



Brancusi e Krauss no trem. Foto de Susana Dobal (foto do livro: Musées Nationaux (France), in Krauss, Rosalind E. *Passages of Modern Sculpture*. Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press, 1981 [1977]).

## Três imagens para relatar esculturas impalpáveis<sup>1</sup>

Susana Dobal

Por meio de três fotografias, este texto ressalta questões importantes para a obra de Anthony McCall suscitadas pela história mais recente da escultura, mais especificamente, por questões levantadas por artistas como Brancusi e sobretudo Richard Serra. McCall trabalha com filmes e instalações desde a década de 1970. Sua obra mais recente, híbridos de cinema e escultura em instalações que ele chamou de *solid light films*, explora elementos relevantes para a escultura, como o corpo, o tempo e o movimento. Apesar de a denominação das instalações enfatizar a materialização da luz, elas consistem de esculturas formadas por volumes e massas cambiantes que podem ser atravessados pelo espectador. Um paradoxo permeia os *solid light films*: eles apelam para a vivência corporal da obra, mas são irremediavelmente impalpáveis, o que é sugestivo para compreender a contemporaneidade da obra e sua relação com o pictórico no cinema, contra o qual a obra reagiria. Implícita no relato sobre a escultura impalpável de McCall, está uma reflexão sobre utilização da fotografia na ilustração de um texto crítico. Partindo não apenas de reproduções objetivas de obras, mas da imersão dessas reproduções em contextos diferentes ao longo da pesquisa, as fotos que acompanham o texto são um estímulo a pensar o sentido das obras comentadas.

Anthony McCall, cinema, escultura.

Anthony McCall trabalha com um híbrido de cinema e escultura exposto em instalações que mais recentemente se desenvolve em uma série do que ele chama de *solid light films*, formas abstratas e luminosas que se movem em espaço tridimensional o qual o espectador é convidado a percorrer. Embora essa seja a parte mais conhecida de sua obra, McCall tem longo percurso que começa na década de 1970 com instalações, *performances* e filmes que já colocavam muitas das questões abordadas nas obras mais recentes. Os *solid light films* foram começados na década de 1970 e, depois de um intervalo de mais de 20 anos, ganharam nova repercussão, principalmente a partir da exposição realizada no Whitney Museum em 2001-2 (*Into the Light: the Projected Image in American Art 1964-1977*).<sup>2</sup> McCall diz ter retomado essas instalações porque compreendeu que havia elementos que ainda poderiam ser explorados e também porque via na atual presença da imagem projetada em galerias e museus a ausência de questões relevantes como a atitude contrária à passividade do espectador e a ênfase no aspecto físico da obra.<sup>3</sup>

1 Essa pesquisa foi produzida com o apoio da Capes em pesquisa de pós-doutorado realizada na França. Agradeço também a Philippe Dubois, em cujo seminário tive o primeiro contato com a obra de Anthony McCall e pude aprofundar aspectos relevantes sobre a fusão contemporânea de cinema e arte.

2 O último filme da série dos *solid light films* realizada nos anos 70 foi *Four Projected Movements* (1975), e o primeiro a retomar o conceito foi *Doubling Back* (2004). No intervalo entre eles, McCall participou de obras coletivas em filmes de outra natureza (também questionadores da tradição narrativa porém de conotação política como *Argument* (1978) e *Sigmund Freud's Dora* (1979) e de algumas exposições e projeções, além de trabalhar com designer gráfico.

Os *solid light films* consistem basicamente de formas abstratas bidimensionais projetadas em uma sala escura de maneira a chamar a atenção do espectador menos para a superfície em que vemos essas formas em movimento do que para o feixe de luz que ao sair do projetor delinea volumes tridimensionais, cambiantes e impalpáveis ao longo da sala. A obra de McCall é sempre comentada em livros amplamente ilustrados, pois para reproduzir a experiência da galeria em imagens estáticas é necessário dispor dos desenhos, esquemas, roteiros que revelam a cuidadosa estrutura de cada obra. Neste texto optou-se, ao contrário, por três imagens que falam menos da obra de McCall em si, divulgada em publicações diversas,<sup>4</sup> do que de um percurso que revela como o artista trouxe para o cinema questões relevantes para a escultura contemporânea. McCall não apenas assimila a escultura no contexto do cinema, mas questiona elementos próprios do cinema reduzindo-o a características mínimas – eliminou a imagem figurativa e a narrativa tradicional e fez com que os espectadores dessem as costas para a tela e se voltassem para o feixe de luz lançado pelo projetor. Com essas depurações e inversões, McCall estimula uma posição ativa e crítica do espectador e ressalta elementos fundamentais para a escultura: o corpo, o movimento e o tempo. As fotografias que acompanham este texto são estímulos para descobrir como esses elementos imiscuíram-se na escultura para reemergir nos *solid light films*. Ao evitar a reprodução aparentemente neutra de obras de arte, as três fotografias comentadas aqui sugerem por sua vez tema caro para esse encontro de cinema e escultura: o ambiente de fruição da imagem também adquire sentido e faz a obra falar.

A escultura na foto de abertura é *Musa Adormecida*, de Brancusi (1910), e o livro que a transporta e elucida é *Caminhos da escultura moderna*, de Rosalind Krauss. Entre as questões relevantes exploradas na história da escultura moderna, a autora situa muitos dos elementos com os quais McCall trabalha. No caso específico de Brancusi, interessa a instabilidade com a qual o corpo é representado pois é a contingência que dá sentido ao corpo e não completude prévia a ele. Krauss comenta que o tipo de contemplação que Brancusi reivindica não se faz pela compreensão analítica da estrutura interna do objeto que regia as esculturas produzidas no contexto do Construtivismo, mas pela percepção da maneira como a matéria se insere no mundo, revelando seu ser em seu estado, em seu posicionamento.<sup>5</sup> Essa não é apenas uma cabeça, mas uma cabeça que dorme, como se a situação relaxada de estar sobre o travesseiro determinasse a forma alongada, os contornos quase lisos do rosto, as linhas e a forma em repouso. Brancusi ampliaria a instabilidade fazendo variar os pedestais de muitas de suas obras com formas diversas empilhadas, como se não houvesse lógica prévia para sua configuração.<sup>6</sup> Mas o que sugere uma extensão da contingência também para o pedestal parecerá ainda conservador em momento posterior.

Para o escultor Richard Serra, o maior corte na história da escultura no século XX ocorreu com a remoção do pedestal, o que teria causado deslocamento do espaço memorial do monumento para o espaço da experiência do espectador (*viewer*). Isso provocou dois caminhos possíveis: a descida ao mundo material do espaço behaviorista ou a subida ao

3 George Baker, Matthey Buckingham et al., "Round Table: the Projected Image in Contemporary Art", *October* 104 (Spring 2003), p. 74.

4 Ver, por exemplo, Eamon, Christopher. *Anthony McCall: the Solid Light Films and Related Works*. San Francisco: New Art Trust; Evanston: Northwestern University Press, 2005. Legg, Helen (ed.). *Anthony McCall: Film Installations*. Coventry: Mead Gallery, University of Warwick, 2004. Michelon, Olivier. *Anthony McCall: Éléments pour une Rétrospective 1972-1979/2003*. Catalogue. Rochechouart: Musée Départemental d'Art Contemporain de Rochechouart e Londres: Serpentine Gallery, 2008. 2ª ed.

5 Krauss, Rosalind E. *Passages of Modern Sculpture*. Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press, 1981 [1977], p. 87. Trad. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

6 Idem, *ibidem*, p. 99.

7 Foster, Hal. "The Un/making of Sculpture" In Foster, Hal et al. *Richard Serra Sculpture 1985 – 1998*. Catalogue. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art; Göttingen, Germany, Steidl Verlag, 1998, p. 18.

8 "The focus of art for me is the experience of living through the pieces. That experience may have very little to do with analyzing the physical facts of the work. It is rather predicated on walking and looking, walking not only into, through, and around each individual piece but walking into and through the space that the installation engenders." Serra, Richard. "Notes on The Matter of Time" in Foster, Hal et al. *Richard Serra: The Matter of Time*. Bilbao: Guggenheim Museum of Bilbao; Göttingen: Steidl, 2005, p. 141.

9 McCall, Anthony. "Line Describing a Cone and Related Films". In Legg, Helen (ed.) op. cit., p. 43.

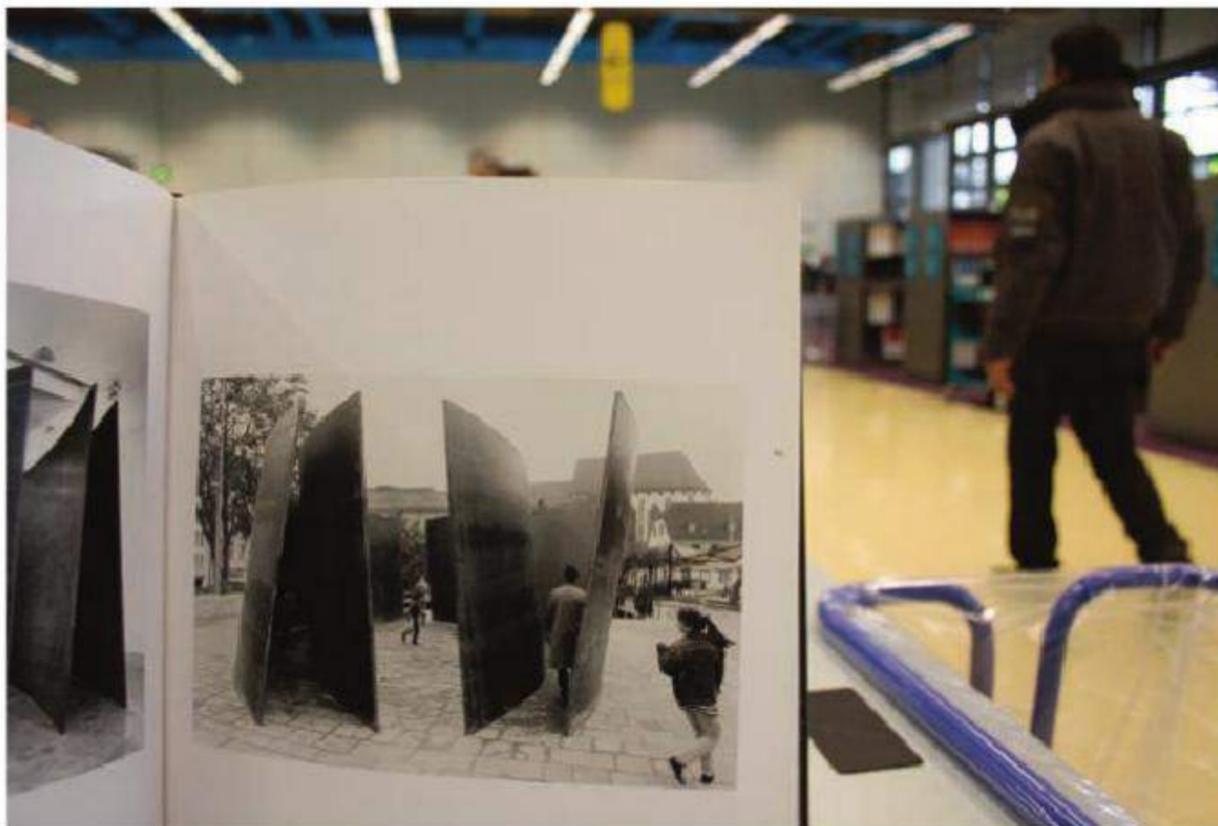
mundo idealista e essencialista no qual ele localiza a obra de Brancusi.<sup>7</sup> As esculturas de Brancusi não pertencem a um contexto específico e preservam a autoridade do objeto cuidadosamente trabalhado, polido à exaustão, enquanto a ênfase na experiência do espectador e o diálogo da obra com o ambiente, seja positiva ou negativamente (crítica à arquitetura em que a obra se insere), seriam questões fundamentais para Richard Serra e para outros artistas pós-minimalistas, como Robert Smithson, Eva Hesse e Bruce Nauman. Serra está interessado em provocar no espectador uma reação física de exploração da escultura e do espaço em volta: "O foco da arte para mim é a experiência de viver através das obras. Essa experiência pode ter pouco a ver com analisar os aspectos físicos do trabalho. Ela está baseada mais em andar e olhar, não apenas entrar, atravessar ou rodear cada obra, mas entrar e atravessar o espaço que a instalação engendra."<sup>8</sup> Estamos bem próximos da proposta de McCall que vê sua obra *Line Describing a Cone* como um tipo de *performance* participativa em que os espectadores têm que negociar o espaço da sala caminhando através da projeção ou, para sua surpresa, respeitosamente observando seu desenrolar, atentos ao espaço que os outros ocupam.<sup>9</sup> Um dos efeitos mais instigantes dos *solid light films* é o fato de as pessoas poderem adentrar as superfícies planas ou ondulantes que são projetadas. De fato, a experiência de poder entrar numa escultura, como Serra tanto induziu com suas obras gigantescas, é radicalizada em McCall, pois não há o obstáculo da matéria da escultura, apenas a luminosidade esfumada propondo superfícies e volumes impalpáveis. Durante a projeção dos *solid light films*, muitos estendem a mão para tentar tocar essa matéria etérea, outros caminham através dela, como se para confirmar que isso que parece tão sólido, tão plano, tão ocupado por amplas superfícies pode realmente ser atravessado.

A percepção do e em movimento foi intensificada com a era dos aparatos tecnológicos de reprodução da realidade. Embora a surpresa maior com a invenção da fotografia tenha sido a possibilidade de reproduzir fielmente a realidade (ou pelo menos assim pareceu em um primeiro momento), o movimento esteve bastante presente desde o começo da era da reprodutibilidade técnica. Não por acaso o trem teve participação evidente seja no começo da história do cinema, com o famoso *L'Arrivé du Train à la Ciotat* (1895) dos irmãos Lumière, seja pelas inúmeras viagens documentadas com os primeiros e complicados processos fotográficos. A história da fotografia está povoada também de imagens de construção de ferrovias que atravessaram diversos continentes no século XIX. A mobilidade, então, logo ganhou ênfase seja a movimentação do fotógrafo que explora o mundo, seja a câmera cinematográfica que filma em movimento (ainda que inicialmente isso fosse menos explorado). Não apenas o objeto filmado se move, mas também o olho é um cine-olho dinâmico. Já estava sugerido desde esse início da reprodução técnica que a percepção não poderia estar imóvel, como o espectador idealizado renascentista com o seu ponto de vista regulador da perspectiva do quadro. Embora essa perspectiva fosse dominar a óptica fotográfica, ela seria questionada tanto na história da fotografia como em outros domínios.

Brancusi, por mais que estivesse ainda preso ao objeto, já apontava para uma mobilidade ao enfatizar o estado e a sensação que lhe permitiram também fragmentar o corpo em apenas cabeça ou apenas tronco reduzidos a uma momentânea inteireza. O corpo inteiro não é mais medida para uma harmônica e estática representação da perspectiva. Não há ponto de vista privilegiado já que o espectador deve reagir e mover-se em volta e através da obra. Richard Serra explica que “o sentido da instalação será ativado e animado pelo ritmo do movimento do espectador. O sentido ocorrerá apenas pelo contínuo movimento, pela antecipação, observação e recordação”.<sup>10</sup> McCall, ao comentar sua obra *Line Describing a Cone*, fará eco às preocupações de Serra, incluindo outro elemento também caro ao escultor, o tempo: “Esse objeto tridimensional, como escultura, pede um espectador móvel e participativo e, como o cinema, demanda tempo. Para ver totalmente a forma emergindo é preciso mover-se em volta e através dela, vê-la de dentro e de fora.”<sup>11</sup> Espaço vivido no tempo – esse parece ser um princípio importante para compreender como o movimento já sugerido pela viagem de trem tão insistentemente representada pôde tornar-se a condição para a fruição de uma obra.

10 “The meaning of the installation will be activated and animated by the rhythm of the viewer’s movement. Meaning occurs only through continuous movement, through anticipation, observation, and recollection”. In Serra, op. cit. p. 141.

11 “This three dimensional object, like sculpture, calls for a mobile, participating spectator, and like film, it takes time. To fully see the emerging form it is necessary to move around and through it, to look at it from the inside and from the outside” In McCall, Anthony. “1000 Words: Anthony McCall talks about his ‘Solid Light’ Films”. *Art Forum* (Summer 2004). p. 218-219.



Foi apenas em Bilbao que finalmente captei o que Serra queria dizer. Os espaços das galerias nova-yorkinas vistos no passado, embora amplos, pareciam apertados para a sua obra, ou, talvez, como o próprio Serra relata, há obras que precisamos ver mais de uma vez para poder captá-las. Em Bilbao (julho de 2007) havia alguns preparativos: a arquitetura espanhola profusa em detalhes e formas deslizantes e o impactante prédio do Museu Guggenheim de Bilbao ( projetado por Frank Gehry) com suas imensas massas brilhantes e maleáveis focalizam a atenção para a arquitetura, para as formas, para o fato de que elas não estão condenadas aos ângulos retos. A instalação de Richard Serra (*The Matter of Time*) dentro do museu parecia ser apenas a etapa seguinte desse percurso: enormes e

Richard Serra e Hal Foster na biblioteca. Foto de Susana Dobal (foto do livro de Stephan Nyffeler In Foster, Hal et al. *Richard Serra: The Matter of Time*. Bilbao: Guggenheim Museum of Bilbao; Göttingen: Steidl, 2005).

pesadas lâminas de aço formam elipses cujo contorcimento vamos descobrindo enquanto percorremos suas entranhas lisas e escuras. Ainda que às vezes houvesse tensão e suspense no dar-se a esses espaços imprevisíveis e claustrofóbicos, havia também júbilo de ter captado a obra, estar suscetível ao jogo proposto. Em entrevista, Serra comenta que seu interesse é trabalhar com o tempo; não o tempo literal, mas um tempo de sensações tão elástico quanto o percurso que ele propõe ao visitante (visitante parece melhor do que espectador nesse contexto).<sup>12</sup>

12 "Richard Serra in Conversation with Hal Foster". In Foster, 2005, op. cit., p. 38.

A fotografia no livro visto na Biblioteca na imagem ao lado é da obra *Intersection*, montada no pátio diante de um teatro em Basel, Suíça. No comentário de Serra, ele afirma que quis tornar circular o espaço incoerente da praça e interromper a linearidade do percurso do pedestre que o atravessaria até a porta do teatro.<sup>13</sup> Nessa foto de Stephan Nyffeler, não vemos a relação com o teatro, mas ela é também fiel à obra, pois reproduz o movimento e o jogo de percursos que ela propõe. Num desses fugazes momentos de mágica coincidência, alguém passa na biblioteca completando a diagonal dos humanos entre as lâminas da escultura. Esse corpo volumoso que passa fora e dentro da foto lembra que o movimento não é só do visitante, mas também da própria escultura. O ângulo escolhido pelo fotógrafo enfatizou o movimento das lâminas e o espaço instável que ele cria. O trem estava em movimento na segunda metade do século XIX, os visitantes do século XXI fruem a obra enquanto andam, mas é também o objeto que se move em sua estrutura maleável.

13 O comentário está em Foster, 1998, p. 129, e a foto foi reproduzida de Foster, 2005.

Esse corpo masculino que passa lembra ainda que a sensação diante das esculturas de Serra é também de peso e força, pois as peças são imensas e pesadas. Em entrevista, ele confirma isso, seja pela maneira como descreve o que pretende fazer com o corpo do visitante (provocar a sensação de contorcimento imposta ao aço e ao volume em volta), seja pela escolha do aço como matéria-prima tendo como fonte para isso obras da arquitetura moderna. Richard Serra justifica sua escolha por tratar-se de material caro à era industrial, e Hal Foster faz a reflexão que não quer calar: se o aço foi tão importante para a era industrial, ele indaga o que ocorrerá em nossa época dominada por outra lógica, em que imperam os serviços como atividade econômica e a informática como meio de multiplicar a informação.<sup>14</sup> A resposta de Hal Foster é que, mesmo com materiais antigos, Serra pode apontar caminhos críticos e inovadores em domínios diversos. Sobre sua influência no futuro, Serra diz que a arquitetura será marcada pelo enfraquecimento do ângulo reto: "Haverá mais espaços curvilíneos, abertos, que são ágeis, que flutuam, que mudam de velocidade ou então criam nuanças com o tempo."<sup>15</sup> Serra prevê que arquitetos, escultores, *performers* e dançarinos poderão apropriar-se e transformar seu trabalho. Mas quem melhor atualizaria seu legado está inserido demais na transição da era da reprodução técnica que fez parte da era industrial para a era da informática para ser ajustado em uma das categorias artísticas sugeridas por Serra. Podemos dizer que McCall é um *performer*, ou seria um cineasta, ou ainda um artista que faz instalações? Não apenas a sensibilidade, mas as categorias (e hierarquias) artísticas mudaram com a nova era.

14 Foster, 1988, op. cit., p.25.

15 "this century in architecture will be marked by the demise of the right angle. There will be more curvilinear, more open spaces that are swift, that float, that change velocity or otherwise nuance time." Foster, 2005, p. 41.

A previsão para uma obra do futuro feita por Serra parece ser uma descrição da obra de McCall. Há muito ele vem trabalhando com espaços abertos, flutuantes, variações de velocidade e do tempo. Fazer os espaço flutuar já era uma preocupação no curta-metragem *Landscapes for White Squares* (16mm, 1'30", 1972) em que vemos pessoas alinhadas segurando tecidos quadrados brancos enquanto percorrem um imenso espaço aberto.<sup>16</sup> As flutuações continuam no ciclo das *performances* com fogo (1971 a 1974) que seguem estrutura similar de leveza e simetria: espaço aberto, posições simétricas, ciclo de iluminação do fogo segundo roteiro predeterminado, preenchimento do espaço com fumaça em difusão. As variações com a velocidade e com o tempo aparecem na montagem do filme que faz parte da instalação *Long Film for Four Projectors* em que McCall trabalha com o intercalamento crescente de fotogramas escuros para fazer palpitar a forma projetada e alternar entre momentos calmos e frenéticos, em suas palavras.<sup>17</sup> A preocupação com o tempo é também uma constante em sua obra. Destaco *Long Film for Ambient Light* (1975) em que o filme é eliminado e restam apenas a luz e o tempo. A instalação consiste em uma sala vazia com lâmpada central acesa e janelas vedadas com papel transparente que deixam entrar a luz do dia. Na parede, um texto de McCall, *Notes on Duration* e um esquema mostrando o percurso da luz na sala durante a período de exposição (24h). A depuração dos elementos do cinema chega aqui à obra mínima: restam apenas a luz e o tempo, porém também o ambiente.

Em *Room with Altered Window* (1973), McCall manipulou a entrada da luz pela janela para que ela passasse apenas por uma fresta diagonal. O resultado é um feixe de luz que atravessa a sala dividindo seu volume. No ano seguinte ele faria *Long Film for Four Projectors* (1974), obra em que usou animação de uma linha para colocar quatro feixes de luz dividindo a sala como se fossem etéreas lâminas diagonais varrendo o espaço segundo um percurso curto, mas cuidadosamente planejado. A obra consiste de quatro projetores com rolos de filmes de 35 minutos apontados do centro para as laterais da sala. Eles são recarregados segundo um programa de variações para combinar as possibilidades de inversão do filme que é em seguida projetado de trás para frente e invertido. A imagem é apenas a de uma linha reta inclinada que varre uma área da parede com variações de velocidade. Joseph Branden associa essa obra a *Twins*, escultura de Richard Serra que consiste de lâminas triangulares que "cortam" o espaço cúbico da galeria, atravessando-a. *Long Film for Four Projectors* parece a Branden ser uma referência direta a essa obra (exposta em Nova York um ano antes de McCall mudar-se de Londres para lá), e ele comenta brevemente que deve ter sido uma primeira resposta a Serra em diálogo que durou a vida toda.<sup>18</sup>

Embora Richard Serra não trabalhe de forma tão explícita com a luz, ele se interessa pela maneira como a luz é utilizada para criar volume na arquitetura e conta que em Istambul, ao visitar a Igreja Hagia Sophia, sentiu a fisicalidade da luz no espaço. "Era tão palpável, você poderia quase tocá-la."<sup>19</sup> A experiência se repetiria em Ronchamp, França, na igreja projetada por Le Corbusier. É essa luz palpável que se tornará a matéria-prima para McCall e suas projeções que também dialogam com o espaço cúbico das galerias, como se pode ver na imagem mostrada na tela do computador nesta foto.<sup>20</sup>

16 Agradeço a cortesia de Anthony McCall e Martine Aboucaya pela possibilidade de ver e rever esse curta-metragem após terminada a exposição e poder verificar a simbiose entre uma estrutura geométrica rígida e a leveza dos lençóis percorrendo o espaço horizontal e vazio. A combinação de estrutura rigorosa e formas voláteis seria uma constante em obras posteriores de McCall, principalmente nos *solid light films*.

17 Branden, Joseph W. "Sparring with the Spectacle" In Eamon, Christopher (ed.). *Anthony McCall: the Solid Light Films and Related Works*. San Francisco: New Art Trust; Evanston: Northwestern University Press, 2005. p. 38. Esse texto faz cuidadoso estudo da obra de McCall, expondo as diferentes obras que marcaram seu percurso (instalações, filmes, *performances*) por meio de ampla documentação (registro fotográfico das obras, mas também desenhos, anotações, esquemas de roteiro, cartas, depoimentos).

18 Idem, *ibidem*, p. 45. O próprio McCall comenta o caráter cinematográfico das elipses retorcidas em espiral de Richard Serra, referindo-se à progressiva descoberta pelo visitante. McCall, *op. cit.*, p. 219.

19 Foster, 2005, p. 35.

20 McCall comenta que para a obra *Doubling Back* (2004) experimentou primeiro usar paredes pintadas de preto, mas ficou insatisfeito com o resultado: eliminação das paredes do campo visual. Para projeções posteriores voltou à parede branca. Walley, Jonathan. "An interview with Anthony McCall". In Eamon, *op. cit.*, p. 159.



McCall e B. Joseph no escritório. Foto de Susana Dobal (no computador, foto de S. D. da instalação *You and I, Horizontal III*, de Anthony McCall na Galeria Martine Aboucaya, Paris e desenho de Anthony McCall preparatório da obra *Breath* reproduzido In Eamon, Christopher, 2005.

21 Ver nota 2.

Na primeira vez em que vi uma obra de McCall tive um misto de surpresa e maravilhamento: ele radicalizou Serra: trabalha com volumes amplos, mas tirou-lhe o peso. Logo que comecei a ler sobre McCall vi que a associação não é rara, embora pouco desenvolvida. Até aqui vemos muitas dessas semelhanças: a reação contra o pictórico, a assimilação do ambiente, o esforço em trazer o espectador/visitante para dentro da obra, a ênfase no tempo presente. Uma grande diferença porém se coloca: McCall trabalha com a imaterialidade. Seu percurso vem de *performances* e do cinema, e desde o início se baseia em um questionamento das prerrogativas do cinema. Ele abandona sua obra no final da década de 1970 por achá-la formalista e passa a trabalhar em obras colaborativas em busca de um cinema que provocasse o espectador para questões mais diretamente ligadas à vida coletiva.<sup>21</sup> Retomou seus *solid light films* quando voltou a vislumbrar neles a possibilidade de desenvolver questões ainda não esgotadas e pouco exploradas no espaço aberto em instituições artísticas para a imagem projetada. Seu contato com a produção de filmes (impossível de ser desenvolvido aqui) foi movido por uma reação contra um cinema associado ao consumo fácil e à identificação acrítica do espectador com a imagem. Essa reação ainda pode ser verificada nos *solid light films*, seja na busca de um cinema elementar cujos mecanismos fiquem evidentes ao espectador, seja na busca da assimilação do visitante dentro da obra.

McCall descondiciona a sensibilidade fazendo da projeção um evento. A dificuldade em classificá-lo vem da impossibilidade de chamar o que ele faz de cinema, pois baseia-se justamente no questionamento da instituição do cinema. Instalação também parece termo insuficiente, pois não é apenas o lugar que conta, mas o fato de ser uma projeção e de lidar com massas (luminosas) e com o tempo. O próprio McCall comenta que sua instalação tem que ser simultaneamente vista como escultura e filme para ser inteiramente apreciada.<sup>22</sup> Ele fez um desenho que é um esquema de três círculos com um espaço de intersecção entre eles e uma palavra em cada um: escultural, cinemático, pictórico. O escultural foi visto aqui na relação com a obra de Richard Serra. O cinemático está evidente pelo uso da projeção e das diversas formas com que manipula o tempo. Quanto ao pictórico, tanto ele quanto Serra procuraram declaradamente questionar a tradição do pictórico fugindo da ideia de janela para representar a realidade. Ambos querem fazer da obra de arte uma experiência que ocorra com a fruição da obra e não com referência a outro mundo nela representado. McCall explica que se baseia em espaço real, não referencial; baseia-se no tempo presente, não no tempo passado, como no cinema tradicional.<sup>23</sup> Essa negação é importante para compreender a ênfase na experiência feita pelos dois artistas, mas a reemergência do pictórico no esquema de McCall é sugestiva, pois se dá tanto na percepção do espaço explorada por Serra e McCall quanto na impossibilidade de desligarmo-nos do referencial.

Richard Serra reagia contra a escultura desconectada do ambiente e a contemplação passiva da obra. No nível do pictórico, porém, e pensando na representação baseada na suspensão do tempo, como a pintura figurativa e a fotografia, o que seria a imagem senão a encenação da relação entre a figura e o fundo, da qual ambos surgem em simbiose? Serra procura fazer com que suas esculturas dialoguem com o local onde são expostas,<sup>24</sup> mas pintores como Fra Angelico ou Piero della Francesca esmeraram-se em mostrar a figura em relação com o espaço arquitetônico, e uma das mais pesadas tradições da fotografia documental, o instante decisivo que tem Henri Cartier-Bresson como seu máximo expoente, consiste em paralisar o movimento na fração de segundo em que a figura humana e o espaço em volta estão em surpreendente harmonia. Certamente fórmulas de representação desgastam-se com o tempo, o que torna a sensibilidade amortecida para elas. Serra e McCall foram originais em encontrar estratégias para renovar a experiência da arte, mas a filiação ao pictórico é inegável.

Há ainda a questão do referencial e a superação dele reivindicada pelos dois artistas. Quanto a Serra, basta pensarmos em todo o simbolismo presente em uma obra como *The Drawn and the Saved*, cujas implicações históricas foram realçadas por terem sido expostas em uma sacristia em ruínas e em uma sinagoga.<sup>25</sup> Apesar de ser obra abstrata seu posicionamento e sua estrutura apontam para uma interpretação da história, como comenta Hal Foster. McCall, por sua vez, de tanto solicitar a participação física do espectador, está cada vez mais assimilando o corpo em suas obras abstratas – ver os *solid light films* mais recentes, como *Breath* (2004) (um desenho da forma projetada nessa instalação

22 McCall, op. cit., p. 219.

23 McCall, Anthony. "Two Statements". In Sitney, P. Adams (ed.) *The Avant Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*. Anthology Film Archives Series 3. (New York: New York University Press, 1978) citado por Branden, op. cit., p. 42.

24 Ver os elucidativos comentários que Serra faz de diversas das suas esculturas-instalações no livro já mencionado de Hal Foster (1998).

25 Ver comentário de Richard Serra em Foster, 1998 p. 121 e de Hal Foster na mesma obra, p. 25.

26 Entrevista concedida a Olivier Michelin (op. cit., p. 50) em que declara explicitamente que está interessado em representar o corpo.

27 Baker, George. "Film Beyond its Limits". In Legg, Helen (ed.), op. cit., p. 6.

28 Idem, ibidem, p. 21-22.

29 Idem, ibidem, p. 22.

30 Foster, 1998. p. 26-28.

aparece à direita na última foto), que sugere o ritmo de expansão e contração de um corpo que respira, e *Tail*, cujo nome já sugere seu caráter referencial ou ainda o interesse de McCall em desenvolver a ideia de morte e dissolução em *Leaving*.<sup>26</sup> George Baker aponta para a contradição da obra de McCall, pois, ao refutar a narrativa, dela não se liberta e também questiona se a linha não seria usada em sua obra como um tipo de ator que encenaria o corpo humano<sup>27</sup> – isso ficaria mais evidente no desenrolar da obra de McCall, como comprova a entrevista concedida a Olivier Michelin publicada em 2008. Baker, no entanto, recusa veementemente as associações da obra de McCall ao que chamou de plano espiritual ou mítico. Esse tipo de interpretação produziria uma leitura limitada da obra, pois funcionaria por meio de analogias com o que o espectador já conhece, tal qual o pensamento mítico. Baker refuta a associação dos *solid light films* com o ritual, com o espiritual ou com o mitológico, mas não se poupa de citar entrevista em que o próprio McCall reconhece que sua obra desenvolve um pensamento analítico sobre a estrutura do filme, mas tem também uma qualidade espiritual.<sup>28</sup> A resistência de Baker deve-se ao fato de o pensamento analógico relacionado aos mitos funcionar pelas associações analógicas e não pelas “separações racionais exigidas pela lógica da análise”.<sup>29</sup>

Hal Foster enfrentará a mesma questão ao refletir sobre a obra de Richard Serra, mas sua conclusão é menos restrita. Ele reconhece e aponta para elementos que sugerem realidade que ora chama de espiritual, ora de psicológica.<sup>30</sup> Foster redime essa presença ao justificá-la de duas formas: o psicológico não estaria limitado ao individual, mas à celebração coletiva, e, por outro lado, os artistas dos pós-minimalismo como Eva Hesse, Richard Serra e Robert Smithson não negaram o lado irracional refutado pelo racionalismo dos minimalistas. Foster comenta que esses artistas alimentaram o projeto racional ao enfatizar o processo e desmitificar a produção da escultura, mas não perderam de vista a presença do erotismo nesse processo. Podemos incluir nesse grupo também a obra de McCall. Basta para isso nos debruçarmos sobre seus cuidadosos esquemas reveladores de calculadas estruturas, bem como o fato inegável da associação de algumas das formas projetadas com o corpo ou ainda a existência do ciclo de *performances* com o fogo em que ele escolhe esse elemento tão repleto de associações “espirituais” para submetê-lo a planejados esquemas simétricos. Refutar uma dimensão psicológica da obra (refiro-me não à projeção subjetiva do artista, mas à recepção da obra) seria privá-la de parte de seu sentido, pois o que McCall procura é uma experiência total, assim como todos os que trabalham com arte e procuram romper a dormência dos sentidos.

Por que chamar os filmes de *solid light films* em vez de destacar o caráter impalpável dessas esculturas etéreas e luminosas? A referência de McCall é principalmente o cinema, um cinema que ele quer tornar anticinema para poder fazê-lo falar novamente. Importou para ele destacar a solidez no contexto de sua obra porque ela dá consistência à projeção, aponta para a experiência da obra pelo visitante e realça o caráter racional do processo de produção das instalações. Porém, o que separa a obra de McCall da de Serra é o fato de serem filmes e de as superfícies serem feitas de luz e fumaça. Em um mundo que não

é mais o da era industrial, os espaços virtuais imperam e convencem. Anthony McCall começou sua obra fazendo trabalhosas animações que foram bastante facilitadas mais recentemente com o uso do computador para aumentar a liberdade e experimentação na criação de formas.<sup>31</sup> A matéria-prima de McCall, isso que estimula o corpo a vivenciar a obra, é a luz e a fumaça. Na última foto vemos a luz saindo do projetor (instalação *You and I, Horizontal III* na Galeria Martine Aboucaya, Paris) enquanto a fumaça se expande em movimento de inclusão do visitante na obra – podemos ver a origem disso nas *performances* com o fogo em que a fumaça se espalhava em campo aberto. (Baker faz uma instigante associação com a pintura de Turner e sua utilização da luz esfumada para tentar incluir o espectador no mundo representado<sup>32</sup>). É pois antiga a eliminação do objeto por McCall. Por causa disso não podemos falar sobre um objeto ao tratar de sua obra, mas apenas *relatar* eventos.

A ênfase na experiência e na solidez é coerente com a condenação do pictórico, porém, como vimos, não o elimina. A compreensão de uma obra em qualquer nível, mitológico ou racional, não elimina as associações mentais como a que relaciona McCall a Serra ou a Turner. O plano referencial existe em toda obra de arte também por nossa capacidade de associá-la a nossas próprias referências. Assistimos a espetáculos de dança sentados na cadeira, mas isso não nos impede de experimentar a liberdade de ser maleável ao ver o espaço sendo ocupado de maneiras inusitadas – não por acaso, tanto McCall quanto Serra falam da dança como uma influência. Estratégias de representação se desgastam com o tempo e é compreensível também que a mera visão pareça insuficiente para um artista sensível às formas; porém ver é ainda uma forma de viver, e a história do cinema, para o bem ou para o mal, apostou nessa possibilidade. Uma longa tradição pictórica preparou-nos para isso. As naturezas-mortas baseavam-se justamente na estimulação dos sentidos, em geral com conotações moralistas. Essas conotações se foram desvanecendo, e desde Cézanne sabemos que facas e maçãs não jazem na mesa impunemente. O que McCall procura com suas instalações, que podem chegar a eliminar o projetor e trabalhar apenas com a luz ambiente submetida ao tempo, é tornar palpáveis a luz e o espaço colocados à mercê do tempo. O corpo é a medida dessa experiência, mas o fato de serem esculturas luminosas e de serem eficazes em seus objetivos ainda assim coloca-as novamente no terreno da virtualidade e da representação. O que não desvaloriza a genialidade de seu pulo do gato.

31 Para as implicações do uso do computador ver Walley, Jonathan. "Interview with Anthony McCall". In Eamon, op. cit., p. 145 a 163.

32 Baker, op. cit. p. 26 e 27. Podemos perguntar se não seria isso também uma analogia, processo que no contexto do mito foi condenado por Baker por ser uma percepção menos analítica da obra. A analogia em si, porém, faz parte de todo processo de conhecimento.

### Referência bibliográficas

BAKER, George, BUCKINGHAM Matthey et al. Round Table: the Projected Image in Contemporary Art, *October* 104 (Spring 2003), p. 71-96.

EAMON, Christopher (ed.). *Anthony McCall: the Solid Light Films and Related Works*. San Francisco: New Art Trust; Evanston: Northwestern University Press, 2005.

FOSTER, Hal et al. *Richard Serra: Sculpture 1985 – 1998*. Catalogue. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art; Göttingen, Germany, Steidl Verlag, 1998.

\_\_\_\_\_. *Richard Serra: The Matter of Time*. Bilbao: Guggenheim Museum of Bilbao; Göttingen: Steidl, 2005.

KRAUSS, Rosalind E. *Passages of Modern Sculpture*. Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press, 1981 [1977], p. 87. Trad. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEGG, Helen (ed.), *Anthony McCall: Film Installations*. Coventry: Mead Gallery, University of Warwick, 2004.

MCCALL, Anthony. 1000 Words: Anthony McCall talks about his 'Solid Light' Films. *Art Forum* (Summer 2004), p. 218-219.

MICHELON, Olivier. *Anthony McCall: Éléments pour une Rétrospective 1972-1979/2003*. Catalogue. Rochechouart: Musée Départemental d'Art Contemporain de Rochechouart e Londres: Serpentine Gallery, 2008. 2ª ed.

**Susana Dobal** (UnB, Brasília, Brasil) é professora na Universidade de Brasília e fotógrafa. Fez doutorado em História da Arte no Graduate Center/Cuny, participou de mais de 30 exposições e tem textos publicados sobre fotografia e cinema. / [sdobal@gmail.com](mailto:sdobal@gmail.com)