

# ANTHONY MCCALL

## White Noise

→ Daniele Balit

En 1969, Robert Barry réalise *It Has Order*, œuvre composée de plusieurs phrases courtes, caractérisées par l'utilisation systématique du pronom indéfini « It » rendant l'objet du discours incertain. Si elles semblent proposer une définition ou une description de ce que peut être l'art, elles renvoient aussi bien à des éléments immatériels tels que le gaz, la lumière ou le son. Dans les paragraphes qui suivent, nous parcourons le travail d'un autre artiste, l'anglais Anthony McCall, en partant précisément des définitions de *It Has Order*. Les phrases de Barry ne se limitent pas à un simple jeu linguistique, elles interpellent l'esprit d'une époque, en anticipant la célèbre et bien moins synthétique analyse de Lucy Lippard<sup>1</sup>. L'omniprésence dans l'œuvre de McCall d'un élément immatériel comme la lumière est moins à rattacher à une logique *medium-specific* qu'à une série de questions ayant marqué un changement dans les pratiques artistiques contemporaines.

<sup>1</sup> Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972...*, Praeger, New York, 1973.

In 1969, Robert Barry wrote *It Has Order*, a text piece in which in a few sentences he describes something that could be art, but could also be something intangible such as gas, light, or sound. In the following paragraphs, we will explore the work of another artist, British-born Anthony McCall, starting from the definitions used in Barry's *It Has Order*. In fact, Barry's sentences not only are a language-game, but capture the spirit of a period, anticipating Lucy Lippard's famous and much lengthier analysis<sup>1</sup>.

The predominance in McCall's work of an immaterial element such as light is not so much due to a medium-specific logic as to a series of matters central to a time of changes which marked a turning point in the contemporary art practice.

*White Noise Installation, Two Room Surge (I) | 1973 - 2008*

Aquarelle sur papier, 35.9 x 58.4 cm  
Collection privée, New York  
Courtesy Sean Kelly Gallery, New York  
Crédits: Anthony McCall

*White Noise Installation, Two Room Surge (II) | 1973 - 2008*

Aquarelle sur papier, 36.5 x 58.4 cm  
Collection Museum of Modern Art, New York  
Courtesy Sean Kelly Gallery, New York  
Crédits: Anthony McCall



<sup>2</sup> « Les formes fonctionnent sur des règles qui ne sont que progressivement dévoilées », Anthony McCall in « Anthony McCall Interview » par Julia Peyton-Jones et Hans Ulrich Obrist, 2007. <http://www.serpentinegallery.org/Anthony%20Mccall%20interview.pdf>

#### « IT HAS ORDER... »

En réponse à Barry, qui, dans le cas d'« Inert Gas Series » (1969), relâche des masses gazeuses dans des espaces ouverts tels que le désert, McCall tente de « solidifier » une matière incorporelle comme la lumière – « un très beau paradoxe » comme le qualifie Hal Foster. Les « Solid Light Films » de McCall sont des films privés d'écran et d'images projetées. Réduits à de purs faisceaux lumineux, ils occupent les trois dimensions de l'espace et non plus, comme les films classiques, le plan de la représentation.

Autour d'un médium sans poids ni solidité, McCall construit une pratique essentiellement sculpturale. Le désormais légendaire *Line Describing a Cone*, réalisé en 16mm à New York en 1973, constitue le premier de ces films. En trente minutes, il décrit l'évolution formelle d'un simple faisceau de lumière traçant graduellement le volume d'un cône perçu à travers l'obscurité grâce à la fumée qui, à l'époque, remplissait les salles de projection (et qui aujourd'hui est recréée artificiellement).

Dans ce film, comme dans les suivants, peu de choses sont laissées au hasard : la structure est déterminée par un script bien précis. Pourtant, les règles qui gouvernent la forme sont dévoilées progressivement au public, comme le précise McCall lui-même<sup>2</sup>. Ceci confère aux films un aspect performatif accentué par la manière dont le public se déplace

autour des volumes de lumière, souvent en pénétrant dans la projection même et en interférant de temps à autre avec l'évolution de l'œuvre.

L'aspect éphémère de ces travaux se voit contrebalancé par la présence constante d'un principe d'organisation spatiale. McCall est explicite sur cet aspect lorsqu'il souligne l'importance de « maintenir une consistance formelle au sein de structures temporelles radicalement étendues ». Déjà, dans ses premiers travaux performatifs utilisant le feu en espace extérieur, il avait en effet adopté la grille comme structure formelle capable de donner « une armature » à ce matériau volatil. Le dessin possède en ce sens une fonction essentielle. Utilisé comme un diagramme, un script ou une partition musicale, il est l'instrument permettant de « penser à travers les constructions temporelles » et l'endroit où la forme est révélée en dehors de la dimension temporelle de l'œuvre.

#### « IT IS ALWAYS CHANGING... »

En conservant la durée standard de trente minutes du moyen-métrage, *Line Describing a Cone*, malgré son caractère innovant, ne s'éloigne pas de l'ordre narratif du cinéma. Pour une déconstruction du film plus prononcée, il faut attendre *Long Film for Four Projectors* (1974), dans lequel McCall dilue l'expérience de l'œuvre sur six heures. Dans cette pièce, il abandonne la linéarité de la structure pour expérimenter des permutations continues (une inspiration tirée de

#### “IT HAS ORDER ...”

As if he were answering to Barry who, in his “Inert Gas Series” (1969), released inert gases in open spaces such as the desert, McCall tries to ‘solidify’ an insubstantial matter such as light – a “beautiful paradox”, as Hal Foster calls it. McCall’s “Solid Light Films” are films which are not projected onto a screen nor show any images. Only consisting of pure beams, they project three-dimensionally into space and no longer onto a surface, like in an ordinary film.

McCall manages to create a sculpture-like entity out of an ethereal medium. The first film is the now legendary *Line Describing a Cone*, produced on 16mm in New York in 1973. In thirty minutes, the film shows the evolution of a single light beam which slowly grows into a cone, the whole process enhanced by smoke, an ever-present element in projection rooms at the time (and which nowadays is recreated with a fog machine).

In this as in later films of McCall’s, very little is left to chance: the script is thoroughly thought out. Nevertheless, “the forms operate on rules which they only gradually disclose”, as McCall explains<sup>2</sup>. This gives the film a performative quality, enhanced also by the way the public moves around the volumes of light, often ‘moving within’ the projection, thus interfering with the evolution of the piece.

To counteract the ephemeral element in McCall’s works, there is always some form of spatial arrangement. McCall makes this clear when he underlines the importance of “maintaining formal consistency within radically extended time-structures”. From his first performance-pieces, which involved the use of fire in open spaces, he had already adopted the grid as a means to give a formal structure, “an armature” to a volatile medium such as fire. In this sense, the function of drawing is essential: used as a diagram, a script or a musical score, drawing is the tool that allows to “think through durational structure”, and the place where form is shown outside of the work’s time dimension.

#### “IT IS ALWAYS CHANGING ...”

Although rather innovative, *Line Describing a Cone* does not move too far away from the narrative order of cinema, even retaining the short film thirty-minute standard length. A deeper deconstruction of the film medium will take place later, with pieces such as *Long Film for Four Projectors* (1974), in which McCall extends the experience of his work to six hours. In this piece the artist drops linear development in the structure to experiment with endless permutation (an inspiration tracing back to Gertrude Stein). The planes of light intersect in various combinations, immersing the viewer in a sort of “active field”. Here, the notion of object which still applied – although immaterially – in the “Cone Films”, is completely ‘dispersed’<sup>3</sup>.

Within the art scene of the time, McCall is not the only one doing this kind of research. An example may be found in La Monte Young and Marian Zazeela’s *Dream House*. The result of a long exploration of the concept of drone carried out by the Theatre of Eternal Music, *Dream House* is a radical take on the idea of continuous sound. Installed in a building in Manhattan in 1979, it remains active without interruption for six years. In the various rooms, slowly but relentlessly changing sound waves are perceived by the body as physical entities. The 24-hour scheduling allows the public to get in and out of the piece freely and, as Young explains, to stay in the rooms for the time necessary “in order to adjust one’s nervous system and vibrate with the frequencies of the environment”<sup>4</sup>.

It is known how McCall, in line with the intermedia spirit of the time, paid special attention to research involving sound. In a letter to Carolee Schneemann he confessed being obsessed by the idea of “sound as a continuous condition”<sup>5</sup>. This involvement can be tracked back to the influence exerted on the artist by Cage (as explicitly stated by McCall himself), but is also the result of McCall’s hanging out in experimental and avant-garde environments both in London and New York.

This is proven by performances such as *Two-Minute Drawing*, which took place during an evening at The Kitchen in 1974, where McCall had been invited

<sup>2</sup> Anthony McCall in “Anthony McCall Interview”, by Julia Peyton-Jones and Hans Ulrich Obrist, 2007. <http://www.serpentinegallery.org/Anthony%20Mccall%20interview.pdf>

<sup>3</sup> In 1974, McCall produces another three films focusing on the cone shape.

<sup>4</sup> La Monte Young and Marian Zazeela, “Kontinuierliche Klang-Licht-Environments”, in *Inventionen '92 - Berliner Künstlerprogramm des DAAD*, Berlin, 1992, p. 45.

<sup>5</sup> Letter quoted in Branden W. Joseph, “Sparring with the Spectacle” in Christopher Eamon (ed.), *Anthony McCall: The Solid Light Films and Related Works*, Northwestern University Press, Evanston, IL, Steidl, Göttingen, 2005.

*Long Film for Four Projectors* | 1974

Vue d'installation (2003)  
 Courtesy Anthony McCall et Galerie Martine Aboucaya, Paris  
 Crédits: Hank Graber

<sup>3</sup>\* En 1974, McCall réalise trois autres films centrés sur le cône.

<sup>4</sup>\* La Monte Young et Marian Zazeela, «Kontinuierliche Klang-Licht-Environments», *Inventionen* 92 – Berliner Künstlerprogramm des DAAD, Berlin, 1992, p.45.

<sup>5</sup>\* Lettre citée in Branden W. Joseph, «Sparring with the Spectacle» in Christopher Eamon (ed.), *Anthony McCall: The Solid Light Films and Related Works*, Northwestern University Press, Evanston, IL, Steidl, Göttingen, 2005.

<sup>6</sup>\* Voir Christoph Cox, «Installing Duration : Time in the Sound Works of Max Neuhaus» in Lynne Cooke et Karen Kelly (ed.), *Max Neuhaus: Times Square, Time Piece Beacon*, Dia Art Foundation, New York, 2009, pp. 113-132.

l'écriture de Gertrude Stein). Les plans de lumière créés par les projecteurs se croisent selon différentes combinaisons, immergeant le spectateur dans une sorte de « champ actif ». La notion d'objet qui persistait dans les « Cone Films », bien qu'immatérielle, est ici totalement évacuée<sup>3</sup>.

Dans le panorama artistique de l'époque, McCall n'est pas le seul à mener ce type de recherches. La *Dream House* de La Monte Young et Marian Zazeela en est un exemple. Cette œuvre, fruit d'un long travail sur le concept de *drone*, radicalise l'idée d'expérience sonore continue. Installée dans un immeuble de Manhattan en 1979, elle reste active sans interruption pendant six ans. Dans les différentes pièces, les ondes sonores, dans un lent mais perpétuel changement, sont perçues au contact du corps comme des entités physiques. L'œuvre, dont la durée s'étend sur vingt-quatre heures, permet au public d'y entrer et d'en sortir librement, et, comme l'explique Young, de rester dans les pièces le temps nécessaire « afin d'ajuster et de faire vibrer son système nerveux avec les fréquences d'un environnement »<sup>4</sup>. McCall, dans la logique *inter-media* de l'époque, s'est révélé particulièrement attentif aux recherches sonores. Dans une lettre à Carolee Schneemann, il se dit possédé par l'idée « du son comme condition continue »<sup>5</sup>. Cette implication est à mettre en lien avec l'influence de Cage (explicitement

évoquée par McCall), mais elle est aussi le résultat de sa fréquentation des milieux d'expérimentation et d'avant-garde, tant à Londres qu'à New York.

Une performance comme *Two-Minute Drawing* en est le témoignage. Elle est accomplie lors d'une soirée au The Kitchen (1974) à laquelle McCall est invité avec d'autres artistes, dont Philip Glass, Joan Jonas, Yvonne Rainer, Gordon Matta-Clark, Charlemagne Palestine et Richard Serra. Les deux minutes du titre se réfèrent au temps mis à disposition pour chaque *performer*. McCall chronomètre alors dans un premier temps les différentes interventions pendant la soirée, puis il réalise, au cours de sa performance, une liste et un graphique pour représenter la durée effective des exécutions.

La notion de durée revient à plusieurs reprises dans le parcours de McCall. Elle constitue d'autre part l'une des idées qui ont marqué clairement les recherches audiovisuelles de l'époque. De Cage à Morton Feldman, en passant par Young, jusqu'à la phénoménologie minimale et post-minimale, l'intérêt pour un temps vécu, et non chronométrique, est incontestablement l'une des voies annonçant la naissance des pratiques sonores<sup>6</sup>.



*Long Film for Ambient Light* | 1975

Vue d'installation, Idea Warehouse, New York, 3h, 19 juin 1975  
Courtesy Anthony McCall et Galerie Martine Aboucaya, Paris

together with many other artists such as Philip Glass, Joan Jonas, Yvonne Rainer, Gordon Matta-Clark, Charlemagne Palestine and Richard Serra. The two minutes in the title refer to the time allowed to each performer. During the evening McCall measures the duration of each of the other artist's performances, and when his own turn comes, he creates a list and a diagram showing the actual length of each performance.

The notion of duration keeps coming back during McCall's explorations. After all, this is one of the themes which had a heavy influence on the audio-visual research of the time. From Cage to Morton Feldman, to the already mentioned Young, up to minimal and post-minimal phenomenology, an interest for a lived time rather than a clock time, is definitely one of the paths which lead to the birth of sound practices<sup>6</sup>.

“IT IS AFFECTED BY OTHER THINGS ...”

In 1975, at the end of a cycle, McCall produces his longest and most radical film yet: *Long Film for Ambient Light*. The light and duration parameters of this film featuring no film stock and no camera coincide with the natural cycle of day and night. McCall leaves the loft where the piece is hosted empty, except for a light bulb, a time diagram and two pages of “notes on duration” hung on a wall. The light coming from the large windows filters in through white paper. As in *Dream House* – with which there are many common points – the audience is left with the choice to come and go as they wish. With this piece, McCall reaches the paradox of completely eliminating the filmic/sculptural object, thus redirecting to the primal elements of light, space and time.

Following along the post-minimalist path, McCall produces a piece consisting of elements which are traditionally unrelated to the object, such as the context or the variations in light and space (as Robert Morris defined them)<sup>7</sup>. If these elements had already been included in the immaterial settings of the first films, in *Long Film for Ambient Light*, they become the main functions of the piece.

If the influence of Richard Serra on McCall is well known and due to a long friendship, the points in common

between McCall's work and that of Michael Asher are just as evident although less direct, the explorations by latter also revolving around post-minimalism. In particular, the work Asher produced for the Clocktower Gallery in New York in 1976 seems to share a few aspects with *Long Film for Ambient Light*. Although McCall had produced a piece which brought external elements together – namely, the natural light filtering through the windows, Asher takes it one step further. By removing the gallery windows, he eliminates the separation between the space of the gallery – left empty also in this case – and elements such as New York's light, sounds and weather. Another piece produced at the Pomona College a few years earlier, in 1970, foreruns this kind of approach. By removing the door of the gallery and making structural changes in order to channel sounds coming from outside, long before *Dream House* and *Long Film for Ambient Light* Asher asserts the idea of the possibility for the art piece to be accessible and extended to the natural cycle of day and night.

“IT AFFECTS OTHER THINGS ...”

In 1952, on the occasion of the premiere of *4'33"*, David Tudor starts his performance by closing the piano keyboard lid. This simple event underlines the transition from a listening focused on the scene to a scattered listening extended to areas unexplored up to that moment. Such a change takes place in *Line Describing a Cone*, where, placed in front of a silenced screen, the audience is compelled to explore the space 'behind' and 'all around' the usually addressed 'front' one.

McCall's screen-less films or, like in the case of *Long Film for Ambient Light*, with no film stock and no camera are non-events which, like with Cage, produce a new cognitive attitude in the audience. They question the rule according to which a work, whether in the music hall or in the projection room or in the gallery, is something to be exposed to passively. Thus, McCall reconnects to Cage's idea of an artistic experience which extends beyond its usual boundaries, to the point of rejoining with the public sphere and everyday life.

Cage's concept of silence as an active function – which stems from the enlightening experience Cage had in an

<sup>6</sup>\* See Christoph Cox, «Installing Duration: Time in the Sound Works of Max Neuhaus» in Lynne Cooke et Karen Kelly (ed.), *Max Neuhaus: Times Square, Time Piece Beacon*, Dia Art Foundation, New York, 2009, pp. 113-132.

<sup>7</sup>\* Robert Morris, «Notes on Sculpture, Part 2» (1966), *Continuous Project Altered Daily*, MIT Press, Cambridge Mass., 1993, pp. 16-17.

<sup>7\*</sup> Robert Morris, «Notes on Sculpture, Part 2», *Continuous Project Altered Daily*, MIT Press, Cambridge Mass., 1993, pp. 16-17.

<sup>8\*</sup> Branden W. Joseph reconstruit bien le contexte et les éléments impliqués dans ces deux travaux. Voir Branden Joseph, *op. cit.*

#### « IT IS AFFECTED BY OTHER THINGS... »

En 1975, comme pour terminer un cycle, McCall réalise son film le plus long et le plus radical : *Long Film for Ambient Light*. Les paramètres de lumière et de durée de ce film sans pellicule ni caméra, coïncident avec le cycle naturel du jour et de la nuit. Il réalise son œuvre en laissant vide l'espace du *loft* dans lequel il est invité, à l'exception d'une ampoule, d'un diagramme chronométrique et de deux pages de « notes sur la durée » affichées au mur. La lumière qui provient des grandes fenêtres est filtrée avec du papier blanc. Comme dans la *Dream House* – avec laquelle il existe diverses correspondances – le public est libre d'y accéder à tout moment de la journée ou de la nuit. McCall pousse ici l'objet filmique et sculptural jusqu'au paradoxe de sa disparition complète, en renvoyant par conséquent aux conditions premières de la lumière, de l'espace et du temps.

En pleine trajectoire post-minimaliste, il réalise une œuvre constituée d'éléments traditionnellement étrangers à l'objet, comme le contexte ou les variations de lumière et d'espace (selon la définition de Robert Morris)<sup>7</sup>. Ces paramètres, qui avaient déjà été inclus dans les volumes immatériels des premiers films, deviennent dans *Long Film for Ambient Light* les fonctions principales de l'expérience de l'œuvre.

On connaît l'influence de Richard Serra sur McCall et l'amitié qui unit les deux artistes. Pourtant, les analogies avec Michael Asher, dont la recherche se développe elle aussi sur l'axe post-minimaliste, semblent moins directes mais tout aussi pertinentes. Le travail d'Asher réalisé au sein de la Clocktower Gallery de New York (1976) partage quelques points communs avec *Long Film for Ambient Light*. Là où McCall avait réalisé une œuvre dans laquelle intervenaient des éléments externes – en particulier la lumière naturelle filtrée par les fenêtres, Asher passe à l'étape suivante. En retirant les fenêtres, il arrive à éliminer la séparation entre l'espace de la galerie – également laissé vide – et des éléments comme la lumière, les sons et le climat de New York. Une autre pièce réalisée au Pomona College en 1970 annonce cette typologie d'intervention. En retirant la porte de la galerie et en intervenant sur la structure pour canaliser les sons provenant de l'extérieur, Asher, bien avant la *Dream House* et *Long Film for Ambient Light*, affirme l'idée d'une expérience de l'œuvre accessible et élargie au cycle naturel du jour et de la nuit.

#### « IT AFFECTS OTHER THINGS... »

En 1952, à l'occasion de la première représentation de *4'33"*, David Tudor débute en refermant le piano. Ce simple geste souligne le passage d'une écoute focalisée sur la scène à une écoute dispersée et étendue à des zones jusqu'alors ignorées. Un changement similaire advient dans *Line Describing a Cone*, où, devant l'écran rendu « muet », le public est automatiquement conduit à explorer un espace placé « derrière » et « tout autour », contrairement à l'habituelle disposition frontale au cinéma.

Les films sans écran de McCall, ou, comme dans le cas de *Long Film for Ambient Light*, sans pellicule ni caméra, sont des non-événements qui produisent, comme chez Cage, une nouvelle disposition cognitive dans le public, remettant en cause la réception passive de l'œuvre, que ce soit dans le contexte d'une salle de concert, de projection, ou d'une galerie. On y retrouve l'idée cagienne d'une expérience artistique dépassant les frontières habituelles et venant se greffer à la sphère publique et à la vie quotidienne.

Le concept cagien de silence comme fonction active – qui tire son origine de l'expérience révélatrice faite par Cage dans la chambre anéchoïde – est impliqué de manière directe dans *White Bag I* et *White Bag II*, deux travaux que McCall réalise en 1972<sup>8</sup>. Ces œuvres naissent des révélations qui avaient secoué l'opinion publique anglaise sur les méthodes de torture utilisées dans les camps d'internement en Ulster à l'égard des prisonniers irlandais. McCall est surtout intéressé par le type de conditionnement perceptif lié aux actions perpétrées sur les prisonniers, et par la possibilité de convertir un tel béhaviorisme en expérience positive. Dans les deux dispositifs, le public revêt des capuches blanches (et non noires comme celles utilisées lors des tortures) et se retrouve immergé dans un lieu où l'enchaînement de lumière intense, d'un « bruit blanc » assourdissant, et d'obscurité complète, se traduit par un bombardement des sens, accentué dans *White Bag II* par une série d'images diffusée par neuf projecteurs dirigés vers le centre de l'espace. Cette « immersion totale » est finalement interrompue par l'obscurité complète et par une longue séquence de ce que McCall appelle « un silence léger ». Loin d'être neutre, le silence de *White Bag* est une expérience chargée d'une intensité comparable à celle du son qui l'a précédée.



anechoic chamber – is addressed directly in *White Bag I* and *White Bag II*, two works McCall produces in 1972<sup>8</sup>. These works are inspired by the disclosure of information, which had stirred up British public opinion, regarding torture carried out upon Irish prisoners who had been interned in Ulster. McCall was especially intrigued by the conditioning of perception promoted by the actions performed against the prisoners, and the possibility of turning such behaviourism into something positive. Within both the works, the audience is invited to wear white hoods (unlike the black ones worn during the tortures) and finds itself in an environment where a sequence of blinding light, deafening white noise, complete darkness translates into an attack onto the audience's senses, further emphasized in *White Bag II* by a series of images coming from nine projectors pointed towards the middle of the room. In the end, this “total immersion” condition is interrupted by total darkness

and a long sequence of what McCall calls “weightless silence”. Far from being a neutral state, the type of silence used in *White Bag* is an experience just as strong as that of the sound that came before it.

#### “IT IS NOT CONFINED ...”

Whether through sound or light, once the boundaries of materiality are crossed, it is difficult to keep the *locus* of the artistic experience within defined limits. In this sense, it may not be by chance that Gordon Matta-Clark produced the “building cut” *Conical Intersect* in 1975, in Les Halles, Paris, inspired by *Line Describing a Cone*. Open spaces and the extension of space-time parameters are themes which were actually present from the beginning of McCall's research<sup>9</sup>. For example, the performances involving fire last up to thirteen hours – anticipating the full cycle of “natural light of the day/crepuscule/darkness/dawn” found in *Long Film*

<sup>8\*</sup> Branden W. Joseph cleverly reconstructs the context and the elements implied in these works. See Branden Joseph, *op. cit.*

<sup>9\*</sup> The «Fire Events» (1971) and the «Landscape for Fire» (1972-74) series.

*White Bag I* | 1972

Vue d'installation  
Courtesy Anthony McCall et Galerie Martine Aboucaya, Paris

<sup>9</sup> Les séries «Fire Events» (1971) et «Landscape for Fire» (1972-1974).

<sup>10</sup> La description est de McCall. Voir «Entretien avec Anthony McCall – Brume et lumière» in Charlotte Beaufort (ed.), *La Lumière dans l'art depuis 1950*, Figures de l'art / Presses Universitaires de Pau, 2009, p. 54.

<sup>11</sup> McCall in «Anthony McCall Interview», *op. cit.*

#### «IT IS NOT CONFINED...»

Après avoir dépassé les confins de la matérialité, que ce soit à travers le son ou la lumière, il est difficile de contenir le *locus* de l'expérience artistique dans des limites bien définies. Ce n'est donc peut-être pas un hasard si Gordon Matta-Clark a réalisé la destruction architectonique *Conical Intersect* en 1975, dans le quartier parisien des Halles, en s'inspirant précisément de *Line Describing a Cone*. Les espaces ouverts et l'extension des paramètres spatio-temporels sont en réalité des thèmes qui se répètent depuis le début de la recherche de McCall<sup>9</sup>. Les performances avec le feu par exemple atteignent une durée de treize heures – anticipant le cycle complet de la «lumière naturelle du jour/crépuscule/obscurité/aurora» de *Long Film for Ambient Light*<sup>10</sup>. Mais c'est en exposant *Found Solid Light Installation* (1973) – une simple carte de l'Angleterre indiquant tous les phares de la côte – que McCall réalise, de manière ludique et conceptuelle, son œuvre la plus étendue dans le temps et l'espace.

#### «IT IS NOT IN ANY SPECIFIC SPACE...»

Afin de tracer la topographie étendue de ses performances, McCall utilise, outre des éléments comme les flammes et la fumée, les sons émis par les cornes de brume. «La corne

de brume – explique McCall – a été conçue pour diffuser le son à longue distance, et je réalisais des œuvres de paysage. La grille visuelle de la performance faisait seulement 30m<sup>2</sup>, mais en utilisant la corne de brume, je pouvais étendre cet espace de 400 mètres dans toutes les directions. Les cornes de brumes commençaient au loin, puis se déplaçaient progressivement vers le centre de la performance pendant la durée de l'œuvre.»<sup>11</sup>

Trente ans après les «Fire Events», les cornes de brume réapparaissent dans *Leaving (with Two-Minute Silence)* (2009), cette fois enregistrées et faisant partie d'un paysage sonore diffusé dans l'espace de la galerie où est installé ce *Solid-Light Film* plus récent.

D'un point de vue spatial, deux zones sonores correspondent à la double projection de lumière – l'une faite de sons du trafic de la ville, et l'autre de «sons liquides» provenant de zones portuaires. Sur le plan temporel, comme dans *White Bag*, les différents événements de l'œuvre convergent vers un moment de silence. En effet, au centre de *Leaving*, McCall «construit le silence» en y incluant un instant de stase complète. Les deux minutes du titre font en fait référence à la cérémonie de l'Armistice qui

*for Ambient Light*<sup>10</sup>. But it is *Found Solid Light Installation* (1973) – a simple map showing the locations of lighthouses along the English coast – that represents McCall's most time and space-expanded work, rendered in a playful and conceptual way.

#### “IT IS NOT IN ANY SPECIFIC PLACE ...”

Together with elements such as fire and smoke, in tracing the expanded topographies of his performances McCall also uses the sound of foghorns. “The foghorn – explains McCall – was designed to carry sound over long distances, and I was making landscape pieces. The visual grid of the performance was only 30 square metres, but by using the foghorn I could extend that space by 400 metres in every direction. The foghorns would begin far away and then gradually move in towards the centre of the performance during the duration of the piece.”<sup>11</sup> Thirty years after the “Fire Events”, the foghorns resurface in *Leaving (with Two-Minute Silence)* (2009), this time in recorded form and as a part of a soundscape projected within the gallery hosting this most recent solid-light film.

If space-wise the two light projections are matched by two different sound areas – one consisting of city traffic sounds, the other of “liquid sounds” from dock areas – time-wise the various events happening in the piece converge into a period of silence, as in *White Bag*. In fact, in the middle of *Leaving*, McCall “builds silence”, including a moment of complete stasis. The two minutes the title refers to are in fact a reference to the Armistice ceremony, which brought together all the British for the two-minute silence to honour the fallen: “When I was a boy growing up in London, – says McCall – this moment of motionless silence was shared by every driver on the road and every pedestrian in the street.”<sup>12</sup>

If in the latest “Solid Light Films”, shot in digital and no longer in 16mm, McCall shows a penchant for denser and more enclosing light shapes – almost as if he wanted to isolate viewers within them – the sonic field that characterizes *Leaving* represents instead a return to the notion of decentralized work. The two sonic areas “are low enough in amplitude that the spectator also ‘mixes’ the proportion

of each by moving around”<sup>13</sup>. In this way McCall revisits a few Cagean-influenced concepts that had already marked his research in the 70's. In *Leaving*, the sound is in fact used as a field acting on many points, from the viewer's body, to the room of the gallery, up to a possible ‘beyond’ as suggested both by the city sounds and the foghorns: “as with the foghorns in the ‘Fire Pieces’ in the 70's – McCall explains – they suggest deep space, extending far beyond the immediate space of the installation”<sup>14</sup>.

#### “IT CAN BE PRESENTED, BUT GO UNNOTICED ...”

Fog, combustion and disappearance, as Olivier Michelon observes, are recurring themes in McCall's practice<sup>15</sup>. This can be noticed in pieces as early as *Earthwork* (1972), one of the artist's first works, where he digs a hole, puts some of the soil he dug up inside a box, places the box in the hole and covers the hole up again, everything disappearing without a trace.

The ephemeral nature of the medium he uses has made McCall explore the boundaries of evanescence, the threshold between visible and invisible, audible and inaudible. In *Leaving* the sounds of the docks and of the city are delivered at low volume, “Indeed – muses McCall – it is possible, especially with the traffic noises, that you might assume that they are from just outside the gallery, in the street.”<sup>16</sup> But this intangibility of sound can be traced back as an active element as early as in films from the 70's: the sonic field of *Leaving*, operates at the same “sub-audible amplitude and with a similar continuous, ambient structure that the sound of a 16mm film projector in the room used to provide.” “Back then – notes McCall – it was when the projector was turned off that I would notice how much the sound had colored my sense of the space, and how it had also allowed a measure of privacy for the spectator by masking quiet conversation.”<sup>17</sup>

#### “TO KNOW OF IT IS TO BE PART OF IT ...”

Thus, it seems that the interest shown by McCall towards a certain type of sonic experimentation can be related to some of the notions central to his research, such as the importance given to the body and the space taken up by the audience. In particular, he is fascinated by the

<sup>10</sup> The description is by McCall himself. See “Entretien avec Anthony McCall – Brume et lumière” in Charlotte Beaufort (ed.), *La Lumière dans l'art depuis 1950*, Figures de l'art / Presses Universitaires de Pau, 2009, p. 54.

<sup>11</sup> McCall in “Anthony McCall Interview”, *op. cit.*

<sup>12</sup> McCall, email to the author, July 2010.

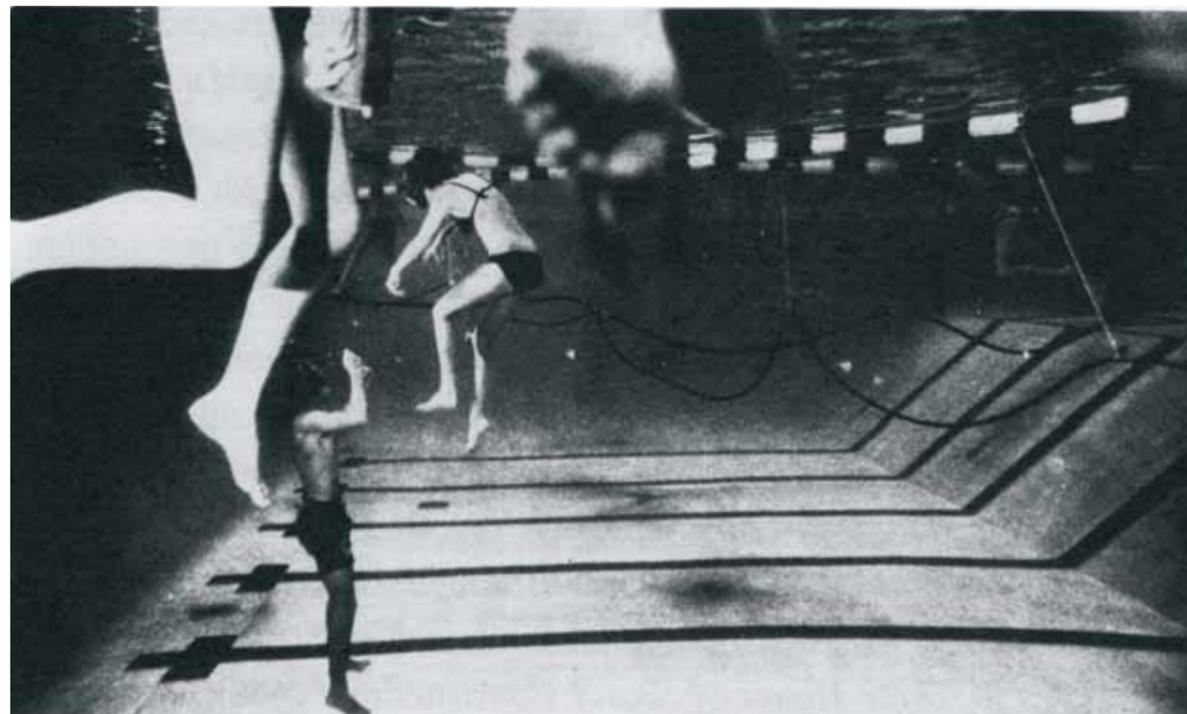
<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Olivier Michelon, “Sur la ligne” in *Anthony McCall : éléments pour une rétrospective 1972-1979 / 2003*, Exhibition catalogue, Musée départemental de Rochechouart and Serpentine Gallery, London, Monografik Éditions, Blou, 2007, p. 12.

<sup>16</sup> McCall, email to the author, July 2010.

<sup>17</sup> *Ibid.*



Max Neuhaus ▼ *Water Whistle* | 1974

Courtesy The Estate of Max Neuhaus  
Crédits: Tom Bennet

<sup>12</sup>• McCall, email à l'auteur, juillet 2010.

<sup>13</sup>• *Ibid.*

<sup>14</sup>• *Ibid.*

<sup>15</sup>• Olivier Michelin, « Sur la ligne » in *Anthony McCall : éléments pour une rétrospective 1972-1979/2003*, catalogue d'exposition, Musée départemental de Rochechouart et Serpentine Gallery de Londres, Monografik Éditions, Blou, 2007, p. 12.

<sup>16</sup>• McCall, email à l'auteur, juillet 2010.

<sup>17</sup>• *Ibid.*

<sup>18</sup>• Branden W. Joseph, *op. cit.*, p. 74.

<sup>19</sup>• *Ibid.*, p. 76.

<sup>20</sup>• Anthony McCall in « Entretien avec Anthony McCall – Brume et lumière », *op. cit.*, p. 61.

fit se recueillir le pays britannique pendant deux minutes, en l'honneur des victimes de la guerre : « Lorsque j'étais enfant à Londres – raconte McCall – cet instant de silence immobile fut partagé par tous les conducteurs sur la route et les piétons dans la rue. »<sup>12</sup>

Si dans sa plus récente série de « Solid Light Films », McCall remplace le 16mm par le format digital, montrant ainsi sa préférence pour des formes de lumière plus denses et circonscrites, comme s'il voulait y isoler le spectateur, il revient, avec le *sonic field* qui caractérise *Leaving*, à la notion d'œuvre décentralisée. Les deux zones sonores « sont si faibles en amplitude que le spectateur en "mixe" les proportions en se déplaçant »<sup>13</sup>, McCall revisite ainsi quelques concepts cagiens qui avaient déjà influencé sa recherche dans les années 70. Dans *Leaving*, le son est en effet utilisé comme un champ qui agit en une multitude de points, du corps du spectateur à l'espace de la galerie, et même au-delà, avec les sons environnants de la ville et des cornes de brume : « comme avec les cornes de brume dans les "Fire Pieces" des années 70 – explique McCall – ils suggèrent un espace profond, s'étendant au-delà de l'espace immédiat de l'installation »<sup>14</sup>.

#### « IT CAN BE PRESENTED, BUT GO UNNOTICED... »

La brume, la combustion et la disparition, comme l'observe Olivier Michelin, sont des thèmes récurrents dans la pratique de McCall<sup>15</sup>. On peut déjà le constater dans *Earthwork* (1972), une de ses premières œuvres, dans laquelle on le voit déposer, au fond d'un trou, une boîte remplie de la terre retirée afin de creuser ce dernier, avant de recouvrir l'ensemble de la terre restante.

Poussé par la nature éphémère des médiums utilisés, McCall explore les confins de l'évanescence, le seuil entre le visible et l'invisible, l'audible et l'inaudible. Dans *Leaving*, les sons du port et de la ville sont diffusés à faible volume. « En effet – observe McCall – c'est possible de supposer, surtout avec les bruits de circulation, qu'ils proviennent de l'extérieur de la galerie, de la rue. »<sup>16</sup> Mais on peut déjà retrouver cette nature intangible du son dans ses films des années 70 : en effet, le champ sonore de *Leaving* agit à une « amplitude sub-audible » et avec une « structure de l'environnement continue » qui rappellent selon McCall le

son du projecteur 16mm : « À l'époque, c'était au moment d'éteindre le projecteur que je remarquais combien son bruit avait coloré mon sens de l'espace et comment il avait également permis une certaine intimité au spectateur en masquant les conversations à voix basse. »<sup>17</sup>

#### « TO KNOW OF IT IS TO BE PART OF IT... »

L'intérêt que porte McCall à l'expérimentation sonore semble donc pouvoir être mis en rapport avec quelques notions centrales de sa recherche, notamment l'importance accordée au corps et à l'espace occupé par le public. En ce sens, McCall se dit particulièrement influencé par les spatialisations sonores de l'œuvre multimédia de John Cage et Lejaren Hiller *HPSCHD*, qu'il a l'occasion de découvrir à Londres en 1972. C'est plutôt un « son sculptural et non musical » qui captive alors McCall<sup>18</sup>. Cette distinction importante montre que McCall, dont la pratique se situe entre sculpture et cinéma, a saisi, de manière similaire, l'existence d'une zone intermédiaire entre musique et arts visuels – plus tard identifiée comme « art sonore ».

Il revient plusieurs fois sur la typologie de la dimension immersive, en optant pour des formes de lumière, des masses sonores ou même des volumes d'eau. Ce n'est pas un hasard s'il est attiré par les sons sous-marins de la série « Water Whistle » que Max Neuhaus réalise dans des piscines. Les idées qui nourrissent une série des « Sculptural Events » témoignent de cette orientation. Dans les « White Noise Pieces » (qui resteront irréalisées), McCall prévoit de déplacer, en utilisant deux paires de haut-parleurs, des masses de bruit blanc à travers l'espace de la galerie. Dans *Solid Light through Air and Water* (1973), on voit un grand volume d'eau rectangulaire traversé par une projection de lumière. Les aquarelles liées à ces travaux, comme le fait remarquer Branden W. Joseph, « dépeignent l'air et l'eau comme des volumes tout aussi remplis que perméables »<sup>19</sup>. Le caractère transitoire et la nature perméable des différents éléments constituent l'esthétique de McCall. Ainsi, comme il l'affirme, les objets « décrivent, non pas une chose, mais le passage d'un état à un autre. L'objet est la transition »<sup>20</sup>. Finalement, l'art de McCall ne s'éloigne pas tant d'un nuage de gaz lâché dans le désert...

traduit de l'italien par Ludovic Charruau



sonic spatialization of John Cage and Lejaren Hiller's multimedia piece *HPSCHD*, which he experiences in London in 1972. McCall says he is especially attracted to "sculptural sound not musical sound"<sup>18</sup>. This seems to be an important distinction as it shows how McCall, whose practice dwells on the border between cinema and sculpture, had in a similar way spotted the existence of an area between music and visual arts – which will later be identified as sound art.

The immersive dimension, on the other hand, is an aspect he keeps revisiting, whether using shapes of light, masses of sound or even volumes of water. It is no coincidence that the underwater sounds in Max Neuhaus's "Water Whistle" series make a big impression on him. This is the path along which a series of ideas for "Sculptural Events" should be ascribed, such

as the "White Noise Pieces" (which he actually never produced), where McCall envisions moving masses of white noise through the gallery room using two pairs of loudspeakers. Or like *Solid Light through Air and Water* (1973) in which light is projected through a huge rectangular volume of water. The watercolours associated with these pieces, notes Branden W. Joseph, "depict air and water as equally filled, though permeable, volumes"<sup>19</sup>. The temporariness and the permeability among different elements are an essential part of McCall's aesthetics. As he himself states, objects "do not describe a thing but the transition from one state to another. The object is the transition"<sup>20</sup>. After all, McCall's art is not so different from a cloud of gas released in the desert...

translated from italian by Flavio Erra

*Solid Light through Air and Water* | 1973

Dessin d'installation  
Encre sur papier  
Courtesy Anthony McCall et Galerie Martine Aboucaya, Paris

<sup>18</sup>• Letter quoted by Branden W. Joseph, *op. cit.*, p. 74.

<sup>19</sup>• *Ibid.*, p. 76.

<sup>20</sup>• Anthony McCall in « Entretien avec Anthony McCall – Brume et lumière », *op. cit.*, p. 61.