for Outer Space Creatures" installation view at Design Project Room, HEAD, Geneva, 2014. © HEAD - Genève. Courtesy: the artist and C L E A R I N G, New York / Brussels. Photo: HEAD - Genève / Dylan Perrenoud;

Marguerite Humeau, *Proposal for Resuscitating Prehistoric Creatures (The Infinite Odyssey for TAR magazine)* - Entelodont, 2012. Courtesy: the artist;

Marguerite Humeau, *The living descendants I (Elephas Maximus)*, 2011. Courtesy: the artist and Institute of Zoo and Wildlife Research, Berlin



Cally Spooner, *And You Were Wonderful, On Stage* (stills), 2013-2015. Courtesy: the artist



Opposite - Marguerite Humeau, *Wadjet (King Cobra)* (detail), 2015. "Echoes"
Installation view at DUVE Berlin, Berlin, 2015. Courtesy: the artist
and DUVE Berlin, Berlin. Photo: Trevor Good

Cally Spooner, *And You Were Wonderful, On Stage*, 2015. "And You
Were Wonderful, On Stage" installation views at Stedelijk Museum,
Amsterdam, 2016. Courtesy: the artist. Photo: Gert Jan van Rooij



to say, but I want to also keep that distance, because they are doing scientific research and publishing papers. It's sensitive information, and difficult for them to get involved in another project, and if you don't defend their point of view, it can be tricky. Pierre Lanchantin, my sound collaborator, and I have worked together for two years, on *Cleopatra* and on *The Screams from Hell* (2015). We are also working together on *Reset*.

ST: Pierre worked with Phillippe Parreno on his *Marilyn* project, right?

MH: My collaborator Nicolas Obin worked with Philippe Parreno. Nicolas Obin belongs to the laboratory of voice synthesis at IRCAM in Paris. We worked together with him, and with Pierre, on reviving *Cleopatra*. This is how Pierre and I started to work together.

I've also worked with Julien Bloit, who was also affiliated with IRCAM. I can't remember how I met him. He helped me design the prehistoric creatures' sounds. Most importantly, he designed a program that allowed the creatures' sounds to evolve. In the show, the creatures listen to each other, and that's how they evolve. A mammal starts with three to five sounds, and by the end of the show it is able to produce three hundred different sounds because it was listening to the whale, and the pig that was next to it. We did lots of studies with Julien on language, like how it becomes more complex. There were many debates around immigration in France at the time. When I was doing the language research, I thought it was particularly relevant to these debates because when a language is in a closed circle, it gets poorer and poorer. When you allow other people and languages to get in, it gets richer and richer.

When I worked on *Cleopatra*, I got in touch with the people at the lab of voice synthesis at IRCAM exactly because I knew that they had worked with Parreno on *Marilyn*. I met Pierre randomly in London, and he's the Paris lab leader's best friend, so they all know each other—the world of voice developers is a very small one.

The reason I collaborate is because I know my own limits. I have an idea, a direction, and I do the research, but I need someone else's expertise to make the project happen. I want the collaborators to feel free, and that the project is also for them and interesting for their own research.

to be used, associated with figures such as Hans Haacke, Andrea Fraser, Michael Asher, and Fred Wilson? How has the object of critique, or the strategies, changed?

CS: I find Andrea Fraser's current strategies to be amazing, and also problematic. I'm thinking specifically of her crying, such as in her Dia talk *Why Does Fred Sandback's Work Make Me Cry*, or on the shoulder or in an in conversation with Chris Dercon at Tate. It's this fierce, gesture, triggered I guess by training, to perform the direct implication of her private self who has been so absorbed and tantalized by the institution that she's/we are damaged by, and can do nothing but produce these as a disclosures she and we cannot fully comprehend... I think that's a great assemblage and im interested in and admire such power moves. But I don't know how I feel about their premises, which is that the institution equates normative, hierarchical dualisms that subjugate and in critiquing the institution I critique power in the rest of the world.... But her model is more interesting because it obviously moves on from that, quite considerably...

ST: The limitation of it is still that the institution is almost always synonymous with the Western museum.

CS: It's totally back-scratchy.

ST: There's a great line by Trisha Donnelly, that she's always been annoyed by institutional critique because it's like complaining when somebody throws you a party.

CS: Isn't she amazing? Trisha Donnelly's approach is still based in negation, slowness. But it's not about a rejection. Whereas with Andrea Fraser, tearful conflicts play out in this body that must carry the institution that destroys and exploits her (and our) subjectivity, or agency. I don't want to love things and be committed to things that erode me in order that I may have a voice and career to speak. I want to acknowledge, know of, write of them, and gather them through different techniques of utterance. Ultimately I'm trying to work out how I can create a movement, tension, or cartography from those things: a composition—a piece of writing. I feel like my work has become more about materialism, or even pragmatics that has to do with me as a situated, trying to read a lot of stuff that's in front of me, let a lot of stuff move through my body, run into certain people and things, and then produce an arrangement from that.

Sam Thorne is director of Nottingham Contemporary. He is a contributing editor and columnist at *Frieze*, and a co-founder of Open School East, a free-to-attend study programme in East London. His book, *School: Conversations on Art and Self-Organised Education*, will be published by Sternberg Press later this year.

Marguerite Humeau, born 1986 in France, lives and works in London. Her work stages the crossing of great distances in time and space, transitions between animal and mineral, and encounters between personal desires and natural forces. Humeau explores the possibility of communication between worlds and the means by which knowledge is generated in the absence of evidence or through the impossibility of reaching the object of investigation.

Cally Spooner was born in Ascot, UK, in 1983 and lives and works in London. Her recent solo exhibitions include "On False Tears & Outsourcing" at The New Museum, New York (2016), "And You Were Wonderful, On Stage" at Stedelijk Museum, Amsterdam (2016). Her recent live productions have been presented at Tate Modern, London (2014); Tate Britain, London (2014); the High Line, New York (2014); Stedelijk Museum, Amsterdam (2013); and Performa 13, New York (2013).

Opposite - Cally Spooner, "THE ANTI-CLIMAX CLIMAX" installation view at Kunstverein Bielefelder, 2015. Courtesy: the artist; gb agency, Paris; ZERO..., Milan. Photo: Philipp Ottendörfer



Marguerite Humeau è interessata a produrre narrazioni speculative che investigano la preistoria, la biologia occulta e le forme di vita estinte.

SAM THORNE Hai definito la tua prassi artistica un’indagine “sul modo in cui la conoscenza si genera in assenza di elementi certi”. Che cosa implica per te questo modo di operare?

MARGUERITE HUMEAU Tutto è iniziato dalla preparazione di *The Opera of Prehistoric Creatures* (2012). Avevo intenzione di ricostruire e far rivivere il verso degli animali preistorici grazie alla ricostruzione degli apparati vocali: polmoni, trachea, laringe, corde vocali e cavità di risonanza. All’inizio del progetto pensavo di contattare gli esperti del Natural History Museum perché condividessero con me le loro ricerche, in modo da ricavare modelli tridimensionali in cui insufflare dell’aria compressa per ottenere i versi. Purtroppo gli esperti consultati mi hanno spiegato che tutte queste parti non si fossilizzano, perché sono formate da tessuti molli. Sono scomparse per sempre; l’unico elemento certo sono le ossa che le circondavano. Non esiste assolutamente alcun modo di scoprire l’aspetto reale delle forme che cercavo. Sulle prime ne rimasi delusa, ma poi pensai che fosse una cosa fantastica, perché mi offriva un’esperienza del tutto nuova: significava che avrei potuto servirmi di elementi scientifici, come le ossa, ma che tutto il resto era lasciato alla mia immaginazione. Ecco cosa intendo per mancanza di elementi certi. Si tratta del tentativo di riattivare, resuscitare, ricostruire creature talmente lontane nello spazio o estinte da tanto tempo, che pur facendo del mio meglio per riportarle in vita è in definitiva impossibile per noi sapere che aspetto avessero, e se le mie ipotesi siano corrette.

ST Le tue ricerche ti hanno portato dalle minuscole creature intrappolate nel ghiaccio dell’Antartico alla voce di Cleopatra.

MH Nel caso di *Cleopatra: That Goddess* (2014), il progetto riguardava le lingue che Cleopatra parlava abitualmente, oggi estinte. Inoltre, in questo periodo lavoro a un progetto sulle origini dell’amore, affrontando il tema da un punto di vista strettamente biologico ed evuzionistico. Ho letto un libro di Ada Lampert, *The Evolution of Love* (1997) in cui l’autrice accenna al fatto che ormoni e sentimenti non si fossilizzano, per cui non abbiamo modo di sapere quando sia effettivamente apparso l’amore. Lampert si limita a ipotizzare il momento in cui l’amore presumibilmente apparve nella linea evolutiva. Gli ormoni associati al sentimento d’amore hanno bisogno di sangue caldo per esistere. Il sangue caldo genera sentimenti d’affetto e il sangue caldo è un’invenzione recente dell’evoluzione, esiste solo da circa 150 milioni di anni... Potrebbe esistere un anello mancante tra i dinosauri a sangue freddo e i mammiferi, i cinodonti, ovipari a sangue caldo... Un aspetto davvero importante è che nei miei progetti io propongo solo una delle possibili soluzioni – sono assolutamente consapevole che si tratta di una possibilità su miliardi. È pura congettura. Sono cose che non esistono più, per cui non c’è modo di sapere se ho ragione, il che fa parte del mio lavoro: l’insuccesso. Non intendo il fallire, ma il mettercela tutta per ottenere qualcosa, pur sapendo che potrebbe non trattarsi mai della risposta corretta.

ST C’è un aspetto che colpisce nel modo in cui strutturati questi progetti. Spesso ciò che è presentato come voce umana non lo è per niente. Hai un’opera lirica, ma è eseguita da creature preistoriche, oppure urla infernali — suoni provenienti dalle

profondità della terra che vengono antropomorfizzati. Mi incuriosiscono queste transizioni di stato. Qual è l’aspetto che trovi interessante?

MH Agli inizi volevo ripensare la performance nell’era della bioingegneria. Ora possiamo creare nuove forme di esistenza, nuovi tipi di vita, ma che cosa possono fare? Ad esempio, nel film di Spike Jonze, *Her* (2013), la protagonista è una voce. È un interessantissimo esempio dell’evoluzione dell’attore: può essere una voce, e questo basta a farlo esistere. Il pubblico comprendeva che la voce era Scarlett Johansson; la voce era sufficiente a renderla presente. Per quanto riguarda le transizioni, nel caso delle creature preistoriche si trattava del passaggio da fossile a carne, non riguardava necessariamente l’umanizzazione delle cose ma...

ST Più il riportarle in vita?

MH Sì, e cercare di capire cosa significhi dare vita a qualcosa. Si può fare semplicemente resuscitando una voce, o c’è bisogno anche di una qualche entità fisica? È necessario il movimento? Ecco un altro aspetto che sto indagando nel progetto sull’amore. Inserisco il movimento nelle sculture per vedere se si tratta di un elemento importante per la comprensione della vita.

ST Il che ci porta a parlare dei tuoi progetti recenti, nel senso che spesso le tue opere analizzano la genesi stessa della vita. Il progetto in corso, che sarà esposto al Palais de Tokyo in estate e poi in autunno a Nottingham Contemporary, si intitola *Reset (Life Performance) Proposal for Re-enacting the Origin of Life*.

MH È ancora un titolo provvisorio.

ST Hai affermato di esserti posta la sfida impossibile di ricostruire artificialmente l’origine della vita e l’evoluzione della vita senziente.

MH Cerco di indagare che cosa sia vita, e di chiedermi anche fino a che punto possa essere astratta. In alcuni progetti le creature hanno un corpo fisico, per cui sono sculture. Nella mostra che ho tenuto a Berlino l’anno scorso però ho creato il colore mamba nero, per cui questa volta il corpo è divenuto completamente liquido. Nel colore era stato immesso del veleno, per cui era mortale. Nella mostra c’erano sculture, una cobra-scultura e la voce di Cleopatra — per cui c’era un altro tipo di vita. C’era il corpo liquido, il colore. Faceva tutto parte di quello che volevo indagare con il progetto *Reset*. Questa volta ho intenzione di ricostruire le origini della vita senziente. È un progetto in tre capitoli. Il primo è il coro dell’*Homo sapiens*, in cui mi concentro sulle origini del linguaggio e cerco di creare un coro di 108 miliardi di *Homo sapiens*: il numero di uomini vissuti sulla terra a partire dalle prime tribù, centinaia di migliaia di anni fa. Cerco di far in modo che ricostruiscano il momento esatto in cui apparve il linguaggio umano. Mi ha ispirato un libro di Jared Diamond, *The Third Chimpanzee* (1991), in cui l’autore cerca di capire perché ci sia tanta somiglianza tra il DNA dell’uomo e dello scimpanzé, e tanta differenza nel modo in cui ci siamo evoluti. Secondo lui, il 2 per cento di DNA diverso comprende quello legato alle corde vocali, quindi a un certo punto, afferma, si è verificata un’unica mutazione, completamente casuale, che ha permesso alla laringe di abbassarsi e ha dato agli umani la possibilità di sviluppare un linguaggio articolato. Mi è sembrato affascinante; naturalmente è una versione semplificata di ciò che è realmente accaduto. Ci sono altri fattori, ma immaginare che un evento casuale abbia avuto un effetto simile — secondo Diamond, è questa l’origine dell’umanità. Di solito, per ciascun progetto mi consulto

con un centinaio di esperti. In questo caso ce ne sono meno, 88 perché si tratta di un tema specialistico. Ci sono forse dieci o quindici linguisti al mondo che indagano l’origine del linguaggio da diversi punti di vista. Ad esempio c’è un laboratorio in Russia che cerca di creare quel che chiamano la Torre di Babele, mappando tutte le lingue attualmente parlate nel mondo, per poi risalire alle loro origini nella speranza di arrivare prima o poi al punto d’origine. Altri studiano l’origine del linguaggio da un punto di vista assolutamente meccanico; altri ancora da un punto di vista puramente ambientale. Lavoro con un assistente che si dedica a tempo pieno alla ricerca, e nessuno di questi studiosi è d’accordo con gli altri [ride]. È avvincente, perché ora sappiamo cosa vogliamo fare e scriviamo mail ai linguisti, che rispondono alle nostre affermazioni e le conversazioni che si sviluppano sono interessanti. Il mio assistente ed io abbiamo deciso di affrontare questa nuova opera, il coro *Homo sapiens*, da un punto di vista puramente meccanico. Abbiamo riassunto la ricerca fatta, che però a un certo punto deve diventare un’opera d’arte; non si può includere tutto. Abbiamo immaginato che i primi umani imitassero i suoni che sentivano — i suoni della natura, presumibilmente. Abbiamo analizzato la forma dell’apparato vocale, vedendo quale tipo di suoni fosse davvero possibile: il tipo di suoni che potevano emettere fisicamente. I suoni della natura sono diventati fonemi, che son diventati sillabe. Ora abbiamo questo gruppo di suoni, sulla base del quale creeremo una nuova lingua.

Il mio collaboratore in questo progetto è Pierre Lanchantin, che lavora al laboratorio di sintesi vocale di Cambridge. Mi ha mandato alcuni esempi, come la registrazione della versione in inglese americano, francese e turco dello stesso brano, da cui ha estratto i fonemi e, mescolando le tre lingue, ha creato una lingua tutta sua. Se si ascoltano tutti insieme, sembrano una lingua reale, che però non esiste. Quindi, abbiamo intenzione di usare lo stesso procedimento. La mostra sarà resettata — ogni quindici o trenta minuti, non lo sappiamo ancora — e prevediamo che ogni volta si ri-crei una nuova lingua, a partire dallo stesso tipo di suoni. Ci interessano tutte le lingue potenziali che l’umanità avrebbe potuto sviluppare e forse non creò mai. A seconda del modo in cui si accorpano i suoni, e del modo in cui sono articolati, si può creare una intera gamma di lingue diverse. È un progetto piuttosto ambizioso.

ST State lavorando anche con uno specialista in vocalizzazioni di elefanti, già consulente di Steven Spielberg per i versi dei dinosauri in *Jurassic Park* (1993). Puoi parlare della natura di questa collaborazione o dei consigli ricevuti da altri esperti in questo e altri progetti?

MH Si va dal semplice parere alla vera e propria collaborazione. Gli scienziati sono consulenti. Per me collaborare con qualcuno significa dare quel che definisco “carta bianca”. Col mio collaboratore a Cambridge ci scambiamo le idee, lavoriamo davvero insieme, e siamo assolutamente sullo stesso piano. Quanto agli scienziati, di solito li contatto via mail. È interessante quanti indirizzi mail si possono trovare su Google, come quello del consulente di Spielberg, specializzato nell’udito dei dinosauri, che ha progettato tutti i suoni di *Jurassic Park*. Anche lui però è stato solo un consulente. Mi interessa quel che possono dire gli esperti, ma voglio anche mantenere una certa distanza, perché sono persone che fanno ricerca scientifica e che pubblicano le loro ricerche. Si tratta di informazioni delicate, e per loro è difficile essere coinvolti in altri progetti, e se non sostieni il loro punto di vista la situazione può diventare complicata. Pierre Lanchantin, il mio collaboratore per il suono, ha lavorato con me

per due anni, in *Cleopatra* e in *The Screams from Hell* (2015), e collabora anche in *Reset*.

ST Pierre ha lavorato con Philippe Parreno in *Marilyn*, vero?

MH Con Philippe Parreno ha lavorato un altro mio collaboratore, Nicolas Obin, che fa parte del laboratorio di sintesi vocale dell’IRCAM, a Parigi. Ho lavorato insieme a lui e a Pierre per far rivivere Cleopatra. È così che Pierre e io abbiamo iniziato a lavorare assieme. All’inizio ho collaborato con Julien Bloit, anche lui affiliato all’IRCAM. Non ricordo come l’ho incontrato. Mi ha aiutato a definire i versi delle creature preistoriche, e soprattutto ha progettato un programma che permette ai versi delle creature di evolversi. Nella mostra, ogni creatura ascoltava le altre, e in questo modo si evolveva. Un mammifero partiva da una gamma da tre a cinque versi, e alla chiusura della mostra poteva riprodurre trecento suoni diversi perché aveva ascoltato la balena, e il maiale lì accanto. Con Julien abbiamo fatto molte ricerche sul linguaggio, sul modo in cui acquisisce complessità. All’epoca in Francia si discuteva molto di immigrazione. Ho spesso pensato quanto questa ricerca sul linguaggio fosse pertinente al dibattito, perché una lingua, quando rimane in una cerchia chiusa, diventa sempre più povera, ma se si permette ad altre persone e altre lingue di inserirsi, si arricchisce sempre più. Quando lavoravo a *Cleopatra* sono entrata in contatto con gli esperti del laboratorio di sintesi vocale dell’IRCAM, proprio perché sapevo che avevano collaborato con Parreno in *Marilyn*. A Londra ho incontrato per caso Pierre, che è il miglior amico del capo del laboratorio parigino, per cui si conoscono tutti — il mondo dei programmatori vocali è molto piccolo. Scelgo di avere delle collaborazioni perché conosco i miei limiti. Io ho un’idea, un orientamento generale, e faccio ricerca, ma per realizzare il progetto mi serve l’expertise di altri. Voglio che i miei collaboratori si sentano liberi, che il progetto sia anche loro, e che sia interessante per le loro ricerche.



Marguerite Humeau, *Requiem for Harley Warren "Screams from Hell" (Chamber of Fire)* (detail, 2015, "Rare Earth" installation view at TBA21, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Vienna, 2015. Courtesy: the artist and C L E A R I N G, New York / Brussels. Photo: Jens Ziehe / TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary



Cally Spooner, *Damning Evidence Illicit Behaviour Seemingly Insurmountable Great Sadness Terminated In Any Manner*, 2014, installation view at gb agency, Paris, 2014. Courtesy: the artist and gb agency, Paris. Photo: Marc Domage

Cally Spooner usa la filosofia, la musica pop, le notizie quotidiane e la retorica aziendale come fonti per le sue produzioni che si appropriano di differenti generi rappresentativi.

SAM THORNE Iniziamo parlando dei tuoi titoli. Alcuni sembrano frasi rivolte a qualcuno. Per esempio *Carol, I Think My Place in History Is Assured*, o *And You Were Wonderful, On Stage*. È davvero così?

CALLY SPOONER “Carol, I think my place in history is assured” (“Carol, penso che il mio posto nella storia sia assicurato”) è quello che Margaret Thatcher disse alla figlia dal suo letto di morte. “And you were wonderful on stage” (“E sul palco eri magnifica”) è una cosa che mi ha scritto Will Holder via e-mail dopo una mia performance; mi sono limitata a inserire una virgola. Ho tratto *Damning Evidence Illicit Behaviour Seemingly Insurmountable Great Sadness Terminated In Any Manner* da un articolo del *Daily Mail* — è quello che ha detto la Nike quando ha silurato per doping il suo testimonial, Lance Armstrong. Hanno a che fare con quello che sto leggendo, o con i messaggi dei media al momento, e così via. *Carol, I Think My Place in History Is Assured* è nato in un momento in cui stavo riflettendo sul bisogno di assicurarsi una sopravvivenza oltre la morte: il desiderio di congelare qualcosa, di interromperne il movimento perché possa restare per sempre uguale a se stesso ed essere celebrato come un pezzo di storia. La trovo un’idea così violenta. A me interessa il modo in cui le cose possono restare vive e in movimento. Le celebrità devono perfezionare al massimo la loro immagine pubblica, e assicurarsi che il loro prodotto resti in eterno uguale a se stesso, per indirizzare il modo in cui saranno visti dai posteri.

ST È questo, più o meno, il punto in cui la performance diventa permanente, o assoluta.

CS Oppure il momento in cui una dichiarazione viene immortalata, o una cosa comincia a rappresentare una persona. Potrei parlare per ore di ogni singolo titolo, e da molti punti di vista diversi.

ST In passato hai lavorato, per così dire, a puntate; il tuo lavoro si espande nel corso di diverse performance. Quali possibilità ti apre questo modo di procedere?

CS Ti dà il tempo di dedicare alle cose tutto il tempo necessario. E ti tutela, perché se qualcuno ti chiede di fare qualcosa, puoi continuare ancora per un po’ a sviluppare quello a cui stavi lavorando. Io ho sempre fatto così. Ho cominciato scrivendo un radiodramma, chiamato *Indirect Language and the Voices of Silence* (2010), che si è prolungato per circa due anni. Ogni volta che mi invitavano a fare una mostra, ne scrivevo o interpretavo un pezzo. Quando Andrew Bonacina mi ha invitato a esporre all’International Project Space, ho detto che volevo scrivere dei testi, e so di non poterlo fare se sono impegnata nella produzione, a fare performance o mostre. Quindi ho bisogno che la mostra diventi il romanzo, e di impormi strutture e scadenze per scrivere. A quel punto comincio a studiare, scrivo, ne parlo, e raccolgo materiale. Passare molto tempo con un solo progetto ti aiuta a far crescere la tua soggettività.

ST Questo perché probabilmente hai una diversa serie di interlocutori quando passi da una puntata all’altra — che si tratti di spazi, istituzioni, gallerie, curatori o artisti con cui lavori nel frattempo. È qualcosa di complesso.



Cally Spooner, *And You Were Wonderful, On Stage* (still), 2013-2015. Courtesy: the artist



Marguerite Humeau, *Digital Epic for Requiem for Harley Warren "Screams from Hell"* (still), 2015. Courtesy: the artist and Le Studio Humain, Paris

91 CS Sì, entri in contatto con cose di ogni genere. Per *Collapsing in Parts*, scrivevo un romanzo al mese e lo pubblicavo, e usciva così com'era. Era la scadenza che mi ero autoimposta. E ogni due mesi, più o meno, tenevo questi piccoli eventi dal vivo legati alla produzione. La scrittura plasmava gli eventi, e buona parte della conoscenza sociale che ottenevo dagli eventi finiva nella scrittura. Avevo questo spazio in cui entravo in contatto con cose diverse, che poi finivano sulla pagina, lasciavano una traccia. Finivo per avere una specie di cartografia. Nessuno sa che si tratta di una cartografia, eppure è così, perché ho navigato il materiale insieme alle persone, tra conversazioni, dubbi o incertezze, trionfi — tutto si è mescolato insieme.

ST So che per un po' hai lavorato per un'agenzia pubblicitaria, e a volte hai parlato di trasporre quel modo di lavorare e di parlare. Eri in una situazione di laboratorio, in cui si procede per tentativi. Sembra che un intero sistema di migrazioni plasmi il tuo lavoro, e il tuo contesto.

CS Diffido del progetto. Non potrei mai scrivere un vero romanzo.

ST Perché diffidi del progetto?

CS Ho l'impressione che questa affermazione suoni malissimo! Ma diffido delle cose che sanno per certo cosa vogliono essere o ottenere, e poi vanno dritte verso l'obiettivo. Io non voglio ottenere niente di preciso. Non ho niente da dire finché non entri in contatto con qualcosa e reagisco. È come innamorarsi. Mi imbatto in un testo, una persona, o una situazione, e potrebbe succedere quando sono ad Anversa nel 2010, in un bar con Jeremiah Day, e lui sta parlando di un'opera di Hannah Arendt. Io vado e mi procuro il libro sbagliato, pensando che sia quello giusto, e dato che Jeremiah mi piace molto mi tuffo in questo libro, e senza rendermene conto passo due anni a leggerlo e a scrivervi sopra un romanzo. Oppure, vai a lavorare perché hai bisogno di soldi e finisci in un'agenzia pubblicitaria, e resti sorpresa dalla stranezza delle dinamiche in gioco che permettono di organizzare i loro clienti e dipendenti, e di inserire la voce dell'azienda nel corpo, e il corpo nell'azienda. Non è la cosa migliore di cui innamorarsi, ma bisognerà pur piegarsi al destino, no?

ST Quindi si tratta di cosa può rivelarsi fecondo, che sia un incontro casuale o una cosa che devi fare, come un lavoro temporaneo.

CS Le cose rischiano di accadere di continuo. Rischio di non incontrare una certa persona o di non prendere la decisione che non puoi più fare un certo lavoro. Immagino che tutti agiscano così, ma quello che sto cercando di dire è che non ho chissà quante idee. Semplicemente, ci sono certe cose che mi attraggono, di cui mi fido. E mi ci aggrappo.

ST Molti dei tuoi progetti esulano dal tradizionale white cube o black box, come nella High Line di New York, o la Rotunda alla Tate Britain, o la BMW Tate Live Performance Room.

CS Anche quando lavoro in uno spazio più neutro, come il New Museum o la gb agency, la prima cosa che affronto sono le sue particolarità. Non faccio oggetti portatili che improvviso in studio. Quindi, la prima cosa che mi viene in mente è: "Oh mio Dio, non ho uno straccio di lavoro per questa mostra!". Ma ci sono sempre un sacco di cose su cui sto riflettendo, quindi prima di tutto prendo quello che c'è: la disposizione degli spazi, le dinamiche dell'esposizione e la visibilità. Lavorando sempre più

come allestitrice — e non mi ero resa conto che sarebbe successo—ho iniziato a rileggere e riscrivere diverse architetture come materiale principale della mostra. Naturalmente dovremo parlare della critica istituzionale, anche se io non la considero una critica, ma un'estensione dell'atto di scrivere situato, nel senso "lo sono qui", e il tentativo di assemblare le diverse parti del materiale che sto trattando, e ciò di cui posso nutrirmi. Quando ho fatto la mostra al New Museum, ero nella galleria al piano di sotto e l'intera mostra era costruita attorno a una parete di vetro. Continuavo a pensare e a ripensare alla parete di vetro, e a come fosse strano avere un'architettura così simile a una vetrina, e che avrei voluto metterci dei corpi in carne e ossa. Cosa avrebbe significato? Come potevo lavorarci? E partendo da lì ho pensato ad altre architetture dello spazio, il sistema stereo, e le dimensioni, e di colpo mi è venuta un'illuminazione: "Ah, okay, qui c'è una mia mostra".

ST Hai accennato alla critica istituzionale. Cosa significa per una persona come te, della nostra generazione, nata trent'anni fa, più o meno nel periodo in cui quell'espressione è stata resa celebre da Andrea Fraser, poi Hans Haacke, Mike Asher, e Fred Wilson? In che modo sono cambiati l'oggetto, o le strategie, della critica?

CS Trovo fantastiche, e anche problematiche, le attuali strategie di Andrea Fraser. Penso in particolare a lei che piange sulla spalla di Chris Dercon, direttore della Tate Modern. Lei è la donna isterica e inarticolata che non ha più niente da dire tanto è assorbita e affascinata dall'istituzione che ha messo a repentaglio, e non può produrre altro che quelle lacrime. Penso che sia una combinazione di grande impatto. Mi interessano e affascinano queste mosse di potere. Ma non so cosa penso di preciso delle loro premesse, e cioè che l'istituzione corrisponda a dualismi gerarchici e normativi che opprimono, e sia quindi terribile e raccapricciante, per cui io critico l'istituzione e così facendo critico il resto del mondo. Questo è il modello della vecchia scuola. Il nuovo modello è più interessante perché è evidente che si va decisamente oltre. È più esplicitamente sociopolitico perché parla di dove vanno a finire i soldi.

ST Il suo limite è ancora il fatto che l'istituzione è praticamente sinonimo di museo occidentale.

CS È tutto così autoreferenziale.

ST C'è una fantastica battuta di Trisha Donnelly, che dice che a lei la critica istituzionale ha sempre dato fastidio perché è come se qualcuno desse una festa per il tuo compleanno e tu gli dici che non ne vuoi sapere.

CS Non è geniale? L'approccio di Trisha Donnelly è sempre fondato sulla negazione, sulla lentezza. Ma non ha nulla a che fare con il rifiuto. Mentre con Andrea Fraser conflitti lacrimevoli si svolgono nel corpo che deve sostenere l'istituzione che distrugge e sfrutta la sua — e nostra — soggettività. La sua voce di artista si crea esclusivamente attraverso questo meccanismo. A me non va di amare e lasciarmi coinvolgere in cose che logorano me e la mia soggettività pur di avere una voce e una carriera. Voglio assumerne consapevolezza, studiarle, scriverne, e raccogliarle attraverso diverse tecniche esecutive. In ultima analisi, cerco di capire come posso creare un movimento, della tensione, o una cartografia a partire da questi elementi: una composizione, un testo scritto. Mi sembra che il mio lavoro sia diventato più raffinato e comprenda un realismo, un materialismo, addirittura un pragmatismo che ha a che fare con me come soggetto situato che sta cercando di leggere un sacco di

roba, lasciare che un sacco di roba si muova attraverso il suo corpo, incontrare certe cose e persone, e poi produrre una composizione a partire da tutto questo.