



Anish Kapoor, *Esquina dorada—Gold Corner*, 2014 [Cat. 16]



TecnoPrint

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, UNAM, agradece el generoso apoyo de—The University Museum of Contemporary Art, MUAC, UNAM, thanks the generous support of:



T O M M Y  H I L F I G E R





Publicado con motivo de la exposición *Anish Kapoor. Arqueología : Biología* (28 de mayo al 27 de noviembre de 2016) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

Published on the occasion of the exhibition *Anish Kapoor. Archaeology : Biology* (May 28 to November 27, 2016) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.

Textos—Texts

Cecilia Delgado Masse · MUAC, Homi K. Bhabha, Julia Kristeva,
Catherine Lampert, Douglas Maxwell, Jaime Soler Frost,
Pablo Soler Frost, Lee Ufan, Marina Warner

Traducción—Translation

Jorge Carrión, Elizabeth Coles,
Javier Elizondo, Luis de los Frailes,
Robin Myers, Jaime Soler, Martí Soler

Coordinación editorial—Editor

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Asistencia editorial—Editorial Assistance

Clare Chapman · Kapoor Studio
Elena Isabel Coll
Catherine Lampert
Ana Xanic López · MUAC

Corrección—Proofreading

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC
Elizabeth Coles
Ana Xanic López · MUAC
Jaime Soler Frost

Diseño—Design

Cristina Paoli · Periferia

Asistente de formación—Layout Assistant

Sarah-Louise Deazley

Primera edición 2016—First edition 2016

D.R. © MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, Ciudad de México
D.R. © de los textos, sus autores—the authors for the texts
D.R. © de las traducciones, sus autores—the translators for the translations
D.R. © de las imágenes, sus autores y el artista—the authors for the images and the artist

© 2016, Editorial RM, S.A. de C.V.

Río Pánuco 141, colonia Cuauhtémoc, 06500, Ciudad de México © RM Verlag S.L.

C/Loreto 13-15 Local B, 08029, Barcelona, España

www.editorialrm.com

#282

ISBN RM Verlag 978-84-16282-71-5

ISBN de la colección 978-607-02-5175-7

ISBN

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

All rights reserved.

This publication may not be photocopied nor reproduced in any medium or by any method, in whole or in part, without the written authorization of the editors.

Impreso y hecho en México—Printed and made in Mexico

P. 4 & 5: Anish Kapoor, Obra en proceso—Work in progress, 2015. Detalle—Detail

ANISH KAPOOR

ARQUEOLOGÍA : BIOLOGÍA
ARCHAEOLOGY : BIOLOGY

10 **Poéticas del espacio**

14 **Poetics of Space**

—

CECILIA DELGADO MASSE

18 **Arqueología : Biología**

26 **Archaeology : Biology**

—

CATHERINE LAMPERT

36 **Espejo rojo**

37 **Red Mirror**

—

PABLO SOLER FROST

66 **Abismo sin sombra**

67 **Abyss without Shadow**

—

JAIME SOLER FROST

76 **Un pintor que es escultor**

80 **A Painter Who Is a Sculptor**

—

DOUGLAS MAXWELL

84 **El yo perforado o la nada no es lo nulo**

90 **The Perforate Self or Nought is Not Naught**

—

MARINA WARNER

96 **Extractos de dos conversaciones con Anish Kapoor**
104 **Extracts from Two Conversations with Anish Kapoor**

—
HOMI K. BHABHA

112 **Los prodigios del arte**
120 **The Wonders of Art**

—
LEE UFAN

126 **Sangre y luz**
130 **Blood and Light**

—
JULIA KRISTEVA

209 **Catálogo**
Catalogue

213 **Semblanza**
216 **Biographical Sketch**

218 **Créditos**
Credits

Poéticas del espacio

CECILIA DELGADO MASSE



Anish Kapoor, *Espejo de sangre IV—Blood Mirror IV*, 2013 [Cat. 2]

Una parte sostiene que la verdad poética consiste esencialmente en una visión reveladora del ser de las cosas, mientras que la otra afirma que la poesía, en la medida en que es creadora, encarna un significado imaginario que es algo agregado a toda realidad exterior al poema y no debe ser medido por su correspondencia a esa realidad. La discusión acerca de la representación [...]

HAROLD OSBORNE

Anish Kapoor es uno de los artistas contemporáneos más reconocidos e influyentes en el ámbito internacional al haber propuesto nuevas estrategias de producción que involucran al arte con las complejas relaciones entre la sensibilidad y el pensamiento, lo oriental y lo occidental, y no sólo porque una se encuentre supeditada a la otra, sino porque en el acto creativo logra establecer un equilibrio perfecto que deriva en la experiencia estética de su producción. Cada una de sus obras revela la paradoja de un espectro poético particular que es reconocible a la percepción del ser en tanto apela al mundo sensible por ciertos rasgos; mas éste no se encuentra determinado por una correspondencia con la realidad del objeto o el caso de la escultura propiamente, ya que su trabajo revela una destreza insólita de proporción, densidad, escala y equivalencia, que destaca la materia prima como la realidad misma de su obra.

Sin ánimo retrospectivo, la exposición *Anish Kapoor. Arqueología : Biología* despliega un recorrido por la obra de este artista a través de sus grandes instalaciones y esculturas realizadas entre 1980 y 2016. Su trabajo puede definirse como un acercamiento poético al riguroso estudio del espacio, la materia y la forma, donde lo real, lo simbólico y lo imaginario se combinan hasta encontrar una génesis originaria del objeto escultórico. La exhibición, curada por Catherine Lampert, ofrece una propuesta que radica en la experiencia del espectador a través de cuatro núcleos temáticos que ocupan cada una de las salas. La primera sección: “Forma auto-generada”, se integra por sus primeras obras con pigmento, donde el polvo de color adquiere una materialidad concreta y relevante que logra generar un efecto de levitación. Asimismo se ubican otras piezas que buscan la interacción de la forma con la luz: prismas y espejos perfectos que extienden el espacio, al tiempo que

lo distorsionan, o la propia representación del vacío contenido en un bloque de piedra. La segunda sección: “Formas de belleza”, propone una extraña armonía del mundo post-industrial mediante la puesta en tensión de los ideales de pureza y precisión matemática de la forma —*When I am Pregnant* [*Cuando estoy gestando*] (1992) y *C-Curve* [*Curva C*] (2007)— con los conceptos de grotesco y escatológico propuesto por la instalación *Ga Gu Ma* (2011-2012). En la tercera sala, “Tiempo”, se ubica *At the Edge of the World II* [*Al borde del mundo II*] (1998), escultura que propone la abducción como un acercamiento de la representación de infinito, donde se pone en juego la escala del lugar, la pieza y al espectador. Por último, “Fuerzas impredecibles”, propone la materia como una expresión autónoma con trabajos como *My Red Homeland* [*Mi patria roja*] (2003), *Archaeology and Biology* [*Arqueología y biología*] (2007), *Mollis* (2003), o la serie de silicones de producción reciente.

La exposición ha sido concebida por el Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, como una institución de intersección y sinergia artística, académica y social que tiene su mayor potencial en provocar un aprendizaje significativo de lo que implica la estética como experiencia de conocimiento, donde la producción de Anish Kapoor se propone como el punto de partida para reflexionar sobre las posibilidades de lo que implica el acto creativo, donde la materialidad expande los horizontes de la realidad y la representación de lo imposible aparece como verdad.



De izquierda a derecha—From left to right: *Vértigo*—*Vertigo*, 2006; *No-objeto* (asta)—*Non-Object* (Pole), 2008; *No-objeto* (puerta)—*Non-Object* (Door), 2008 [Cat. 5]; *Poniendo el mundo al revés*—*Turning the World Upside Down* (Gold), 2009. Foto—Photo: Dave Morgan

Poetics of Space

CECILIA DELGADO MASSE



Anish Kapoor, *Vacío—Void*, 1989 [Cat. 22]

One part holds that poetic truth essentially consists in a revelatory vision of the being of things, while the other part affirms that poetry, insofar as it creates, embodies an imaginary meaning that is additional to all reality beyond the poem and should not be measured by its correspondence to that reality. The argument surrounding representation [...]

HAROLD OSBORNE

Anish Kapoor is one of the most recognized and influential contemporary artists in the international sphere, having proposed new strategies of production that involve art in the complex relations between sensation and thought, the oriental and the occidental: not only because the one is conditional on the other but because, in the creative act, Kapoor succeeds in establishing a perfect equilibrium from which derives the aesthetic experience of his oeuvre. Each of his works reveals the paradox of a particular poetic spectre recognizable to perception insofar as it appeals to the world of the senses by means of certain features; yet this poetic spectre is not determined by a correspondence with the reality of the object or with the case of sculpture as such, since his production reveals an astonishing dexterity of proportion, density, scale and equivalence that foregrounds raw material as the reality of his work.

Not intended as a retrospective, the exhibition *Anish Kapoor. Archaeology : Biology* sets a course through the artist's work by way of his large-scale installations and sculptures produced between 1980 and 2016. His works might be defined as a poetic approach to the rigorous study of space, material and form, in which the real, the symbolic and the imaginary are fused to the point where an original genesis of the sculptural object is encountered. The proposal behind the exhibition, curated by Catherine Lampert, consists in an appeal to the experience of the viewer by means of four thematic centres, each of which occupies one of the exhibition halls. The first section, "Auto-Generated Form," is composed of Kapoor's first works using pigment, where the coloured powder takes on a pertinent and concrete materiality generating an effect of levitation. Likewise, this section houses other works that turn upon the interaction of form with light: prisms and perfect mirrors that extend space at the same time as they distort it, or the representation of a

void contained within a block of stone. The second section, “Many Kinds of Beauty,” proposes a curious harmony in the post-industrial world by bringing into tension the ideals of purity and mathematical precision of form—*When I am Pregnant* (1992) and *C-Curve* (2007)—and concepts of the grotesque and the scatological offered by the installation *Ga Gu Ma* (2011-2012). In the third room, “Time,” we encounter *At the Edge of the World II* (1998), a sculpture that frames abduction as a means of representing the infinite, and in which the scale of the site, the work and the viewer are at play. Finally, “Unpredictable Forces” presents matter as an autonomous expression, with works such as *My Red Homeland* (2003), *Archaeology and Biology* (2007), *Mollis* (2003) and the recently produced series in silicon.

The exhibition was conceived by the University Museum of Contemporary Art, MUAC, in its capacity as an institution of artistic, academic and social synergy that reaches its highest potential in the provocation of a meaningful understanding of the aesthetic as a learning experience. The work of Anish Kapoor is presented here as a point of departure for reflection on the possibilities afforded by the creative act, where materiality expands the horizons of reality and the representation of the impossible emerges as truth.



Arqueología : Biología

CATHERINE LAMPERT



Anish Kapoor, *Descension—Descension*, 2014. Vista de la instalación en el—Installation view at the Chateau de Versailles, 2015

Las esculturas de Anish Kapoor crean un nuevo espacio que está tanto dentro como fuera de nosotros. Oscuridad y luz, inmaterialidad vertiginosa, profundidades ilimitadas, —vacías pero profundas, fisuras, grietas, inflamaciones, materia reventada—, su trabajo penetra la piel y revela un interior inagotable. Lo externo está presente en lo interno así como lo interno está presente en lo externo. Las esculturas de Kapoor trascienden estas barreras duales y generan incertidumbre. Es este espacio, el umbral entre sujeto y objeto al que regresa una y otra vez. Estos objetos “existen en una especie de estado intermedio, entre una cualidad física empática y una noción problemática del lugar que los objetos ocupan en el espacio”.¹ Kapoor explica que esto no es contradictorio: está ligado a una media-realidad imaginaria, a una forma de melancolía. “Si la melancolía puede ser definida como la sombra del objeto en el Yo, como dice Freud, entonces el objeto por sí mismo está ausente. Siempre hay esta relación dual ausente/presente y parece que no podemos evitarlo”. El objeto ausente, el Otro. En la obra de Kapoor esto se siente como un Otro íntimo, un Otro que conocemos demasiado bien y su exhumación es una arqueología, necesariamente histórica, cultural y poética. En contraste la biología, un proceso aparentemente científico, es otra especie de ficción preocupada por lo que está dentro de nosotros: “Todo es en apariencia real, pero inventado”.

El entremedio va más allá. Homi K. Bhabha se ha referido a Kapoor como “Sr. Intermedio”,² y como la alternativa “Sra. Intermedio”, el artista da la bienvenida a una identidad transgénero, transcultural, que sitúa al individuo en una condición cosmopolita “que casi nos exige pensar cualquier pregunta desde múltiples puntos de vista”. Pero también vivimos en un mundo que es testigo del ascenso de las posiciones unitarias. En efecto, todos los fundamentalismos toman perspectivas singulares. Por un lado, la gran marcha de la historia va hacia el ideal

1— Conversación entre Anish Kapoor y Catherine Lampert, 3 de marzo de 2016, re-editada. Todas las citas sin fuente provienen de esta conversación.

2— Homi Bhabha, *Anish Kapoor*, Tel Aviv Museum of Art, 1993, reimpresión en *Have Nothing to Say. Interviews with Anish Kapoor*, París, 2011, p. 37-39.

cosmopolita, pero hay fuerzas singulares jalando hacia la dirección opuesta, perspectivas singulares que nos abruma en el mundo de hoy.

La esfera pública y el trabajo de Kapoor

Esta exposición ha sido concebida con el contexto de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en mente, en particular la idea de una educación secular, democráticamente accesible y los visitantes jóvenes e inquisitivos del MUAC. Kapoor realiza trabajo para la esfera pública: frecuentemente en forma de comisiones para espacios públicos monumentales y también por medio de su involucramiento con diversos proyectos sociales. Escuché el discurso de Kapoor para Trust Women, una organización que ayuda a las mujeres a empoderarse en la lucha contra la esclavitud moderna. Me preguntaba cómo su involucramiento, la invitación a contribuir con un emblema o estructura, se podrían relacionar con su arte. Comenzó citando la afirmación de Barnett Newman de que cualquier acción positiva en forma de arte es política: “Siempre nos han dicho que los derechos políticos y todas nuestras aspiraciones a una vida mejor llegarán algún día; los derechos no son ahora; los derechos llegarán”. Para el artista, la comparación es con lo que sucede dentro del estudio: ¿por qué, un día cualquiera, un artista decide crear algo hermoso? Kapoor asegura que la belleza es *ahora*, así como los derechos políticos son ahora, no en el futuro: “lo que te sucede personalmente en el presente inmediato. La belleza está en el estudio todo el tiempo, uno sólo tiene que reconocerla. ¿Estás lo suficientemente vivo y sensibilizado como para reconocer que está ahí?”.

El mismo reto surgió durante la intervención de Kapoor en el Château de Versailles en el verano de 2015. Buscó perturbar los diseños perfectos, racionales de André Le Nôtre con obras como *Descension* [*Descensión*] (2014), un remolino de agua que se aparece como una fuerza centrífuga que se mueve debajo de la superficie de la tierra pero que es, al mismo tiempo, un objeto geométrico. Al mirar el gran embudo en el césped del Tapis Vert rodeado de rocas y tierra, la escultura *Dirty Corner* [*Esquina sucia*]

(2011-2015) podría asociarse con la entrada a un cuerpo gigante que yace en el suelo. Este agujero destructivo perturbó tanto el orden como la geometría de los jardines, y parecía sugerir una perturbación más profunda necesitada de un orden psíquico. “El espectador está implicado en el acto de mirar”.³ En tres ocasiones, esta obra abstracta fue sujeto de ataques, primero salpicada con pintura y después cubierta de mensajes racistas de odio e intolerancia, vandalismo coincidente con las reacciones polarizadas a la llegada continua de refugiados hacia Europa desde países devastados por la guerra. En estos casos, el artista respondió cubriendo las pintas con hojas de oro que ocultaron parcialmente las consignas de odio y anti-semitismo, utilizando así el lenguaje estético de Versalles en un acto de transformación alquímica.

La estructura conceptual de la exposición

Anish Kapoor explica que cuando el trabajo guía al artista, el proceso es de descubrimiento. “No tengo nada que me muera por decir, pero sé que si me permito excavar e investigar, el proceso lleva a significados que no podría haber imaginado jamás de manera lógica”.⁴ Éste es uno de los principios rectores de la exposición: la obra cobra vida propia y el espectador es invitado a caminar a través de los espacios no para presenciar los logros de un artista y su carrera, sino para experimentar una especie de absoluto y de libertad. Las obras otorgan sensación de “infranqueabilidad”, como dice Horst Bredekamp; algo que “induce a las personas, confrontadas con la falta de barreras, a encontrar una guía dentro de sí mismas”.⁵ Kapoor dice:

3— Kapoor hablando con Nicholas Baume (ed.), “Mythologies in the Making: Anish Kapoor in Conversation with Nicholas Baume”, *Anish Kapoor: Past, Present, Future*, Institute of Contemporary Art, Boston, EU, publicado por MIT Press, 2008, reimpresso en el catálogo para *Anish Kapoor: My Red Homeland*, Jewish Museum and Tolerance Centre, Moscú, 2015, p. 37.

4— Baume, *op. cit.*, p. 32.

5— Horst Bredekamp, “The Death of Leviathan: Form as a Political Issue”, *Symphony for a Beloved Sun. Anish Kapoor*, catálogo publicado para la exposición *Kapoor in Berlin*, Martin-Gropius-Bau, Berlín, 2013, p. 37.

“Muchas de mis obras regresan a la idea de que el espacio sólo está definido hipotéticamente, que hay algo *más allá* de él. Es una proposición del espacio tratado como una idea poética”.⁶

Aunque la exposición no es cronológica, comienza con el material que estableció la reputación de Kapoor a finales de los setenta: el pigmento. El polvo coloreado era relevante porque carecía de una materialidad fija. Como dijo el artista, puede hacer parecer que el objeto está a punto de levitar: “el acto de ponerles pigmento borra toda huella de la mano. No están hechos; sólo están ahí”.⁷ Otras obras en la primera galería tratan de la interacción entre las formas perfectas y la luz, prismas y espejos transparentes y reflectantes al mismo tiempo. Al entrar a la segunda galería, la rotunda figura inflamada, *When I am Pregnant* [*Cuando estoy gestando*] (1992), se percibe sólo cuando el visitante pasa por la pared y registra “un objeto en proceso de ser”.⁸ Detrás de la pared reflejante de *C-Curve* [*Curva C*] (2007) hay formas desordenadas, figuras generadas por computadora, grandes pilares de cemento reventado titulados colectivamente *Ga Gu Ma* (2011-2012). Detrás de ellos, una sola semi-esfera suspendida; un profundo domo rojo de límites difíciles de distinguir llena una galería cuadrada. Mirar hacia arriba puede invocar el deseo de escapar del cuerpo. El espacio final es un enorme campo donde las obras han sido generadas por una variedad de fuerzas impredecibles. Hay pinturas en relieve montadas en la pared que comienzan como silicón maleable que requiere de una ardua manipulación, realizadas en sólo algunas horas, y una figura de resina y tierra que ha mutado durante un largo periodo de tiempo. El enorme disco elevado *My Red Homeland* [*Mi patria roja*] (2003), asume su forma durante un proceso interminable en el que una palanca rotativa se desliza por el material ceroso y viscoso.

6— Baume, *op. cit.*, p. 33.

7— Kapoor hablando con Marjorie Allthorpe-Guyton, “Mostly Hidden,” *Anish Kapoor*, Bienal de Venecia, 1990, p. 47.

8— Baume, *op. cit.*, p. 36.

Forma auto-generada

A Kapoor le ha atraído la idea de la obra auto-generada desde hace mucho tiempo: “La obra tiene su propia realidad, independiente a mí”.⁹ La primera galería presenta su vocabulario y muchas “series” importantes. Cada una sugiere interioridad y exterioridad. Bhabha, que ha escrito mucho sobre Kapoor, ve al artista explorando el concepto de series donde la obra de arte pierde un grado de autonomía, “pero al ceder su soberanía cobra una fuerza de catálisis y traslación que genera una serie de conceptos importantes que se han vuelto parte del vocabulario de trabajo más sostenido de Kapoor: no-objetos, objetos vacíos, proto-objetos, objetos negativos”.¹⁰

To Reflect an Intimate Part of the Red [Para reflejar una parte íntima del rojo] (1981), sigue a la serie titulada *1000 Names [1000 nombres]* (1979-1980). La mayoría de ellas están en el suelo y la primera impresión, al verlas, es que las figuras emergen del suelo; como “icebergs”, en su mayoría ocultos, se proyectan o se impulsan hacia el espacio; ritualísticas, arquitectónicas, orgánicas y del cuerpo. Estas obras se ocupan de la forma abstracta y del color monocromático, operando entre lo material y lo inmaterial, el peso y lo ingrávito, la superficie y el espacio. Kapoor explica que no le interesa explorar opuestos como la luz y la oscuridad o masculino y femenino. *Untitled [Sin título]* (1992), de arenisca y pigmento, presenta un vacío, un espacio en potencia que no tiene dimensiones discernibles. Lo que aparece, a la distancia, como una superficie pintada se desvanece en una oscuridad percibida dentro de la piedra que es al mismo tiempo física y psicológica. En *Laboratory for a New Model of the Universe [Laboratorio para un nuevo modelo del universo]* (2006), una burbuja está contenida dentro de un bloque perfecto de resina transparente. El vacío dentro de la resina se vuelve el objeto.

9— Allthorpe-Guyton, *op. cit.*, p. 47.

10— Homi K. Bhabha, “Fleeting Objects”, *Anish Kapoor, Delhi Mumbai*, catálogo para la exposición en Nueva Delhi y Mumbai publicado por el British Council y Lisson Gallery, 2010, p. 129.

Formas de belleza

Aquí encontramos una extraña armonía en un mundo post-industrial entre aquellas obras que sugieren destrucción, incertidumbre y descomposición, y aquellas que son continuas y geométricas. *C-Curve* tiene la perfección matemática que se encuentra a sí misma invadida por el mundo a su alrededor; desconcertante y vertiginosa, *C-Curve* interrumpe el espacio. La distribución de los veintidós elementos de *Ga Gu Ma* permite una ruta no programada entre espirales de cemento, virando el enfoque hacia el proceso excrementicio del cuerpo humano y descomposición entrópica. Con un aire de objetos que pudieron haber sido creados por un animal”.¹¹

Tiempo

At the Edge of the World II [*Al borde del mundo II*] (1998) flota a 2.4 metros sobre la cabeza. El espacio profundo se acerca a la condición de vacío, una representación del infinito y un interior vasto. Kapoor ha explicado: “Me interesa la escultura que manipula al espectador hacia una relación específica con el espacio y el tiempo. El tiempo en dos niveles: uno narrativa y cinemáticamente como materia del paso a través de la obra y el otro como una elongación literal del momento. Esto tiene que ver con la forma y el color y la propensión del color a generar ensueños. Consecuentemente, espero, una elongación del tiempo. El espacio es igual de complejo; el espacio contenido en un objeto debe ser más grande que el objeto que lo contiene. Mi objetivo es separar al objeto de su condición de objeto”.

Fuerzas impredecibles

Alrededor de *My Red Homeland* hay varias piezas con cavidades profundas e interiores oscuros como la herida en

11— Nancy Adajania, “The Mind Viewing Itself: the Sculptural Propositions of Anish Kapoor,” en el catálogo *Anish Kapoor, Delhi Mumbai*, 2010, p. 180.

la pared, *Archaeology and Biology* [Arqueología y biología] (2007), y *Void* [Vacío] (1989). Las curvas perfectas, pulidas de la pieza en mármol *Mollis* (2003) ocultan las huellas de la mano y la herramienta presentes durante la talla del bloque; sin embargo, la forma es orgánica y seductora. En su totalidad, las piezas en este cuarto sugieren la sensación de las consecuencias de fuerzas impredecibles capaces de aludir a los deseos insatisfechos y la oscuridad dentro de nosotros. La criatura de resina y tierra puede parecer fea, pero en lo despreciable yace una condición poética fundamental. Como dice Kapoor, al artista no le concierne cómo se ve cierta obra, su estética; la pregunta más profunda es si se trata o no de algo *real*.

Archaeology : Biology

CATHERINE LAMPERT



Anish Kapoor, *Esquina sucia—Dirty Corner*, 2011–2015. Vista de la instalación en el—Installation view at the Château de Versailles, 2015

Anish Kapoor's sculptures create a new space that is both inside and outside us. Darkness and light, vertiginous immateriality, boundless depths—empty yet full, fissures, cracks and swellings, extruded matter—his work penetrates the skin and reveals a boundless interior. The external is present in the internal as the internal is present in the external. Kapoor's sculptures transcend these dualistic boundaries and generate uncertainty. It is this space, the threshold of subject and object, which he returns to again and again. These objects “exist in an in-between state, between an emphatic physicality and a problematic sense of where the objects actually sit in space.”¹ Kapoor explains that this isn't contradictory: it links to an imaginary half-reality, to a melancholia, “if melancholia can be defined as the shadow of the object on the ego or the self, as Freud says, then the object itself is absent. There is always this absent/present dual relationship and we can't seem to avoid it.” The absent object, the Other. In Kapoor's work this feels like an intimate Other, an Other we know well, and the unearthing of this state is an archaeology, one that is necessarily historical, cultural and poetic. In contrast, biology, a seemingly scientific process, is another kind of fiction concerned with what's inside us. “It is apparently real, but all made up.”

In-betweenness goes further. Homi K. Bhabha has called Kapoor “Mr In-between,”² and like the alternative “Miss In-between,” the artist welcomes an identity that is cross-gender, cross-cultural, one that places the individual in a cosmopolitan condition “which almost requires us to look at any question from multiple points of view.” But we also live in a world that is witnessing the rise of unitary positions. Indeed, all fundamentalisms take singular perspectives. On one side, the great march of history moves towards the cosmopolitan ideal, but there are very strong forces pulling in the opposite direction, singular perspectives that overwhelm us in today's world.

—

1— Conversation between Anish Kapoor and Catherine Lampert, 3 March 2016, re-edited. All unattributed quotations are from this source.

2— Homi Bhabha, *Anish Kapoor*, Tel Aviv Museum of Art, 1993, reprinted in *I Have Nothing to Say. Interviews with Anish Kapoor*, Paris, 2011, p. 37-39.

The public sphere and Kapoor's work

This exhibition has been conceived with the context of the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) in mind, in particular the ideal of secular, democratically available education, and the young, inquisitive visitors to the MUAC. Kapoor frequently makes work for the public sphere, often in the form of commissions for monumental public works, and also through involvement with a number of social projects. I watched Kapoor address Trust Women, an organisation that helps empower women in the fight against modern slavery. I wondered how his engagement, the invitation to contribute an emblem or structure, might relate to his art. He began by quoting Barnett Newman's assertion that every affirmative act in the form of art is political: "We've always been told that political rights and all our aspirations to a better life will come someday, rights are not now, rights will come." For the artist, the comparison being made is with what happens in the studio: why on a given day would an artist try to make something beautiful? Kapoor argues that beauty is now, just as political rights are now, not in the future: "what happens to you personally in the immediate *now*. Beauty is in the studio all the time, one just has to recognise it. Are you alive and sensitive enough to recognise that it is right there?"

This same challenge came up during Kapoor's intervention at the Château de Versailles in summer 2015. He sought to disturb the perfect, rational designs of André Le Nôtre with works like *Descension* (2014), a water vortex that appears as a centrifugal force moving beneath the earth's surface, but is at the same time a geometric object. Looking into the great funnel on the lawn of the Tapis Vert surrounded by rocks and earth, the sculpture *Dirty Corner* (2011-2015) might be associated with entering a giant body lying on the ground. This destructive orifice disturbed both the order and geometry of the gardens, and seemed to suggest a deeper disturbance in the need for psychic order: "The viewer is implicated in the act of looking."³ On three

3— Kapoor talking to Nicholas Baume (ed.), "Mythologies in the Making: Anish Kapoor in Conversation with Nicholas Baume," in *Anish Kapoor: Past, Present*,

occasions this abstract work was attacked, first splashed with paint and later covered with racist messages of hate and intolerance, the vandalism coinciding with polarised reactions to the continuing arrival of refugees from war-torn countries into Europe. In this case, the artist responded by covering the graffiti with gold leaf that partially concealed the hatred and anti-Semitism, using the language of Versailles in an act of alchemical transformation.

The conceptual structure of the exhibition

Anish Kapoor explains that when the work leads the artist, the process is one of discovery. “I don’t have anything I’m dying to say, but I do know that if I allow myself to excavate, to research, the process leads to meanings that could never have been logically imagined.”⁴ This is a guiding principle for the exhibition—the work takes on a life of its own and the viewer is invited to walk through the spaces, not in order to embrace the achievements of an individual artist and their career, but to experience a kind of absoluteness and freedom. The works introduce a feeling of “unbridgeability,” as Horst Bredekamp put it, something that “induces people, faced with unboundedness, to find guiding principles in themselves.”⁵ Kapoor states: “So many of the works that I’ve made come back to this idea that the space itself is only notionally defined, that there is something *beyond* it. It is a proposition about space treated as a poetic idea.”⁶

Although the exhibition is not chronological, it begins with the material that established Kapoor’s reputation in the late 1970s: pigment. The coloured powder was relevant because it lacked a fixed materiality. As the artist said, it can

Future, Institute of Contemporary Art, Boston, MA, published by MIT Press, 2008, reprinted in the catalogue for *Anish Kapoor: My Red Homeland*, Jewish Museum and Tolerance Center, Moscow, 2015, p. 37.

4— Baume, op. cit., p. 32.

5— Horst Bredekamp, “The Death of Leviathan: Form as a Political Issue,” *Symphony for a Beloved Sun. Anish Kapoor*, catalogue published on the occasion of the exhibition *Kapoor in Berlin*, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 2013, p. 37.

6— Baume, op. cit., p. 33.

make an object seem about to levitate: “the act of putting pigment on removes all traces of the hand. They are not made; they are just there.”⁷ Other works in the first gallery address the interplay between perfect forms and light, and prisms and mirrors both translucent and reflective. Entering the second gallery, the swelling rotund form, *When I am Pregnant* (1992), is only perceived as the visitor passes the wall and registers “an object in a state of becoming.”⁸ Beyond the reflective wall of *C-Curve* (2007) are untidy forms, computer-generated shapes, large pillars of extruded cement titled collectively *Ga Gu Ma* (2011-2012). Beyond them, a single suspended semi-sphere; a deep red dome, its boundaries difficult to fathom, fills a square gallery. Looking up might elicit the desire to escape one’s physical body. The final space is an enormous field where the works have been generated by a variety of unpredictable forces. Here are wall-mounted relief paintings that begin as pliable silicone requiring strenuous manipulation, realised within just a few hours, and an earth and resin form that has mutated over a long duration. *My Red Homeland* (2003), the huge raised disc, twelve metres in diameter, assumes its shape in a never-ending process as a rotating lever sweeps across the waxy, viscous material.

Auto-Generated Form

Kapoor has long been attracted to the idea of the auto-generated work: “The work has its own reality independent of me.”⁹ The first gallery introduces his vocabulary and several important “series.” Each one suggests interiority and exteriority. Bhabha, who has written often on Kapoor, sees the artist exploring the concept of series-being where the work of art loses a degree of autonomy, “but in surrendering its sovereignty, it gains a force of catalysis and translation that generates a series of important concepts

7— Kapoor talking to Marjorie Allthorpe-Guyton, “Mostly Hidden,” *Anish Kapoor*, Venice Biennale, 1990, p. 47.

8— Baume, op. cit., p. 36.

9— Allthorpe-Guyton, op. cit., p. 47.

that have become part of Kapoor's most durable working vocabulary: non-objects, void-objects, proto-objects, negative objects."¹⁰

To Reflect an Intimate Part of the Red (1981), follows on from the series titled *1000 Names* (1979-1980). These sculptures were made at the beginning of Kapoor's career and were the result of almost daily invention, thinking about symmetrical geometry. Most of them sit on the floor, and the initial impression on viewing them is that the forms are emerging from the ground and then like "icebergs," mostly hidden, they jut or push into the space. Ritualistic, architectural, organic and of the body. These works are concerned with abstract form and monochromatic colour. Between material and immaterial, weight and weightlessness, surface and space. Kapoor explains that he does not set out to explore opposites between light and darkness, or male and female, all the talk is not before. *Untitled* (1992), made of sandstone and pigment, presents a void, a potential space that has no discernible dimensions. What appears from a distance as a painted surface recedes into a darkness perceived within the stone that is both physical and psychological. In *Laboratory for a New Model of the Universe* (2006), a bubble is contained within a perfect, transparent resin block. The emptiness within the resin becomes the object.

Many Kinds of Beauty

Here, we encounter the strange harmony in a post-industrial world between those works that suggest destruction, irresolution and decay, and those that are seamless and geometric. *C-Curve* has a mathematical perfection that is invaded by the world around it, disconcerting and vertiginous, *C-Curve* disrupts space. The distribution of the twenty-two elements of *Ga Gu Ma* allows for an un-programmed path between coils of cement, shifting the focus to the body's natural process of excrement and entropic

10— Homi K. Bhabha, "Fleeting Objects," *Anish Kapoor, Delhi Mumbai*, catalogue for the exhibition, published by the British Council and Lisson Gallery, 2010, p. 129.

decay. With “the air of objects that might have been made by an animal.”¹¹

Time

At the Edge of the World II (1998) hovers 2.4 metres above head height. The deep space approaches the condition of a void, a representation of infinity and a vast interior. Kapoor has explained: “I am interested in sculpture that manipulates the viewer into a specific relation with both space and time. Time, on two levels; one narratively and cinematically as a matter of the passage through the work, and the other as a literal elongation of the moment. This has to do with form and colour and the propensity of colour to induce reverie. Consequently, I hope, an elongation of time. Space is as complex, the space contained in an object must be bigger than the object which contains it. My aim is to separate the object from its object-hood.”

Unpredictable Forces

Surrounding *My Red Homeland* (2003) are several works with deep cavities and dark interiors like the wound in the wall, *Archaeology and Biology* (2007), and *Void* (1989). The perfect, polished curves of the marble work, *Mollis* (2003), mask traces of the hand and tools present during the carving of the block, yet the form is organic and seductive. As a totality, the works in this room suggest a sense of the aftermath of unpredictable forces capable of alluding to the desires and darkness within us. The upright earth and resin creature might appear ugly, but in the abject lies some fundamental poetic condition. As Kapoor says, the artist isn’t concerned with what a given work looks like, with its aesthetics; the more profound question is whether or not it is *real*.

11— Nancy Adajania, “The Mind Viewing Itself: the sculptural Propositions of Anish Kapoor,” catalogue for *Anish Kapoor, Delhi Mumbai*, 2010, p. 180



ROJO ESPEJO

Pablo Soler Frost

*La vida es una pura llama y vivimos
gracias a un sol interior que nos habita.*
Sir Thomas Browne

RED MIRROR

Pablo Soler Frost

*Life is a pure flame and we live
by an invisible sun within us.*
Sir Thomas Browne

Taratantara. Camino en un lugar que estuvo una vez vivo. El tiempo colgado. Una especie de lienzo, inmenso y rojo, ha sido puesto como el telón. Es inmenso. E impresiona, por decir lo menos. Logra representar belleza y monumentalidad. Y la monumentalidad sirve limpiamente como argumento en contra del tiempo. Tal vez porque, como Borges recuerda de la *Eneida*, para poder entender el tiempo es necesario haber entendido la eternidad primero. El tiempo, escribe Borges, es un problema, un problema estricto, tal vez la pregunta más vital de la metafísica...

Abolir el tiempo puesto que nos representa.

Si el tiempo representa la culpa, nosotros somos su espejo; la superficie que es mi piel, los abismos de mis pensamientos y sentimientos y emociones, reflejan tiempo.

¿Cómo salirse del tiempo? En el código Borgia, en su sección central, hay atisbos de almas saliendo, dejando la escatológica vida después de la vida, escapando del código, escapándose del molino que es el tiempo. El tiempo con su casi sin fin pasado anterior, ramificándose en el futuro a través de nosotros.

Tal vez esta monumentalidad sea distinta. ¿Puede lo enorme ser humilde?

Todos sabemos que en el pedestal aparecen palabras.

Movimiento. Brotes. Tensión. ¿Qué le ocurrió a la serpiente primigenia? Fue cortada en pedazos para formar el universo. De sus miembros las cosas aparecieron, como cuando Cadmo arrojó los dientes de dragón por encima de su hombro. La pluralidad de las cosas resuelta, por el arte, en belleza, belleza que trasciende el tiempo y el espacio y nos da una imagen de paraíso. Una ruptura que termina en éxtasis.

Todo está quieto: todo en movimiento.

Todo está quieto: aun así, movimiento.

Si los hombres son polvo, escribe Octavio Paz, esos que andan por el llano, son hombres. Hay polvo: hay gente.

Taratantara. I am walking in a place that once was alive. Time hangs on it. An immense canvas, all in red, is set as a final curtain. It is enormous. And striking to say the least. It endeavours to represent beauty and monumentality. And monumentality serves neatly as an argument against time. Perhaps because, as Borges remembers from the *Aeneid*, to be able to understand time one must first understand eternity. Time, Borges wrote, is a problem for us, a shivering, strict problem, perhaps the most vital question in metaphysics...

To abolish time because it represents us.

If time represents guilt, then we are its mirror. This surface which is my skin, this depths which are my thoughts and my feelings and emotions, do reflect time.

How to get out of time. In the Borgia Codex, in its central section, there are suggestions of souls leaving, so to say, the eschatological afterlife, abandoning the pictures, escaping the codex. In a sense escaping from the grind, the mill that time is. Time with its almost endless past and its branching into the future through us.

Perhaps this monumentality is different. Can things enormous be humble?

We all know that on the pedestal do words appear.

Movement. Springs. Tension. What happened to the primal serpent? Cut to pieces so as to assemble the universe. From the severed pieces, things arise, as when Cadmus threw the dragon's teeth over his shoulder. The plurality of things resolved, by art, in beauty. Beauty that transcends space and time to give us an image of paradise. A rupture ending in rapture.

Everything is still: everything is in motion.

Everything is still. Still, there is movement.

If people are dust, says Octavio Paz, those in the distance are people. So, there is dust: there are people.

El polvo se acumula. Toma formas de acuerdo a reglas precisas. Montañas y ríos y cañadas de polvo se agregan. Pero también hay serpientes remolineando. Si los hombres son polvo, dijo el poeta, recordando líneas tan antiguas como lo somos nosotros, pues somos polvo.

Las arenas solas y desnudas son tiempo.

El metal brilla contra el polvo. Pero luego se oxida. Emerge esta otra cosa.

La tormenta de los metales. Babel de polvo, espejo de *espejismos*.

¿Trasciende al arte al símbolo? Ambos son puertas para otros tiempos en el lugar.

Es hermoso y es atrevido. ¿Es un símbolo? No lo sé. No sé siquiera si es pertinente esta pregunta. Pues no es un símbolo en sí, sino la forma de un símbolo. ¿O es tal vez una alegoría? La mayor parte de los artistas descreen de ellas, no los alquímicos. Pero no: es lo que es y lo que representa, pues refleja un concepto.

El rojo, *el* color sagrado; el ocre cubría los huesos de nuestros antepasados, traído en las grandes astas, si propiamente enterrados, cuando los vientos eran gélidos.

Adán, hecho de la roja tierra. *My Red Homeland*.

El rojo y el negro tienen sentidos más modernos. Pero, en días ya idos, representaron los colores de la sabiduría. Rojo. Amarillo. Negro. Blanco. Los colores del *Dreamtime*.

Cada símbolo posee dos partes, una visible, una invisible. Cada color posee, por lo menos, un polo negativo y un polo positivo. El verde posee sólidas asociaciones con la esperanza y lo renovado, pero es también el color de la decadencia y de la podredumbre. El azul es lo inmenso, pero también lo vacío, lo frío, el desprecio. El púrpura representa al poder y al duelo. El sacrificio es azafrán, pues es el color del iniciado. Uno podría lograr su propia "sinfonía en amarillo", según Eisenstein, comprando los distintos significados de este color en la pintura y en la poesía a través de los siglos.

Dust accumulates. It takes shape according to precise rules. Mountains and rivers and creeks and ravines of dust form. But there are also snakes whirlwinding in the stretches of dust against the sky. If people are dust, the poet said, remembering lines as old as we are, for we are dust.

The lone and bare sands represent time.

Metal shines versus dust. But then rust occurs. Emerges.

Torment of the metals. Babel of dust mirroring as *mirages*.

Art transcends symbols? Both are doors to other times in place.

It is beautiful and bold. Is it a symbol? I do not know. And I do not know even if this question is pertinent. For it is not a symbol, but the form of a symbol. Or is it an allegory? (most artists would shudder at the suggestion, not the alchemical ones). No, it is what it is. And what it represents. It mirrors a concept.

Red, *the* sacred colour; ochre red covered the bones of our ancestors, if properly buried, ochre brought in great antlers at the time when the winds were blowing cold.

Adam, made of red earth. *My Red Homeland*.

Red and black do have more modern meanings. But, in days gone by, they stood as the colours of wisdom. Red. Yellow. Black. White: colours of *Dreamtime*.

Each symbol has two parts, an invisible and a visible one. Each colour has at least a positive and a negative pole. Green has long been associated with hope and renewal, but it is also the colour of decay and rot. Blue can signify vastness, also emptiness, coldness, and conceit. Purple did represent both power and mourning. Saffron is for sacrifice, being the colour of the initiated. One could achieve its own “symphony in yellow,” wrote Eisenstein, by comparing the different meanings of this colour in painting and poetry throughout the centuries.

Una audaz representación del sueño alquímico. *Opus nigrum*. El atanor. Decantar en un vórtice de tiempo, tiempo. Los oráculos caldeos advertían que no hay que mirar dentro tan profundamente. *Descension*.

¿Qué esperarían estas obras que pasara, que sucediera? Tiempo.

Ga Gu Ma. Roturas de tiempo. Nuestros cuerpos o los de otros, deshechos. Rupert Brooke, en su poema titulado: "Pensamientos acerca de la forma del cuerpo humano": *Fantastic shape to mazed fantastic shape...*

Un hombre camina, decapitado, con su cabeza prendida entre sus manos (Dante, *Infierno*, XXVIII: *Di se facea a sè stesso lucerna/ed eran due in uno e uno in due*).

A most daring representation of the alchemist dream. *Opus nigrum*.
The athonor. The decanting of time in a vortex. Chaldean oracles
warned of looking too deeply into it. *Descension*.

What do these works of art expect to happen? Time.

Ga Gu Ma. Cracks of Time: Our bodies or others disheveled. Rupert
Brooke, in his poem titled "Thoughts on the Shape of the Human Body":
Fantastic shape to mazed fantastic shape...

A man walks by, its head severed, but alight in his hands (Dante, *Inferno*,
XXVIII: *Di se facea a sè stesso lucerna/ed eran due in uno e uno in due*).

I have nothing to say.

I have nothing.

I have.

I.

.

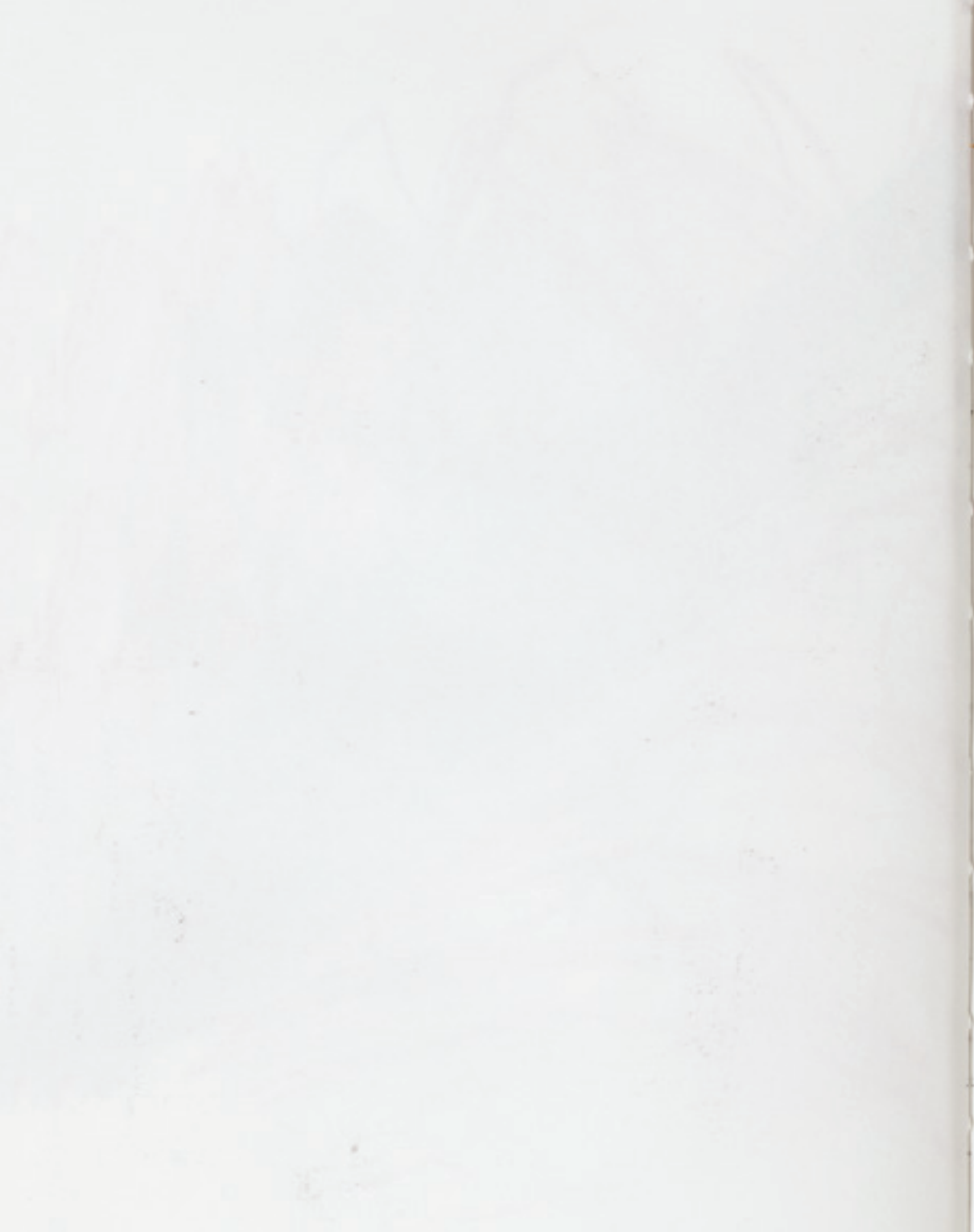
I have nothing to say.

I have nothing.

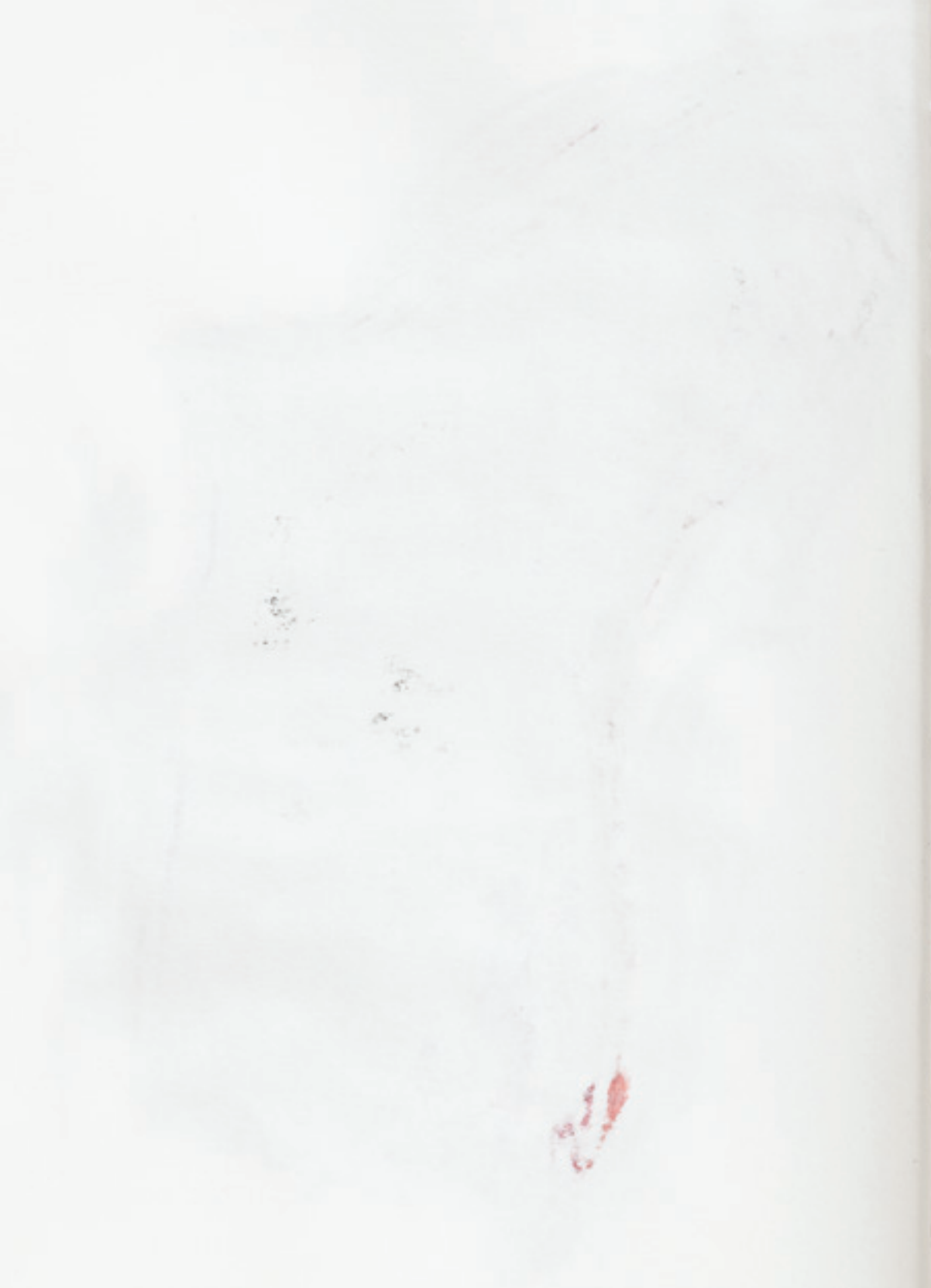
I have.

I.

.





















Bhutan.



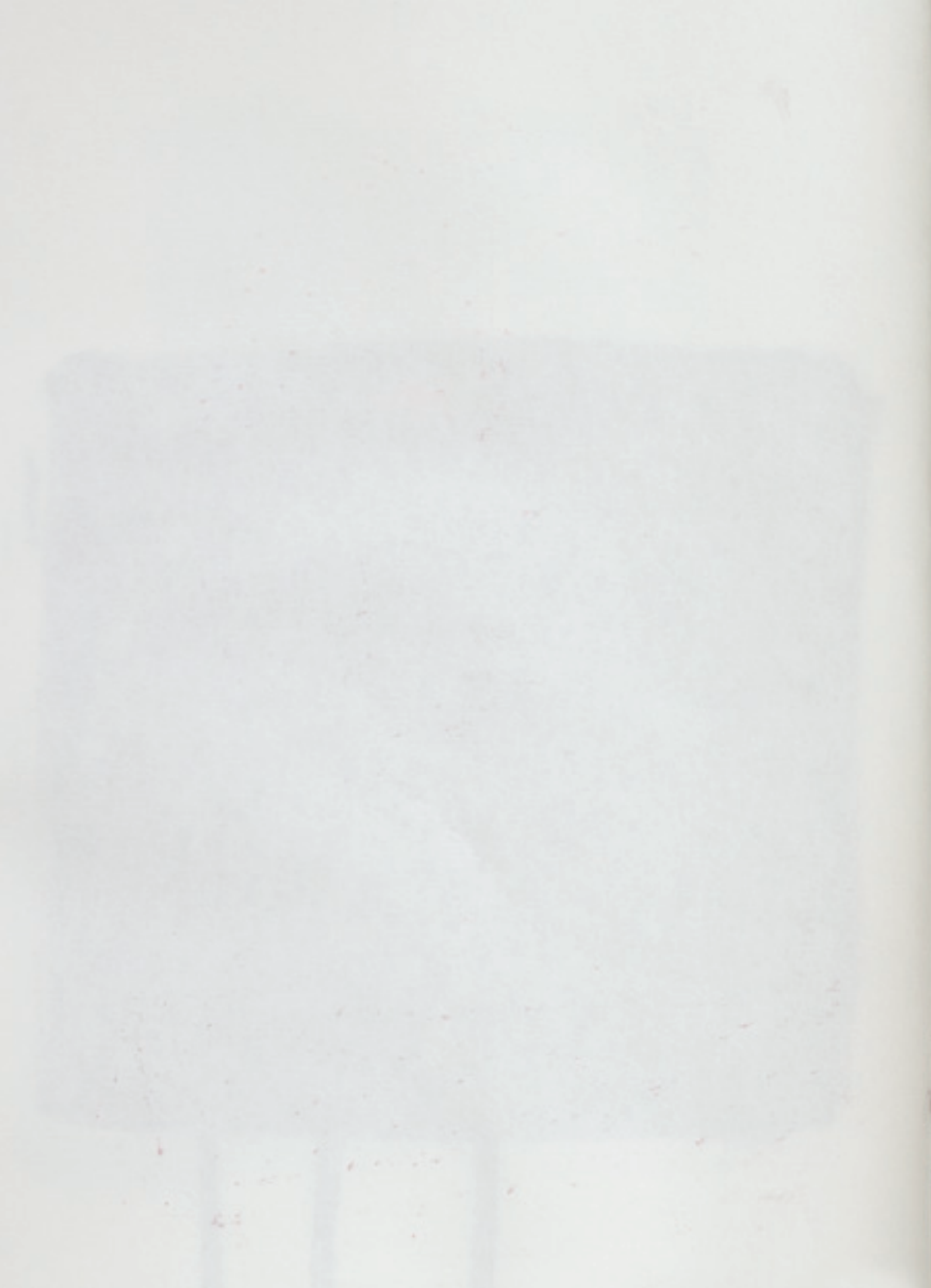


















ABISMO SIN SOMBRA

Jaime Soler Frost

Everything that has been shall be again.
W. B. Yeats

ABYSS WITHOUT SHADOW

Jaime Soler Frost

Everything that has been shall be again.
W. B. Yeats

Un bloque de arenisca, un cuerpo sólido cuyos marcos escalonados señalan la puerta a un mundo bidimensional. El interior, una ilusión sin fondo, un negro absoluto, azabache sin luz ni sombra, plano oscuro y profundo que invita y repele, una superficie que extingue toda chispa, todo brillo. Y entonces, un cubo acrílico, transparente, una comunicación entre dimensiones, reflejante, que distorsiona, evidencia, retuerce e incorpora el entorno, y en cuyo centro, una burbuja de aire, aprisionada, hace visible lo invisible, una bocanada fugaz, respira... inhala y se detiene; es quizá también un guiño que recuerda, o contradice, la Kaaba, el cubo oculto tras cortinajes negros que guarda el meteorito, también negro, al centro de la Gran Mezquita, en la Meca.

Otro bloque brillante, de acero, inoxidable, una puerta que es un no-objeto, una obra más que esconde la mano del artista, ese gesto que Kapoor niega, oculta, evade, y el ambiente y lo que contiene —nosotros—, en este pasaje temporal, como en una casa de espejos, de nuevo se hace cóncavo, inestable, se licúa en lo que de otra manera, bajo distintas luces, sería un bloque férreo, y no la entrada inconsciente a un terreno incierto y movedizo, turbulento, laberíntico. Después, una C mayúscula en sus dimensiones, un paréntesis en el espacio, una acotación, entonces, opuesta, donde la cabeza roza el piso y, aun si nuestras extremidades son rígidas, más bien oxidadas, quedamos con los pies al aire, colgados del cielorraso, las superficies reflejantes y su eco callado, la resonancia. La antípoda de México, no obstante, yace en la sombra profunda, entre los seres pelágicos, bioluminiscentes, de los abismos del océano Índico.

Al otro lado del blanco muro, una profunda raja oscura, un pliegue tectónico, abismo, un deseo oscuro, carne viva, lava herida, una hendidura coagulada, la sima o un refugio. Y del muro blanco brota también un semicírculo carmín, una media semilla, un botón de amapola escarlata. Las paredes oyen —en rojo, la oreja escalda.

Los pigmentos brutos, esparcidos sobre formas que emergen del piso y en algo rememoran maquetas de construcciones de aire incongruente: una escalera al cielo, un domo bulboso, almáciga que recuerda una pepita considerando, al fin, germinar, o además, alguna de ellas, quizá reviva los colores y pétalos del semal, del tesu, el amalta o el gulmohar, esos árboles que florecen tras el invierno hacia la siguiente estación, la fértil, cuando despiden polen y arrojan entre sí colores puros, matiz en polvo.

A block of sandstone, a three-dimensional solid, whose tiered frames mark the entrance to and from a two-dimensional world. Inside, a bottomless illusion, absolute raven blackness, with neither light nor shadow, a deep, dark plane that entices and expels, a surface quenching every spark, all brightness. Then, a transparent acrylic cube, a communication between dimensions, reflecting what distorts, reveals, twists, and incorporates its surroundings; inside it, a bubble of air, imprisoned, makes the invisible visible, a trapped fleeting gasp, breath... breath and stop; it is also, perhaps, a gesture evoking, or contradicting, the Kaaba, the black drapery-concealed cube that contains the meteorite, also black, at the centre of the Sacred Mosque, in Mecca.

And another radiant solid made of stainless steel, a door that is a non-object, another work that hides the artist's hand, the gesture that Kapoor refuses, obscures, evades, and the environment and what it contains (us), in this temporal passage, as in a house of mirrors, becomes concave, unstable, melts into what would otherwise, under different lights, be an iron block, rather than the unconscious access into shifting and uncertain terrain, turbulent, labyrinthine. Afterwards, a capital C in its dimensions, a parenthesis in space, an opposite annotation, where the head grazes the ground, and even if our limbs are not flexible, but rather dull, even rusty, we are exposed feet in the air, hung from the ceiling, the surfaces reflecting, their quiet echo, the resonance. The antipodes of Mexico, however, are found in the cavernous shadow, amid deep-sea, bioluminescent beings, in the abyss of the Indian Ocean.

On the other side of the white wall a deep red gash, a tectonic crevice, an abyss, a dark desire, raw flesh, wounded lava, a coagulated fissure, the chasm or a shelter. And from the white wall sprouts, too, a crimson semicircle, a half-seed, a scarlet poppy bud. The walls can hear—the ear scalds, red.

The rough pigments, laid onto the forms emerging from the floor, somehow recall models of buildings of incongruous appearance: a stairway to heaven, a bulbous dome, a greenhouse reminiscent of a seed that seems, at last, to sprout; or perhaps some of them even rekindle the colours and petals of the cotton tree, the flame-of-the-forest, the golden shower tree, the royal poinciana, blossoming after

Su patria es un círculo rojo encendido, mi patria es un aro sanguíneo, viscoso, una planicie de cera arañada, rascada, magullada, erosionada, por sí misma escarbada, a la vista. Una patria encarnada y radial, que a su lento paso —una revolución por hora—, se hace y desecha de sí, rebaba, se distiende, apila y derrumba, se crea y destruye, una y otra vez, acompasada y, aun así, en sus aludes, sincopada. Otro círculo rojo, una gota de sangre tremendamente dilatada, cóncava, no convexa en su superficie, y uno es allí engullido y reflejado de cabeza, en ese otro recuerdo de ese terruño nunca pisado pero siempre presente en sueños. Nos abduce el rojo. Desde lo alto, una oquedad sanguínea, sin sombra, nos engolfa fuera del tiempo. Es el mismo rojo de su patria, mi patria, que nos abisma en su infinito interior.

De un lado, la protuberancia, del otro, el mármol hendido, ¿es la condensación de las energías de los sexos opuestos, complementarios? ¿Es el todo o sólo una parte? ¿La superficie o el interior, su envés? Sabemos y sin embargo no sabemos. Un objeto pétreo —piel restirada, no delineable, el pliegue quizá de una oreja rebanada, escuchando a ras de suelo—, un objeto latente, en estado de devenir, de llegar a ser.

Las masivas excrecencias en concreto pudieran construir, no arrecifes de coral, sino los burdos ductos calcáreos de los serpúlidos, esos gusanos marinos llamados aquí, en México, plumero, pinitos de navidad o flores marinas, arrojados en fragmentos inconexos, impredecibles, a una playa tropical cualquiera —o tal vez se trate en este caso de un breve estudio de petrología sedimentaria, un producto acelerado del tesón del tiempo. Y entonces, un enorme terrón, reseco, en apariencia frágil, desmoronable, añora el agua; un termitero vacío, desalojado, inhóspito; un mendrugo de tierra, no del todo amorfo, una oquedad apelmazada, capullo de una larva que espera las primeras lluvias.

De Rembrandt y Velázquez a Bacon, a Soutine, a Kapoor, la res abierta en canal se concibe palpable. Manos de carnicero la penetran, desprenden el sebo, los tendones, una aglomeración de silicón carmesí, un despliegue de carne recién muerta, los cuerpos caídos, los descarnados (Ayotzinapa), los rincones sucios, allí donde ya no hay más respiración, donde ya nadie inhala y exhala, nada se expande y contrae, restos materiales, los despojos del quirófano arrojados al cesto de los residuos patológicos: vendas y gasas usadas, piezas anatómicas, “hay que arrancar el cáncer de raíz” (Raúl Zurita, dixit),

winter into the new season, the fertile one, casting pollen into the air, tossing pure colours, powdered pigments, onto one another.

His homeland is a fiery red circle; my homeland is a viscous, blood-red ring, a plane of scraped wax, scratched, bruised, eroded, revealed or evacuated, in full view. An incarnadine, radial homeland, which in its slow passing (one revolution every hour) becomes and is undone, is extruded, is distended, stacks up, collapses, is created and destroyed, again and again, marking a rhythm, and yet, even so, in its mudslides, syncopated. Another red circle, a tremendously dilated drop of blood, concave, not convex on the surface, and there one is devoured and reflected upside-down, in that other memory of a place never visited but always present in dreams. Red abducts us. High above, a blood-red cavity, shadowless, engulfs us out of time. It is the same red of his homeland, my homeland, that plunges us into its infinite interior.

On one side, the swelling; on the other, the cleft marble—is this the condensation of the energies of opposite, complementary sexes? Is it the whole or just a part? The surface or the interior, its underside? We know, and yet we don't know. A stone object—the skin pulled taut, amorphous, the fold, perhaps, of a sliced ear, listening at floor-level—a latent object, in the process of becoming, coming to be.

The massive concrete excrescences could have built not coral reefs, but rather the coarse calcareous ducts of the polychaetes, those marine worms referred to as bristle worms, Christmas trees, feather duster worms, or sea flowers, tossed in disconnected fragments, unpredictable, onto any tropical beach—or perhaps, in this case, it involves a brief study of sedimentary petrology, a swift product of tenacious time. And then, an enormous lump, dry, seemingly fragile, collapsible, yearns for water; an empty termite mound, evacuated, inhospitable; a crust of earth, not entirely amorphous, a solidified hollow, the cocoon of a larva awaiting the first rains.

From Rembrandt and Velázquez to Bacon, to Soutine, to Kapoor, the carcass becomes palpable. A butcher's hands penetrate it, strip it of fat, tendons, a mass of crimson silicone, a display of freshly killed meat, the fallen bodies, the flayed (Ayotzinapa), the dirty corners, where there is no more breath, where no one inhales and exhales anymore, nothing expands and contracts, material remnants, surgical refuse

despojos orgánicos de partos y necropsias, perniles cercenados, y afuera, la familia clamando, “el desierto infinito de tu corazón” (ídem), la soledad, el amor maldito.

Una flor dorada, trilobulada, la multiplicación de tres reflejos en una esquina lujosa, brillante, el eco de unos en otros, ese rincón dora el espacio, lo hace objeto, lo hace mayor a lo que sus lindes definen, ese pasaje cataliza la fuerza creativa de un objeto inanimado.

Y en ese mundo ambiguo, péndulo de opuestos, entre la biología y la arqueología, entre la naturaleza sublime y el artefacto humano, entre las formas orgánicas y las puramente geométricas, entre el metal pulido y el polvo disperso, entre la historia real y la psicológica, entre lo primitivo desconocido y lo cotidiano de este tiempo regresivo, entre pintura y escultura, entre el pigmento en bruto y la distorsión, entre el brillo fulgurante del acero y la atracción opaca del abismo, entre las cosas físicas y las ilusorias, entre el vacío y el material, entre mi cuerpo y el tuyo en el movimiento cíclico repetido de la autoperpetuación, entre las dos y las tres dimensiones, entre el cielo y su espejo de las raudas nubes del monzón, entre el reflejo y su ausencia, entre la creación y la destrucción, el contorno y el espacio, el interior y el exterior, del plano al volumen, de la línea a la superficie, entre la reflexión y la refracción, en el palpitar de lo cóncavo y lo convexo, entre el objeto y su negación, entre lo desconocido y la maravilla, entre la creación y la mirada —la tuya, la mía—, entre el infinito y su expresión íntima, allí, brota un lenguaje de opuestos, “un vocabulario de forma y color que lentamente coaguló en palabras” (Kapoor, dixit), y se cumple el encuentro con el espectador: la obra.

tossed into the pathological waste bin: used bandages and gauze, anatomical parts, “you have to pull out the cancer from the root” (to use Raúl Zurita’s phrase), organic detritus from births and autopsies, severed legs, and outside, the family crying out, “the infinite desert of your heart” (Zurita again), solitude, wretched love.

A golden flower, tri-lobed, the multiplication of three reflections in a gleaming, opulent corner, the echo of some in others; this corner gilds space, makes it a thing, broadens it beyond its borders; this passage catalyzes the creative force of an inanimate object.

And in this ambiguous world, pendulum of opposites, between biology and archaeology, between sublime nature and the human artifact, between organic and purely geometrical forms, between polished metal and scattered dust, between real and psychological history, between the unknown primitive and the everyday of this regressive time, between painting and sculpture, between raw pigment and distortion, between steel’s dazzling sheen and the abyss opaque attraction, between physical and illusory things, between emptiness and matter, between my body and yours in the cyclical, repetitive motion of self-perpetuation, between two dimensions and three, between the sky and its mirror made of the swift passing clouds, between the reflection and its absence, between creation and destruction, outline and space, interior and exterior, from plane to volume, from the line to the surface, between reflection and refraction, in the pulse of the concave and the convex, between the object and its negation, between the unknown and the marvellous, between creation and the gaze (yours, mine), between the infinite and its intimate expression, there, a language of opposites emerges, “a vocabulary of form, of colour, that slowly coagulated into words” (as Kapoor said), and the encounter with the viewer is fulfilled: the work itself.

Un pintor que es escultor

DOUGLAS MAXWELL



Anish Kapoor, *1000 nombres—1000 Names*, 1979–1980

Anish Kapoor, entrevista con Douglas Maxwell, Art Monthly, mayo de 1990. Después de cinco años como estudiante de arte en Londres, Kapoor regresó a la India en 1979. Muy pronto surgieron sus primeras esculturas de pigmento en polvo.

Douglas Maxwell: ¿Cómo influyó la India en la producción de esa obra?

Anish Kapoor: Una de las cosas que vi allí fue el pigmento que se utiliza en los rituales de los templos y con fines cosméticos, así como en todas las otras cosas en la vida de la India. Me pareció que era un material increíble.

DM: Cuando usaste por primera vez el pigmento en bruto, ¿cómo te sentiste al respecto?

AK: Como si estuviera tratando con algún tipo de verdad personal, con algo acerca de lo que instintivamente ya sabía. Las primeras piezas que hice eran todas rojas y blancas. El rojo es un color esencial para mí. Empecé a hacer lo que siempre he hecho: lidiar con los opuestos. El rojo y el blanco parecen ser opuestos clásicos. Eso me parecía claro.

DM: ¿Pensaste que ese momento iba a durar?

AK: No pensé en ello en términos de duración o no. Era simplemente lo que estaba haciendo en ese momento, y eso era lo que importaba. Sólo podía ver su crecimiento. Empecé a dejar algunas viejas influencias atrás. Durante ese periodo de 1979, principios de 1980, me sentí como si realmente no hiciera ninguna obra. Tenía más que ver con el descubrimiento de un lenguaje. Estaba armando un vocabulario de la forma, del color, que lentamente coaguló en palabras.

DM: ¿Dejabas tus influencias atrás?

AK: No creo que haya tal cosa como la originalidad. Al final todo es una cuestión de grado. Ese fue un tiempo de sentir que estaba más cerca de mí mismo de lo que nunca antes

había estado. El camino a seguir para mí, entonces, no era mirando la obra de artistas contemporáneos o modernos, era mucho más una investigación real, por primera vez en mi vida. Todos los artistas indios que he visto —hasta entonces, por lo menos— parecían estar haciendo una narrativa de la cultura de la India, utilizándola por la riqueza de la mitología y todo ese tipo de cosas. Pero me parecía que se había hecho muy poco con los fenómenos de la cultura india. Con esto me refiero a su “sustancia” —tal vez al material de la misma, a la verdadera cosa elemental que es la India. La naturaleza de su cultura medieval, es decir, que incluso los actos de todos los días tienen un significado simbólico mitológico. Era una forma de imbuir una historia real, una historia psicológica, en los materiales y colores con los que estaba trabajando.

DM: ¿El color sigue siendo sumamente importante en tu trabajo?

AK: Creo que soy un pintor que es escultor. Mi opinión es que la escultura ha tratado siempre acerca de la presencia en el mundo; una especie de emanación *del* mundo —física, aquí. Siempre he estado involucrado —que es lo que creo que hacen los pintores— en abordar una presencia ilusoria en el mundo; una que no necesariamente está aquí. Ésa es la naturaleza de la pintura. Es un paisaje mental o del alma, mientras que, en ese nivel, la escultura sería un paisaje del cuerpo. Para mí, las dos cosas parecen haberse unido de alguna manera, así que estoy haciendo cosas físicas que tratan acerca de algún otro lugar, acerca de este espacio ilusorio. Algo que ocurría mucho, incluso en la obra temprana. Las piezas de polvo eran como islas asentadas en el suelo, como icebergs, parcialmente revelados, parcialmente sobre el suelo. Que parecían significar que el resto del objeto estaba bajo el suelo o al otro lado de la pared.



A Painter Who Is a Sculptor

DOUGLAS MAXWELL



Anish Kapoor, *1000 nombres—1000 Names*, 1979–1980.
Collection Celine and Heiner Bastian, Berlin

Anish Kapoor, interview with Douglas Maxwell, Art Monthly, May 1990. After five years as an art student in London, Kapoor went back to India in 1979. Very soon the first powder pigment sculptures emerged.

Douglas Maxwell: How did India influence you in producing that work?

Anish Kapoor: One of the things I saw there was pigment being used in temple rituals and for cosmetic purposes, as well as all other things in Indian life. I thought it was an incredible material.

DM: When you first worked with raw pigment, how did you feel about it?

AK: As if I was dealing with some kind of personal truth, with something I instinctively knew about. The first pieces I made were all red and white. Red is a very central colour for me. I began to do what I have always done: deal with opposites. Red and white seem to be classic opposites. That seemed clear.

DM: Did you think this moment would last?

AK: I didn't think of it in terms of lasting or not. It was just what I was doing then and that was what mattered. I could only see it growing. I began to leave some of the old influences behind. During that period, 1979, the beginning of 1980, I felt as if I didn't really make any works. It was more to do with discovering a language. I was putting together a vocabulary of form, of colour, that slowly coagulated into words.

DM: Were you leaving behind influences?

AK: I don't think there is such a thing as originality. In the end it's all a question of degree. That time was a time of feeling that I was closer to myself than I had ever been before. The way forward for me then was not by looking at the work of contemporary or modern artists, it was much more a real investigation, for the first time in my life. All the Indian

artists I have ever seen—until then, anyway—seemed to be making a narrative of Indian culture, using it for its wealth of mythology and all of that kind of thing. But very little, it seemed to me, had been done with the phenomena of Indian culture. What I mean by that is the “stuffiness” of it—perhaps the material of it, the real elemental thing that India is. The mediaeval nature of its culture, that is to say that even everyday acts have symbolic mythological significance. It was a way of imbuing the materials and colours with which I was working with a real history; a psychological history.

DM: Colour remains immensely important in your work?

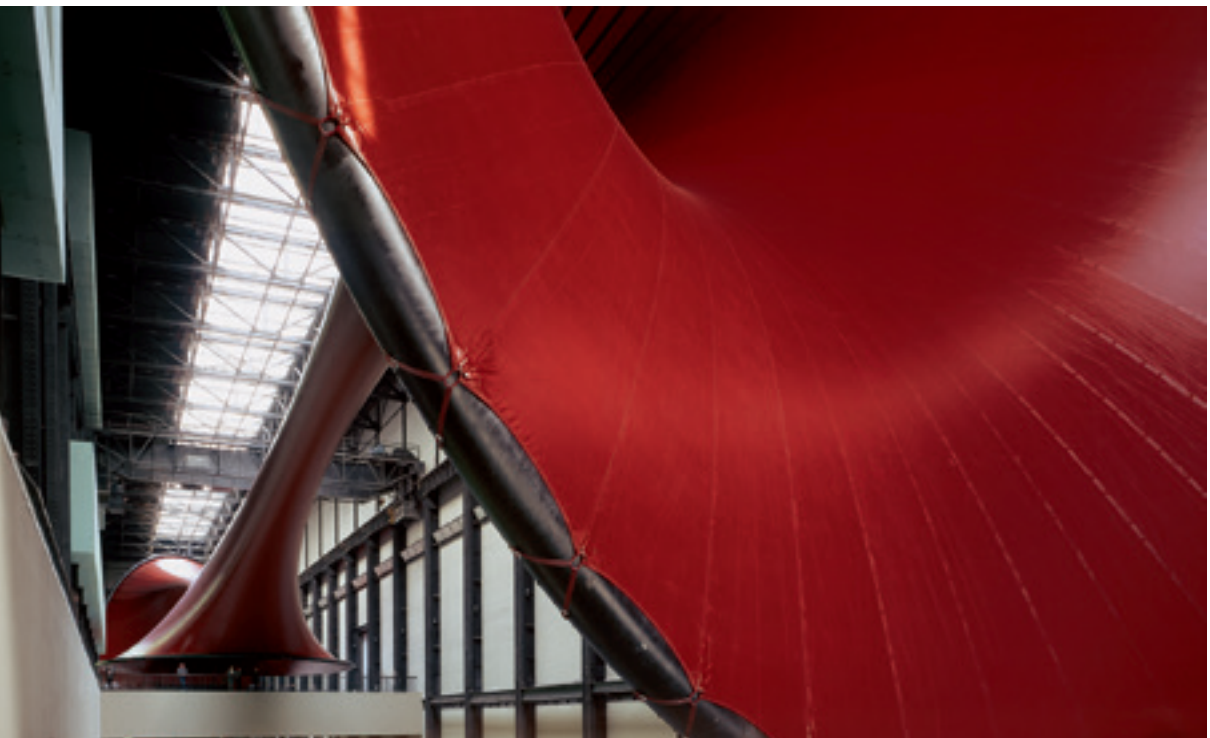
AK: I think I am a painter who is a sculptor. My view is that sculpture has always been about presence in the world; a kind of emanating *out* of the world—physical, here. What I have always been engaged in—which is what I think painters do—is to deal with an illusory presence in the world; one that isn’t necessarily here. That’s the nature of painting. It’s a mindscape or a soulscape, whereas on that level sculpture would be a bodyscape. For me the two things somehow seem to have come together, so that I am making physical things that are all about somewhere else, about this illusory space. Even with the early work, that was very much there. The powder pieces were like islands sitting on the floor, icebergs, partially revealed, partially above the ground. That seemed to be implying that the rest of the object was under the ground or on the other side of the wall.



Anish Kapoor, *1000 nombres—1000 Names*, 1979–1980

El yo perforado o la nada no es lo nulo

MARINA WARNER



Anish Kapoor, *Marsyas—Marsyas*, 2002. Cortesía—Courtesy Tate. Foto—Photo: John Riddy

A partir de las Metamorfosis de Ovidio, Warner traza los antecedentes históricos del arte de la escultura monumental de Kapoor; Marsias, que ocupó la Sala de Turbinas de la Tate Modern en 2002; termina considerando My Red Homeland, realizada en 2003.

¿Por qué me arrancas de mí mismo?
OVIDIO, *Metamorfosis*, Libro VI

Un título narrativo es inusual en la obra de Anish Kapoor, y recuerda la gran pintura tardía de Tiziano, *El desollamiento de Marsias* (1575-1576), en la que la suerte del sátiro resuena con las preocupaciones escultóricas de toda la vida de Kapoor.¹ La piel concentra su imaginación como escultor: su obra sigue explorando obsesivamente la traducción de las formas del plano al volumen, de la línea a la superficie, la tensión entre contorno y espacio, y el límite entre los cuerpos interior y exterior. Kapoor permite que el peso intrínseco de los materiales revele la interdependencia entre bulto y membrana, y se deleita en la complejidad de los movimientos de la luz, dando juego a la reflexión y la refracción en las superficies hasta que las esculturas mismas se hacen etéreas y casi desaparecen de la vista. El mito de Marsias es sólo una de las vías para penetrar en los misterios que Kapoor sondea con respecto a éste, el más polimorfo y extensible de los órganos del cuerpo. Ha dicho: “Hay una especie de irrealidad implícita en la piel que creo que es maravillosa”. La piel, a diferencia de los ojos o la lengua, se resiste a la visualización: constituye un límite en sí mismo, pero existe sólo en extensión, elude la delineación.

El tema también se relaciona con las meditaciones de los artistas acerca de la carne: Kapoor ha invocado las reses en canal de Soutine en asociación con su *Marsyas*.

1— La pintura de Tiziano llegó a Londres desde su casa en la República Checa para colgar en la exposición de Tiziano de la National Gallery, justo cuando la escultura de Anish Kapoor, *Marsyas*, estaba a punto de ser desmontada de la Sala de Turbinas de la Tate Modern: por un momento, las dos obras casi se tocaron, por así decirlo. Su fugaz paso en tal cercanía era totalmente inesperado y la sincronía, de hecho, le pareció a Anish Kapoor una especie de bendición maravillosa.

Soutine mismo replicaba tanto a Rembrandt como a Rubens; en esta tradición de la pintura heroica, las enormes extensiones de los seres vivos, estampadas en la muerte, que permanecen como cadáveres, obligan a un enfrentamiento con los límites mismos de la humanidad de los seres humanos. Kapoor se alinea con este linaje pictórico. La carne ofrece una metáfora del grado cero de la supervivencia, así como el canibalismo aparece cada vez que el tema es el salvajismo o los bárbaros, mientras que la carne pintada (o esculpida) realiza una metamorfosis en sí misma de su crudeza a algo distinto, cambiada por el acto de imitación.

Cualquiera que observa la pintura de Tiziano siente una inquietud terrible y escalofriante atizada por la ausencia de agonía visible en esta escena de tortura. El artista agrupa a los personajes muy próximos entre sí y, sin embargo no representa ninguna interacción entre ellos o incluso mediante las líneas de los ojos; las pinceladas son veladas y, como es bien sabido, ligeras, sueltas y delicadas, de acuerdo con el estilo tardío de Tiziano; a medida que la carne de Marsias queda expuesta, el sátiro no muestra su agonía y Apolo sigue mirando, seráficamente, mientras que otro ser angelical toca una viola. Es posible que la pintura de Tiziano replantee la economía del sacrificio cristiano (la crucifixión de Cristo), que redime la iniquidad humana mediante el sufrimiento atroz y extremo hasta la muerte, y en su lugar afirme la visión pagana de Ovidio de la transformación orgánica continua, en la que la muerte no puede tener lugar: su Marsias escapa al sufrimiento porque, como proclama Ovidio, el alma sigue viviendo y nada muere.

Esto reverberaría en la inspiración que Kapoor recibe de la estética de la India, a partir de mitos sánscritos del retorno cíclico y la eternidad de las formas. Para mí, su obra invoca la metafísica de las *svayamatrnnna*, o las sagradas piedras-anillo “auto-perforadas” por las que fluye el aliento del cielo. Coomaraswamy, el gran filósofo de la estética y curador (en Harvard), a quien Kapoor lee, ha escrito acerca de esta idea mística de las “puertas del cielo”.² Los devotos eran hechos pasar por ellas en rituales

2— A. K. Coomaraswamy, “Svayamatrnnna: Ianua Coeli”, en *The Door in the Sky: Coomaraswamy on Myth and Meaning*, ed. por Rama P. Coomaraswamy, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1997, pp. 6-61.

de bendición e iniciación. Los tres grandes bocas anulares del *Marsyas* de Kapoor (2002), atados a anillos de acero, de hecho se abren como embudos hacia el cielo, como en uno de los vórtices visionarios de John Martin. Muchas otras esculturas perforan cavidades en la piedra, tallan formas en el vacío e invitan a caer profundamente en el material. Kapoor rechaza la idea del vacío como tal en el sentido figurado de hueco. Para él, el concepto de la nada o “cero” está cargado: el cero no es nada. Ofrece entrar a la plenitud del vacío (como en la física cuántica). En otras obras, Kapoor ha atrapado aire en un cubo de plexiglás vertido, esperando esa maravilla, la burbuja que es nada traducida en forma: “cuando el espacio se convierte en objeto”.³

Al hacer eco del pensamiento clásico acerca de lo sublime, Kapoor declara que él también quiere “poner el mundo de revés y al revés”.⁴ (Donde lo sublime está presente, escribe Longino, “...todo el universo es puesto patas arriba y hecho trizas”).⁵ Cierta clase de terror se suscita cuando te encuentras cayendo en picada en las profundidades de una obra de espejo por Kapoor, o te desorientas por el juego de reflejos, desconectado de los amarres familiares; la magnitud de sus obras empequeñecen, a la vez que nos llevan consigo en su abrazo oceánico. Cuando “el espacio interior es más grande que el espacio aparentemente definido por el exterior”, el sentido de nuestra propia corporeidad cambia y los contornos del cuerpo de cada observador pueden deshacerse: una especie de disolución placentera del continente. Tal vez, incluso, una especie de desollamiento.

Al encontrar en la obra esta sensación de terror no viene a la mente la “oscuridad incomprensible” de Edmund

—

3— Coomaraswamy, *op. cit.*, pp. 6-61. Curiosamente, el nombre de la banda de Courtney Love, Hole, al replicar a la de su marido, Kurt Cobain, Nirvana, capta esta vena del misticismo de la India.

4— Ésta y las siguientes citas de Anish Kapoor provienen de una reunión entre la autora y el artista en 2003.

5— Longino, Peri Hypsous, en: T. S. Dorsch, trad., *Classical Literary Criticism: Aristotle, On the Art of Poetry; Horace, On the Art of Poetry; Longinus, On the Sublime*, Baltimore, Penguin Books, 1965, p. 111. Citado por Thomas McEvilley en “Turned Upside Down and Torn Apart”, in *Sticky Sublime*, ed. de Bill Beckley, Nueva York: Allworth Press, 2001, pp. 57-83 [ed. en castellano: Demetrio/Longino, *Sobre el estilo/Sobre lo sublime*, trad. J. García López, Madrid, Gredos, 1996, p. 162].

Burke, un caos horrible y envolvente, sino la vastedad de lo incognoscible embellecido por la forma, un principio estético coherente con lo sublime kantiano, que se aparta del cuerpo roto y horrible del caos y la falta de sentido hacia un orden pacífico en el que el agujero se presenta como un todo y el vacío se disipa, para transformarse en plenitud.⁶ Mirar su *Marsyas* fue una experiencia que tanto amplificaba como perforaba, que hacía sentir la pequeñez humana y la grandeza del mundo, que al mismo tiempo hacía remontar el vuelo y resonar con ella. En el acto de identificar la contemplación, se podía sentir el pensamiento precipitarse en sus espacios, experimentar el cuerpo despegarse al tocar flexibilidad aquí y resistencia allá, y los bordes de la conciencia moverse por el espacio de acuerdo con las leyes físicas que Kapoor hace visibles. Thomas McEvelley ha violentado lo que él llama lo “sublime domesticado” en el arte contemporáneo, y sin embargo me parece que la contención abstracta de la violencia, como en el *Marsyas* y en otras piezas de Kapoor, realiza un valioso movimiento dentro de la estética de lo sublime. No “domestica” u oculta su oscuridad a la vista, sino que ofrece una metamorfosis cautivante. Kapoor ha “querido siempre”, como declaró de manera memorable, “convertir el rojo de la tierra y el cuerpo en cielo”, y esta frase tan elocuente e inspirada toca el núcleo de sus logros.

Las vibraciones viscerales de la estética de Kapoor tienen resonancias en los procedimientos de emergencia, en la encarnación de todos los cuerpos, y sobre todo en el cuerpo materno como recipiente en el que se forman todos los cuerpos y desde el que hacen su entrada, en su mayoría de cabeza, ensangrentados y llorando. Sus esculturas similares a alambiques, con sus muy satisfactorios receptáculos hinchados y de cuellos estrechos, se parecen mucho a los matraces alquímicos en los que se gesta el Niño Filosófico. Los profundos y ramificados conos de trompeta rojos del *Marsyas*, que se elevan asimétricamente desde un esfínter inferior, al centro, se abren como un esófago y como orejas verticiladas, pero también replican la disposición del canal del parto y las trompas de Falopio (esta asociación surge

6— McEvelley, *op. cit.*, pp. 57-83.

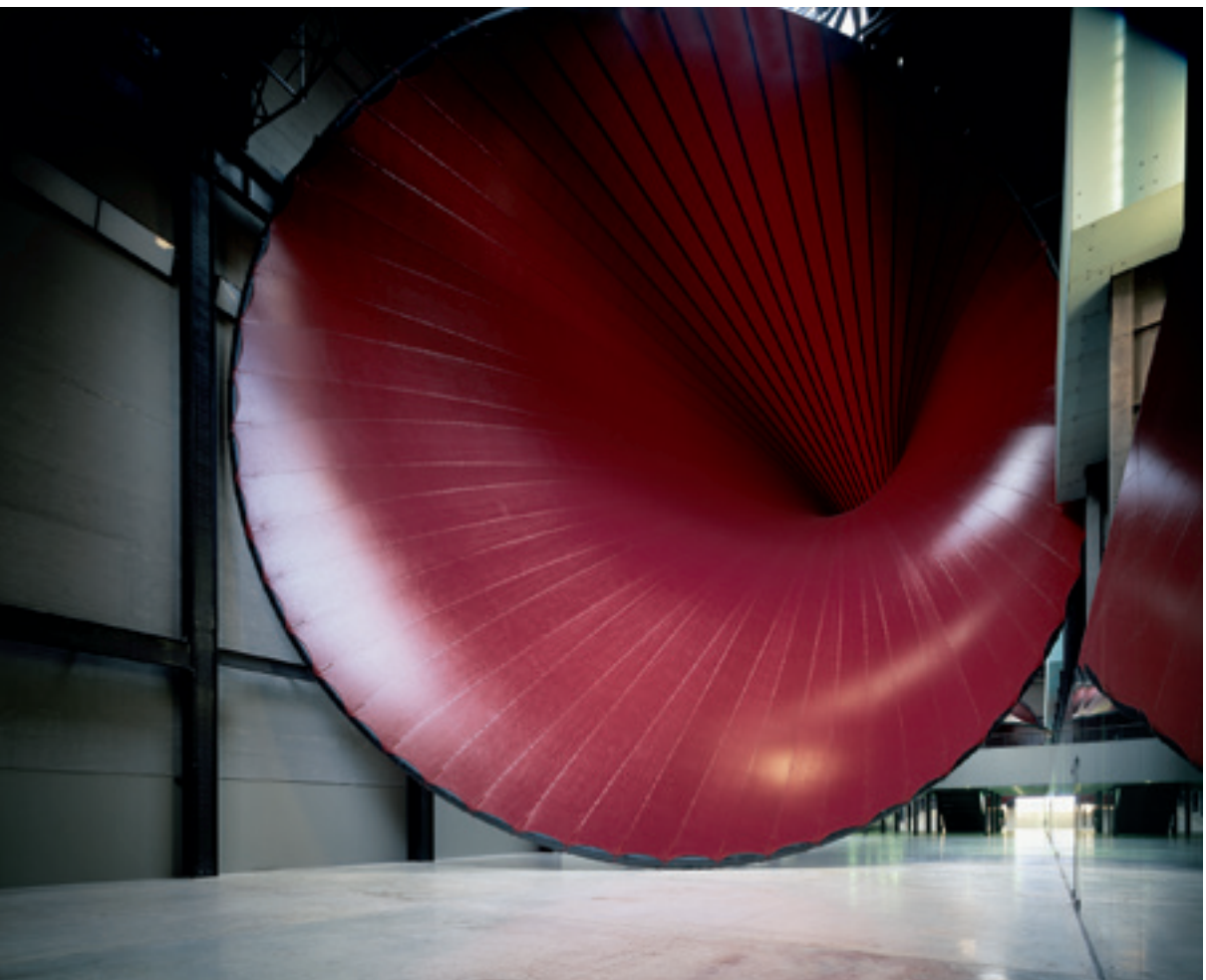
con más fuerza a partir de los dibujos de Kapoor). Pero el rojo también fluye por las pinturas que ha estado haciendo, utilizando un diluyente para el pigmento que permite que la pintura gotee, manchando el suelo, mientras que “se abren heridas” en la factura en el lienzo. La pieza colosal *My Red Homeland [Mi patria roja]* (2003) apila más de veinte toneladas de limo viscoso de color escarlata en un círculo como espacio para la trilla. Esta masa *informe* de grasa y cera, enrojecida de manera deliberada como las manos ensangrentadas de Macbeth, es arrastrada hacia el borde por un brazo giratorio en montones y pliegues pantanosos y formas que obedecen a la gravedad y viscosidad intrínseca de los materiales a medida que sus formas construyen y menguan. De esta manera, Kapoor permite que la forma se haga a sí misma: “De alguna manera, no es suficiente que un objeto sea hecho... está relacionado con un aspecto muy antiguo del pensamiento indio: que hay ciertos tipos de objetos que se auto-manifiestan: que se hacen a sí mismos... su mitología es que no son hechos”.⁷

La historia se traduce en geometría: en *Marsyas*, el sátiro, que encarna la relación entre naturaleza y arte, se metamorfosea en la ley geométrica fundamental respecto a que las líneas rectas enhebradas en una urdimbre formarán curvas en el espacio. Esto es lo que sucede cuando “la superficie se curva en la estructura”. A lo largo y ancho de la vasta y apasionada membrana de piel carmesí, el cuerpo elevado de *Marsyas* revela al espectador el invisible entramado del mundo, la impresión misma de las fuerzas impalpables que dan forma a los fenómenos que vibran y pulsan en el aire, que doblan y estratifican las montañas, que estrellan copos de nieve y que causan que las olas rompan en riachuelos ondulados.

7— Anish Kapoor y Donna De Salvo, “A Conversation”, en *Anish Kapoor, Marsyas*, Londres, Tate Publishing, 2002, p. 61.

The Perforate Self or Nought Is not Naught

MARINA WARNER



Anish Kapoor, *Marsyas*, 2002. Cortesía—Courtesy Tate. Foto—Photo: John Riddy

Beginning with Ovid's Metamorphoses, Warner traces the art historical antecedents of Kapoor's monumental sculpture, Marsyas, which spanned the Turbine Hall at Tate Modern in 2002; in this excerpt she finishes by considering My Red Homeland, made in 2003.

Why do you tear me from myself?
OVID, *Metamorphoses*, Book VI

A narrative title is unusual in Anish Kapoor's work, and it recalls Titian's great late painting, *The Flaying of Marsyas* (1575–1576), in which the satyr's fate resonates with Kapoor's longtime sculptural concerns.¹ Skin focuses his imagination as a sculptor: his work continues obsessively to explore the translation of forms from plane to volume, from line to surface, the tension between contour and space, and the boundary of inner and outer bodies. He allows materials' intrinsic heft to reveal the interdependency of bulk and membrane, and delights in the complexity of light's movements, giving play to reflection and refraction on surfaces until the sculptures themselves become etherealized and almost vanish from view. The myth of Marsyas is just one of the ways down into the mysteries that Kapoor plumbs with regard to this most polymorphous and extensible of the body's organs. He has said, "There's a kind of implied unreality about skin which I think is wonderful." Skin, unlike the eye or the tongue, resists visualization: it constitutes a boundary in itself, but existing only in extension, eludes delineating.

The theme also engages with artists' meditations on meat: Kapoor has invoked Soutine's carcasses in association with his *Marsyas*. Soutine was himself responding to both Rembrandt and to Rubens; in this tradition of heroic painting, massive expanses of living creatures, emblazoned in death, enduring as carcasses, force a confrontation with the very

1— Titian's picture arrived in London from its home in the Czech Republic to hang in the National Gallery's show of Titian, just as Anish Kapoor's sculpture, *Marsyas*, was about to be taken down in the Turbine Hall at Tate Modern: for a moment, the two works almost touched, as it were. Their fleeting passage in such proximity was totally unexpected and the synchronicity indeed seemed to Anish Kapoor a kind of wonderful blessing.

limits on humans' humanity. Kapoor aligns himself with this painterly lineage. Meat offers a metaphor for degree zero of survival, just as cannibalism appears whenever savagery or barbarians are at issue, while painted (or sculpted) meat performs a metamorphosis in itself of rawness into something other, changed by the act of imitation.

Anyone who looks at Titian's painting feels a terrible and eerie disquiet stirred by the lack of visible agony in this scene of torture. The artist clusters the cast of characters very close together and yet depicts no mutual interaction or even engaged eye lines; the paint strokes are scumbled, famously feathery and loose and tender according to Titian's late style; as the flesh of Marsyas is exposed, the satyr does not show agony and Apollo looks on, seraphically, while another angelic being plays a viol. It is possible that Titian's picture reconsiders the economy of Christian sacrifice (Christ's crucifixion), which ransoms human iniquity through atrocious and extreme suffering unto death, and instead affirms a pagan, Ovidian vision of continual organic transformation in which death cannot take place: his Marsyas escapes suffering because, as Ovid proclaims, the soul lives on and nothing dies.

This would reverberate with Kapoor's inspiration from Indian aesthetics, drawing on Sanskrit myths of cyclical return and the eternity of forms. His work invokes for me the metaphysics of *svayamatrnnna*, or "self-perforates," sacred ring-stones through which the breath of heaven flows. Coomaraswamy, the great aesthetic philosopher and curator (at Harvard), whom Kapoor reads, has written about this mystical idea of "doors in the sky."² Votaries were passed through them in rituals of blessing and initiation. The three vast annular mouths of Kapoor's *Marsyas* (2002), bonded to steel rings, indeed open funnels heavenwards, as in one of John Martin's visionary vortices. Many other sculptures pierce cavities in stone, carve shapes in the void, and invite falling deep into matter. Kapoor refuses the idea of the void as empty in the figurative sense of hollow. For him, the concept of nothingness, or 'nought,' is laden: nought is not

2— A. K. Coomaraswamy, "Svayamatrnnna: Ianua Coeli," in *The Door in the Sky: Coomaraswamy on Myth and Meaning*, ed. by Rama P. Coomaraswamy, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1997, pp. 6–61.

naught. He offers entrance to the plenitude of the vacuum (as in quantum physics). In other works, Kapoor has trapped air in a cube of poured Perspex, watching for that wonder, the bubble that is nothing translated into form, “when space becomes an object.”³

Echoing classical thinking on the sublime, Kapoor declares that he also wants to “turn the world inside out and upside down.”⁴ (Where the sublime is present, writes Longinus, “...the whole universe is turned upside down and torn apart.”)⁵ Terror of a kind stirs when you find yourself plummeting into the depths of a mirror piece by Kapoor, or become disorientated by the play of reflections and detached from familiar moorings; the sheer scale of his works belittles you, while at the same time carrying you off in its oceanic embrace. When “the space within is bigger than the space as seemingly defined by the outside,” the sense of your own corporeality changes and the contours of each observer’s body may be undone: a kind of pleasurable dissolution of the container. Perhaps, even, a kind of flying.

When encountering the work this sensation of terror does not call to mind Edmund Burke’s “incomprehensible darkness,” a horrific and engulfing chaos, but the vast unknowable made beautiful by form, an aesthetic principle that coheres with the Kantian sublime, turning away from the broken and horrifying body of chaos and meaninglessness into a pacific order where the hole is rendered whole and the void is dispelled, to be transformed into plenitude.⁶ Looking at *Marsyas* was an experience that both amplified you and perforated you, that made you feel your human littleness and the grandeur of the world, while at the same

3— Coomaraswamy, op. cit., pp. 6–61. Interestingly, Courtney Love’s band, Hole, responding to her husband Kurt Cobain’s Nirvana, catches this strain in Indian mysticism.

4— This and subsequent quotes by Anish Kapoor are from a meeting between the author and the artist in 2003.

5— Longinus, Peri Hypsous, in: T.S. Dorsch, trans., *Classical Literary Criticism: Aristotle, On the Art of Poetry; Horace, On the Art of Poetry; Longinus, On the Sublime*, Baltimore, Penguin Books, 1965, p. 111. Quoted by Thomas McEvelley in “Turned Upside Down and Torn Apart,” in *Sticky Sublime*, ed. by Bill Beckley, New York, Allworth Press, 2001, pp. 57–83.

6— McEvelley, op. cit., pp. 57–83.

time drawing you up to soar and resound with it. In the act of identifying contemplation, you could feel your thought fall into its spaces, experience your body peeled away as it touched yielding here and resistance there, and the edges of consciousness moved through space according to those physical laws that Kapoor makes visible. Thomas McEvilley has savaged what he calls the “tamed sublime” in contemporary art, yet it still seems to me that the abstract containment of violence, as in Kapoor’s *Marsyas* and other pieces, performs a valuable move within the aesthetic of the sublime. It does not “tame” it or conceal its darkness from view, but offers it up to enrapturing metamorphosis. Kapoor has “forever wanted,” he has memorably declared, “to turn the red of earth and body into sky”—and this most eloquent and inspired phrase touches the core of his achievement.

The visceral vibrations of Kapoor’s aesthetic strike resonances with processes of emergence, with the enfleshment of all bodies, and above all with the maternal body as the vessel in which all bodies are formed and from which they make their entrance, mostly upside down, bloody, and howling. His alembic-like sculptures, highly satisfying swelling receptacles with narrow necks, closely resemble the alchemical flasks in which the Philosophical Child gestates. The deep, branching red trumpet cones of *Marsyas*, asymmetrically lifting from a lower, central sphincter, open as a gullet and as whorled ears, but they also echo the arrangement of the birth canal and the fallopian tubes (this association arises even more strongly from Kapoor’s drawings). Redness also flows through paintings he has been making, using a medium for the pigment that allows the paint to drip, spotting the floor, while “wounds open” in the facture on the canvas. The colossal piece, *My Red Homeland* (2003), heaps more than twenty tons of viscous scarlet ooze on a circle like a threshing floor. This *informe* mass of fat and wax, intentionally incarnadined like Macbeth’s bloody hands, is swept towards the edge by a revolving arm into squelchy heaps and folds and shapes which obey the materials’ own intrinsic gravity and viscosity as their forms build and fall away. In this way, Kapoor allows form to make itself: “Somehow it is not enough that an object is made... it’s related to a very old aspect of Indian thinking

that there are certain kinds of objects that are self-manifest: they make themselves... their mythology is that they are not made.”⁷

Story translates into geometry: in *Marsyas*, the satyr, embodying nature and art’s relation, metamorphoses into the fundamental geometric law that straight lines threaded on a warp will form curves in space. This is what happens when “surface bends into structure.” Through the vast and passionate web of crimson skin, the skied body of *Marsyas* reveals to the viewer the invisible fabric of the world, the very impress of the impalpable forces that shape phenomena that vibrate and pulse in the air, fold and stratify mountains, stellate snowflakes, and cause waves to break in scalloped rills.

7— Anish Kapoor and Donna De Salvo, “A Conversation,” in *Anish Kapoor, Marsyas*, London: Tate Publishing, 2002, p. 61.

Extractos de dos conversaciones con Anish Kapoor

HOMI K. BHABHA



Anish Kapoor, *Memoria—Memory*, 2008. Collection Deutsche
Guggenheim. Foto—Photo: Mathias Schormann

Extractos de dos conversaciones entre Anish Kapoor y Homi K. Bhabha. Su diálogo se ha extendido a lo largo de más de veinte años e incluye recuerdos compartidos de crecer en Mumbai.

1ero de junio de 1993

Anish Kapoor (AK): El vacío tiene muchas presencias. Su presencia como miedo se relaciona con la pérdida del yo, de un no-objeto a un no-yo. La idea de ser consumido de alguna manera por el objeto, o en el no-objeto, en el cuerpo, en la cueva, en el útero, etc. Siempre he sido atraído por una idea de miedo, hacia una sensación de vértigo, de caer, de ser empujado hacia el interior. Es una idea de lo sublime que invierte la imagen de la unión con la luz. Es una inversión, una especie de poner de revés. Es una visión de la oscuridad. El miedo es una oscuridad de la que el ojo no está seguro, hacia la cual la mano se extiende con la esperanza del contacto, y en la que sólo la imaginación tiene la posibilidad de escape.

Homi K. Bhabha (HB): Sí, suponiendo que hay este tipo particular de relación entre el no-objeto y el no-yo. Pero también hay una forma en la que esos momentos de vacío pueden ser productivos mediante la eliminación de un cierto tipo de historia individualista del yo, hacia un reconocimiento de algo mucho más colectivo. Ahora bien, el “no” es simplemente una negación. Podría ser un reconocimiento mucho más público de elementos simbólicos, inconscientes, que no son tan fácilmente discernibles en los sucesos de la vida cotidiana, y que sin embargo constituyen una parte del espacio inter-subjetivo. Un espacio en el que la eliminación de una memoria o la supresión de la historia de un sujeto se convierte en el elemento de reconocimiento que proporciona los enlaces para una comunidad, o la narrativa de su historia.

AK: El vacío del no-sujeto. El espacio entre el sujeto y el no-sujeto, entre el reconocimiento y el caos.

HB: Esto me recuerda la letra de una canción estadounidense: “Acentuar lo positivo, eliminar lo negativo, pero no se metan con el Sr. Intermedio”.¹

AK: Creo que eso es lo que estamos haciendo, jugando.

HB: Estamos jugando con lo intermedio, el vacío, el no-allí.

AK: Quien no está aquí y quien está aquí, quien en realidad está en medio.

HB: En algunas de mis obras, he llamado a éste el tercer espacio, pero no un tercer espacio que integra dos espacios dados. Te comento esto porque veo el gran efecto de tu obra en esta área que llamo el tercer espacio. A los críticos les gusta demasiado preguntar, ante tu obra, qué pertenece a la India, qué a Occidente; qué proviene del interior y qué del exterior. Y como expresaste hace un momento con toda razón, creo que lo que estamos haciendo es jugar con el límite que define estas divisiones del espacio, el tiempo y la cultura. Estamos más interesados en saber por qué, dentro de ciertas tradiciones de pensamiento crítico, la gente sólo puede hacer frente a las diferencias culturales mediante su división en un esquema binario o un esquema polarizado.

AK: Es más fácil definir lo intermedio en términos de lo que no es.

HB: ¿Sería una simplificación decir, en primer lugar, que la estrategia de este espacio, para ponerlo en términos concretos, no es distinta de la estrategia del espacio cuando lo vemos en realidad físicamente en la obra? No se trata sólo de la oscuridad contra la luz o de la uniformidad del negro frente a las arrugas de la piedra o de la fragilidad de la superficie del pigmento frente a la forma dura en su interior. Se trata más bien de la manera en que el vacío está inevitablemente presente en todas las superficies de presencia. Para buscar una declaración positiva de esta

1— “Accentuate the Positive” (Acentuar lo positivo), escrita por Harold Arlen y Johnny Mercer. Copyright: Warner Chappell Music Ltd. Reproducida con el permiso de International Music Publishers Ltd.

forma, del vacío, no vamos a ser capaces de encontrarla de la misma manera en la que se encuentran otras presencias positivas y formas positivas de nombrar. Hay una percepción de que la claridad de pensamiento radica en hacer declaraciones afirmativas, no negativas. No nos digan lo que una cosa no es, díganos lo que sí es, pero eso se debe a la complicidad con una cierta noción histórica y cultural del conocimiento. A menudo le digo a la gente, ¿por qué? ¿por qué no puedo definir las cosas como una acumulación de negativos?, ¿y por qué no puedes aceptar que, de alguna manera retórica e incluso formal, es algo intermedio entre nombrar una cosa y re-nombrar que ese algo puede existir? Hay una tradición filosófica particular de expresar las cosas en el sentido positivo, que es algo que creo que debemos intentar, pero no creo que debamos obsesionarnos con ello.

AK: Del mismo modo, la totalidad de la tradición escultórica se concentra en la forma positiva. Lo negativo en la escultura se ha basado en una relación simbólica con lo positivo. En los últimos años he estado trabajando para tratar de dejar atrás la forma y abordar la falta de forma.

Este diálogo se centró en primer lugar en la instalación Leviatán en el Grand Palais, París.

2011

Homi K. Bhabha: Quisiera hablar ahora contigo acerca de obras que has creado dentro de otras obras. De alguna manera, donde el marco te fue dado, un cierto marco. Esa notable obra llamada *Taratantara* (1999), que fue en cierta manera el proto-objeto de lo que hiciste más tarde en la Tate [Modern], *Marsyas* [*Marsias*] (2002). Luego, por supuesto, está *Memory* [*Memoria*] (2008), que también construiste dentro de otra estructura. Entonces, ¿cómo se siente la construcción a escala, una escala estética y arquitectónica, dentro de otra escala pre-determinada? ¿En qué se diferencia de trabajar a cielo abierto, por así decirlo, o hay siempre un techo en tu mente?

Anish Kapoor: Hay una serie de cosas, una cosa dentro de otra; en las dimensiones correctas, nunca puedes imaginar el objeto. Creo que no ser capaz de imaginar el objeto es algo muy importante. Nunca puedes convertirlo en una imagen. Siempre es parcial; siempre es parte de algo. El ocultar y revelar el recipiente. Ahora bien, esta cosa parcial me interesa profundamente porque uno tiene que pasar por un proceso en la poética propia para reconstruir el objeto internamente. Ves fragmentos de él aquí, otros pocos allí. Tienes que hacer un plano en la cabeza. Siempre he pensado que la escultura que revela su plano, su vista desde arriba, está muerta. Es como si el haberlo conseguido y realizado se llevara consigo la poesía. *Leviathan* [*Leviatán*] (2011), en Monumenta, requiere que el espectador vaya al edificio primero y vea la escultura desde el interior. Vista desde el interior es efectivamente tres agujeros, que se dan tanto por la escala como por la arquitectura del edificio. La arquitectura se forma a sí misma en una especie de cruz trunca. Requiere que el espectador salga de la pieza y fuera del edificio entre por otra puerta y vea el objeto desde el exterior de la forma, pero desde el interior del edificio, apreciando la relación entre el objeto y el edificio. Uno tiene que preguntarse si éste es el mismo objeto. Y la propuesta aquí es que el interior del objeto y el exterior del objeto son totalmente distintos entre sí.

HB: Bueno, aquí quisiera detenerme porque este dogmatismo no es nada propio de ti.

AK: ¡No es un dogma! Es una propuesta acerca de dos realidades diferentes que son al mismo tiempo la misma realidad.

HB: La sutileza y el misterio de tu obra radican en la vacilación y la indecisión en presencia de algo que tiene una presencia tan precisa de sí. El interior y el exterior no son discretos o polarizados: uno negativo, el otro positivo. Hay esta tremenda especie de deseo de entrar en la obra, a sabiendas que se resiste a tu entrada —que hay una fuerza que te mantiene fuera de ella. El ánimo de la ambivalencia, en mi opinión, está escrito en toda la obra. Así que mi sensación es que, si me permites movernos

hacia una dirección ligeramente diferente, que el verdadero misterio de este *Leviathan* radica en el hecho de que a medida que entras o sales, te das cuenta, en cierto nivel, de la similitud del objeto. Pero al mismo tiempo te das cuenta de que cada aspecto es también un momento diferencial. La obra emite un efecto que es tentador porque misteriosamente significa “la diferencia de lo mismo”, “la parcialización del conjunto”, “la creación íntima de lo que está fuera de escala”, “la exposición superficial del interior oculto”. Esto es mucho más desconcertante que una percepción más fija de lo que es negativo y lo que es positivo. ¿Por qué son tan amadas estas obras a gran escala, cuando no son benévolas? ¿Por qué son tan amadas y, al mismo tiempo, tan misteriosas? ¿Por qué no son grandilocuentes o hiperbólicas? ¿De acuerdo? He estado pensando en ello y mi respuesta es que no son hiperbólicas o grandilocuentes por el tipo de movimiento que inician en el espectador. Es un movimiento de iteración: del exterior al interior y viceversa, de lo oscuro a lo claro y viceversa. Hay un sentido de la repetición y lo que la repetición o la iteración hace es perturbar la soberanía del espectador en relación con el objeto. Realmente establece un diálogo íntimo, y al mismo tiempo una especie de distancia impresionante, y es ese tipo de cosas paradójicas el que has tocado, creo, muy profundamente. Permíteme terminar diciendo que Kant, en lo sublime matemático, dice algo que creo que es pertinente a estas obras.

AK: Sí. Habla de objetos euclidianos de diversos tipos.

HB: Y dice que a medida que te acercas a ellos, no puedes ver la parte superior; si te alejas puedes verla, pero la presencia masiva es “puesta en perspectiva” y pierdes algo de su poder inmediato. Es en ese ritmo; es en ese ritmo repetitivo que la obra desarrolla su escala.

AK: Vamos a llevar esto un pequeño paso más allá, a donde creo que puede llegar, y es que los objetos euclidianos tienen, si se quiere, una totalidad y ésta es la percepción y la disminución de dicha percepción mientras uno mira objetos que sabe intelectualmente que son un todo. Es parte de la poética de esta iteración, este movimiento hacia atrás

y hacia delante. Es como si en el conocimiento de que se trata de un objeto entero y en la experiencia del mismo como un objeto parcial, pudieras hacer esta curiosa escritura del resto de la oración.

HB: No, no, en absoluto.

AK: Lo cual es muy, muy hermoso, o puede serlo.

HB: Muchísimo, y creo que eso es lo que es tan maravilloso de lo iterativo como lo he explicado. *La belleza de lo iterativo es su presencia virtual, su performance; el soporte o material de su creación de significados es el tiempo y la percepción.*

AK: El tiempo, la percepción y el espacio, y me encanta la idea, por supuesto, de lo performativo. Que el objeto nunca se asienta o tú nunca te sientas pasivamente. Nunca te sientas pasivamente, ni tú ni el objeto.

HB: Exactamente: ni tú ni el objeto. Es por eso que estoy sugiriendo que ni adentro ni afuera. Es este tipo de parcialidad iterativa a través de la cual tienes, en cierto modo, que entrar y hacer el objeto, ya que el objeto se hace y se deshace, cerca de ti.

AK: Aquí... hay una relación muy interesante con el deseo.

HB: Bueno, eso es. El deseo viene del hecho de que incluso el límite más marcado y prominente es canjeable; todos los confines de la obra sangran. Y sospecho que tu afición por la violencia del rojo y el azul profundo viene del hecho de que una vez que te fijas en esos colores durante suficiente tiempo, de alguna manera siempre rompen los límites de los espacios que los contienen, transformándose en algo más.

Por lo tanto, mi propuesta es que las grandes obras sobreviven no porque permanezcan inmóviles mientras la historia cambia, ni porque tengan una especie de presencia soberana que trascienda su localidad o temporalidad específicas. Las grandes obras viven en razón de su forma iterativa (como comentamos antes); porque actúan de forma diferente en diferentes momentos de reconocimiento.

Sólo causan impresión por medio de la iteración, por medio de la percepción iterativa, del entrar y salir, *de volver a la misma obra desde otro ángulo, otra dirección, de manera que el lugar desde el que iniciaste tu viaje estético cambió para siempre.*

AK: ¡Sí, claro! La forma del Grand Palais es una cruz trunca. Es lógico que si quería hacer tres agujeros, tenía que hacer una especie de trébol (como en la baraja); no puedo hacer ninguna otra forma, es lógico, tiene tres agujeros. Ése es el edificio —y creo que es muy importante que la relación no es si yo tengo algo que decir sobre tres agujeros o dos agujeros, es una especie de extensión del pensamiento acerca del edificio y lo que se propone, y cómo puedo hacer esa propuesta más compleja. Quiero que, como espectador, entres en su cuerpo y no lo sepas hasta en algún otro momento de reconocimiento. Dice: “Sabemos y sin embargo no sabemos”.

HB: Las grandes obras se vuelven importantes debido a que estás traduciéndolas continuamente en otras formas y en otros medios. Tienen una sugestionabilidad más allá de su presencia material. Así, *Leviathan* pertenece en parte al cine; en parte, a la historia de la fotografía; en parte, a la historia de París; en parte, al género de la pintura de historia; en parte, a la historia de la arquitectura pública. Esta traducción “inter-mediática” es lo que resulta tan significativo de esta obra.

AK: Me gusta este tipo de correspondencia. Revela algo —sobre la naturaleza del proceso y el objeto. Estoy muy feliz con esta forma de acumular significado. Uno no dice: aquí está, de esto se trata; es más bien al revés, es una acumulación de significado.

Excerpts from two conversations with Anish Kapoor

HOMI K. BHABHA



Anish Kapoor, *Leviatán—Leviathan*, 2011. Vista de instalación en el—Installation view at the Grand Palais. Cortesía del artista y—Courtesy of the artist and Monumenta 2011, Ministère de la Culture et la Communication. Foto—Photo: Dave Morgan

Extracts from two conversations between Anish Kapoor and Homi K. Bhabha. Their dialogue has extended over more than twenty years, and includes shared memories of growing up in Mumbai.

June 1, 1993

Anish Kapoor (AK): The void has many presences. Its presence as fear is towards the loss of the self, from a non-object to a non-self. The idea of being somehow consumed by the object, or in the non-object, in the body, in the cave, in the womb, etc. I have always been drawn to a notion of fear, towards a sensation of vertigo, of falling, of being pulled inwards. This is a notion of the sublime which reverses the picture of union with light. This is an inversion, a sort of turning inside-out. This is a vision of darkness. Fear is a darkness of which the eye is uncertain, towards which the hand turns in hope of contact, and in which only the imagination has the possibility of escape.

Homi K. Bhabha (HB): So supposing there is this one particular kind of relationship between the non-object and the non-self. But there is also a way in which those moments of the void can be productive through the erasure of a particular kind of individualist history of the self, towards a recognition of something much more collective. Now, the “not” is just a negation. It could be a much more public recognition of symbolic, unconscious elements that are not so easily discernible in the occurrence of everyday life, but no less a part of the inter-subjective space. A space where the erasure of a memory or the suppression of a subject’s history becomes the element of recognition that provides the links for a community, or the narrative of its history.

AK: The non-subject void. The space between subject and non-subject, between recognition and chaos.

HB: This reminds me of the lyrics of an American song: “Accentuate the positive, eliminate the negative, but don’t mess with Mr. In-between.”¹

1— “Accentuate the Positive” written by Harold Arlen and Johnny Mercer. Copyright Warner Chappell Music Ltd. Reproduced by permission of International Music Publishers Ltd.

AK: I think that's what we're doing, messing.

HB: We're messing with the in-between, the void, the not-there.

AK: Who is not here and who is here, who is actually in-between.

HB: In some of my work, I've called this the third space, but not a third space that integrates two given spaces. I put this to you because I see the great effect of your work in this area that I call the third space. Critics are too keen to ask, in response to your work, what belongs to India, what to the West? What is of the inside and what is of the outside? And as you quite rightly put it a moment ago, I think that what we are doing is messing with the boundary that defines these divisions of space, time and culture. We are more interested in why, within certain traditions of critical thinking, people can only deal with cultural difference by dividing it into a binary schema or a polarized schema.

AK: It is easier to define in-betweenness in terms of what it is not.

HB: Would it be a simplification to say, first of all, that the strategy of this space, to put it in concrete terms, is not dissimilar from the strategy of the space when we actually see it physically in the work? It is not just darkness versus light; or the smoothness of the black versus the wrinkling of the stone; or the frangible surface of the pigment versus the hard shape inside. It is much more the way in which the void is unavoidably present in all the surfaces of presence. To look for a positive statement of this shape, of the void, we will not be able to find it in the way in which other positive presences and positive forms of naming are found. There is a sense in which it is thought that clarity of thought lies in making statements in the affirmative, not in the negative. Don't tell us what a thing is not, tell us what it is—but that is so complicit with a certain historical and cultural notion of knowledge. I often say to people, why? Why can't I say things as a gathering of negatives, and why can you not accept that it is somehow rhetorically, and even formally,

in-between the saying of the one thing and the re-saying of it that something may exist? There is a particular philosophical tradition of putting things in the positive, so I think we should try, but I don't think we should be overly hung up on that.

AK: Similarly the whole of the tradition of sculpture concentrates on positive form. The negative in sculpture has relied on a symbolic relationship with the positive. In the last few years I have been working to try and leave behind form and deal with non-form.

Recorded dialogue, first centered on the installation of Leviathan at the Grand Palais, Paris.

2011

Homi K. Bhabha: So I want to now talk to you about works that you have created within other works. Somehow where the frame has been given to you, a certain frame. That remarkable work called *Taratantara* (1999), which was in a way the proto-object for what you did later at the Tate [Modern], *Marsyas* (2002). Then, of course, there's *Memory* (2008), which you also built within another structure. So what does it feel like building to scale, to an aesthetic and architectural scale, within another pre-given scale? How is that different to working under the open sky, so to speak, or is there always a ceiling in your mind?

Anish Kapoor: There are a number of things, one thing inside the other; at the right dimensions you can never picture the object. I think not being able to picture the object is very important. You can never make it into an image. It is always partial; it is always part of something. The hiding and the revealing of the vessel. Now, this partial thing deeply interests me because one has to go through a process in one's poetic self to reconstruct the object internally. You see bits of it here, another bit of it there. You have to make a plan of it in your head. I've always felt that sculpture that reveals its plan, its view from above, is dead. It's as if you've then got it and the getting of it takes away the

poetry. *Leviathan* at Monumenta requires the viewer to go in the building first and view the sculpture from the interior. Viewed from the interior it is effectively three holes, which are given by both the scale and the architecture of the building. The architecture forms itself in a kind of truncated cruciform. What I require the viewer to do is to come out of the piece and out of the building and walk in through another door and see the object from the outside of the form, but from the inside of the building, viewing the relation between the object and the building. One has to ask oneself whether this is the same object. And the proposition here is that the inside of the object and outside of the object are totally different from each other.

HB: Well, here I want to stop you because this dogmatism is very unlike you.

AK: It is not dogma! It is a proposition about two different realities which are simultaneously the same reality.

HB: The subtlety and intrigue of your work lies in hesitation and indecision in the presence of something that has such a definite presence of its own. The inside and outside are not discrete or polarised: the one negative, the other positive. There's this tremendous sort of desire to enter the work while knowing that it is resisting your entry—that there is a force that keeps you outside it. The affect of ambivalence, in my view, is written all over the work. So my sense is, if I might nudge you in a slightly different direction, that the real mystery of this work *Leviathan* (2011) lies in the fact that as you come inside and outside, you realise, at some level, the similitude of the object. But you realise at the same time that every aspect is also a differential moment. The work emits an effect that is tantalising because it uncannily signifies 'the difference of the same,' the 'partialising of the whole'; 'the making intimate of what is off-scale,' 'the surface exposure of the hidden interior.' This is much more puzzling than a more fixed perception of what is negative and what is positive. Why are these works of a massive scale so beloved, when they are not benevolent? Why are they so loved and at the same time intriguing? Why are they not bombastic or hyperbolic? All right? I've been thinking about this and

my response is that they're not hyperbolic or bombastic because of the kind of movement they initiate in the spectator. It is a movement of iteration: outside to inside and back again, dark to light and back again. There is a sense of repetition and what repetition or iteration does is to unsettle the spectator's sovereignty in relation to the object. It really does set up an intimate dialogue, and at the same time a kind of awesome distance, and it is that paradoxical kind of thing that you have touched, I think, very profoundly. Let me end by saying that Kant, in the mathematical sublime, says something that I think is germane to these works.

AK: Yes. He's talking about Euclidean objects of various kinds.

HB: And he says you go close to them, you don't see to the top of them; you retreat into the distance and you can see to the top, but the massive presence is 'put into perspective' and loses some of its immediate power. It's in that rhythm; it's in that iterative rhythm that the work develops its scale.

AK: Let me push this one little step further, which I think it can go, and that is that Euclidean objects have, if you like, a totalness and it's the perception and the diminishing of that perception as one looks at objects that one knows intellectually are whole. That is part of the poetics of this iteration, this moving backwards and forwards. It's as if in the knowledge that it's a whole object and in the experience of it as a part object, you can do this curious writing of the rest of the sentence.

HB: No, no, absolutely.

AK: Which is very, very beautiful, or can be.

HB: Very much so and I think that is what is so wonderful about the iterative as I've explained it. *The beauty of the iterative is its virtual presence, its performance; its medium or material of its meaning-making is time and perception.*

AK: Time, perception, and space, and I love the idea of course of the performative. That the object never sits or you

never sit passively. You never sit passively, neither you nor the object.

HB: Neither you nor the object, exactly. That's why I'm suggesting neither inside nor outside. It's this kind of iterative partiality through which you have to, in a way, come in and make the object, as the object is being made and unmade, in proximity to you.

AK: Here... there's a very interesting relationship to desire.

HB: Well that's it. The desire comes out of the fact that even the most pronounced and prominent boundary is fungible; every frontier of the work bleeds. And I suspect that your fondness for the violence of red and deep blue comes from the fact that once you look at those colours for long enough, they somehow always break the boundaries of the spaces in which they are contained. Morphing into something else. So, my proposal is that great works survive not because they stand still while history changes, not because they have a kind of sovereign presence that transcends their specific locality or temporality. Great works live on because of their iterative form (as we discussed above); because they perform differently in different moments of recognition. They only make an impression through iteration, through the iterative perception, through walking in and out, and *coming back to the same work from another angle, another direction, so that the place from which you started on your aesthetic journey has changed forever.*

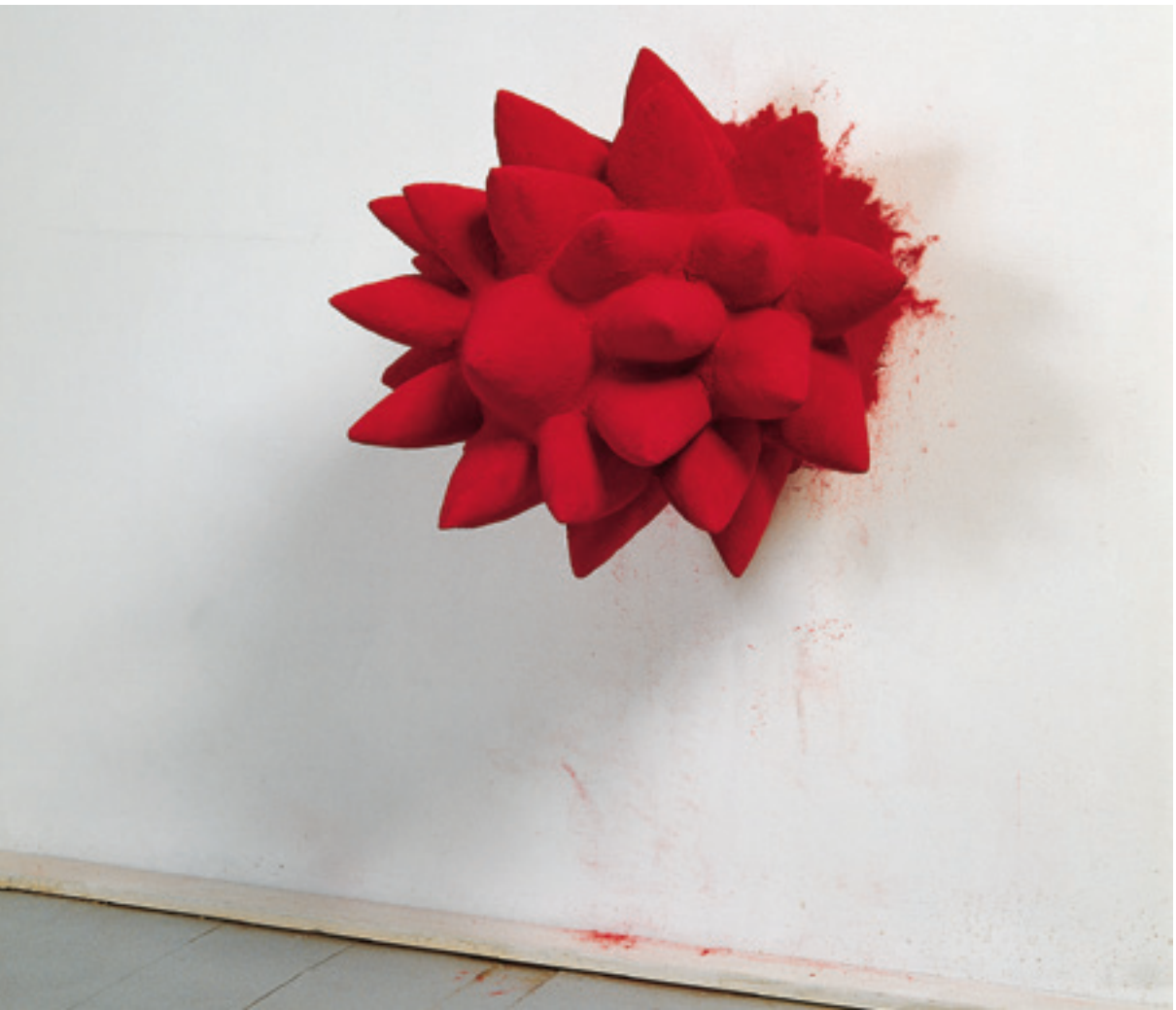
AK: Yes, right! The form of the Grand Palais is a truncated cross. It's logical that if I wanted to make three holes, I have to make a kind of club shape (as in cards); I can't make any other shape, it's logical, it makes three holes. That's the building—and I feel it's very important that the relation is not about me having something to say about three holes or two holes, it is a kind of extension of the thinking about the building and what it proposes, and how I can make that proposition more complex. I want you, as a viewer, to walk into her body and not know it until some other moment of recognition. It says, 'We know and yet we don't know.'

HB: Great works become significant because you are continually translating them into other forms and other media. They have a suggestibility beyond their material presence. So *Leviathan* belongs partly to cinema; partly to the history of photography; partly to the history of Paris; partly to the genre of history painting; partly to the history of public architecture. This 'inter-mediatic' translation is what is so significant about this work.

AK: I like this kind of correspondence. It does reveal something—about the nature of the process and the object. I am very happy with this way of accumulating meaning. One does not say: here it is, this is what it's about; rather it's the other way around, it's an accumulation of meaning.

Los prodigios del arte

LEE UFAN



Anish Kapoor, *1000 nombres—1000 Names*, 1982

Restituimos a nuestro suelo silencioso e ingenuamente inmóvil sus rupturas, su inestabilidad, sus fallas; es él el que se inquieta de nuevo bajo nuestros pies.

MICHEL FOUCAULT, *Las palabras y las cosas*

Es una de las cuerdas de salvamento del cansado arte contemporáneo. Kapoor se encuentra, junto con un puñado de otros grandes artistas, a la vanguardia. Mediante su excepcional técnica visual, su incorporación de los elementos más fuertes y robustos del arte, su rica paleta de técnicas expresivas y sus gestos hacia lo desconocido, interpretado de manera positiva, afirmativa, es un creador que, temerario, demuestra el poder estimulante del arte. No sólo en sus obras de proporciones colosales, como el *Leviathan* [*Leviatán*] (2011), sino también en otras, como sus pequeños objetos artísticos, suelos, paredes, espejos o piezas en cera, su forma de tratar los colores, las formas, los materiales, el espacio, le permiten producir de forma consistente un arte renovado, usando su mente artística para despertar una poderosa fuerza imaginativa. Podemos decir que su obra se sirve del poder del arte para abrirnos los ojos a un sentido de lo desconocido, un sentido primitivo —un sentido cósmico— que yacía dormido en nuestros cuerpos y en el mundo mismo.

Hay muchas obras destacadas de Kapoor que incorporan metáforas físicas e insinúan el erotismo y la regeneración, como *1000 Names* [*1000 nombres*] (1982), en la que innumerables pechos femeninos, rojos y turgentes, están montados en el muro, o *When I am Pregnant* [*Cuando estoy gestando*] (1992), en la que parte del blanco muro se hincha como el vientre de una embarazada. En particular, la elección de la intensa coloración con su clara influencia india ofrece una impresión visual hiperreal. Los motivos incorporados en la obra de Kapoor siempre se derivan de algún modo de los fenómenos religiosos o míticos de la India o Grecia y el Medio Oriente, pero su aspecto más importante es que son percibidos como premoniciones o signos de la existencia de un mundo universal y los acontecimientos que tienen lugar allí, más allá del tiempo y el espacio.

La mayoría de las alusiones a los mundos del erotismo y la regeneración en las obras de Kapoor se basan en Artemisa y otras diosas míticas, pero lo que representan no

es, en absoluto, la transformación del deseo en producción. Podríamos considerarlas, mejor, como una representación del ying-yang celestial, un indicio de la fuerza de propulsión y de la armonía de la energía cósmica. De hecho, los colores extraños y la sensación de profundidad que acompañan los sugerentes huecos e hinchazones hacen que lleguen a resultar sublimes.

En ocasiones, Kapoor extrae imágenes de procesos generativos primitivos de la repetición diaria o de la reinterpretación de actos violentos. En la obra *My Red Homeland [Mi patria roja]* (2003), por ejemplo, un objeto cuadrado fijo al extremo de una barra de metal colocada sobre una gran pila de cera roja, como un montículo de sangre, gira como la manecilla de un reloj, dejando tras de sí los rastros de su propio proceso autogenerativo. La concepción del proceso generativo de Kapoor es fascinante, ya que se aparta de la idea de la producción como la concibe el sistema capitalista. Más bien, es un indicio del movimiento cíclico, de auto-perpetuación que se observa en el mundo natural. Vistos desde un nivel macro, los esfuerzos de la humanidad nunca van a superar los acontecimientos del cosmos. Al entrar en contacto con las obras de Kapoor, uno se enfrenta con un mensaje que contiene elementos tanto de advertencia como de arrepentimiento hacia la inconciencia y necesidad de la proliferación de los deseos, y hacia el capitalismo expansivo y belicista del mundo actual.

En su obra, Kapoor no aborda directamente el estado de la sociedad, las cuestiones políticas, las tendencias culturales y demás. Su método es siempre primigenio, artístico, y gracias a él captamos la trascendencia crítica del acto de mirar y el dinamismo del arte. El uso de motivos y métodos que resuenan profundamente en cada edad y situación permite que su obra atraviese lo ordinario ya pasado para representar lo sublime de la infinitud del mundo. Esto nos dice algo sobre la filosofía de Kapoor, su visión del mundo. El acto de mirar es fundamentalmente una forma desconocida de encuentro, y el mundo está lleno de prodigios. Es en los escenarios que evocan este tipo de prodigios donde la gente ve y experimenta la trascendencia y el sentido de lo sublime que le es inherente.

Cuando hablamos de “lo sublime”, es frecuente imaginar el tipo de mundo que yace más allá de la naturaleza,

según lo concibió Kant, un reino incognoscible que al intelecto humano le cuesta incluso captar. Para Kapoor, sin embargo, lo sublime es algo ajeno a las cuestiones de escala, de lo natural frente a lo artificial, y es más bien algo que nos deleita con sus mitos y alucinaciones, que brilla y sorprende, una expresión íntima del infinito quizás análoga a una extensión de nuestra sensación física. Si enfocáramos el tema de lo sublime en términos de la India, posiblemente nos encontraríamos hablando de veneración, ya sea hacia la dimensión cero, donde el tiempo y el espacio se cruzan y disuelven, o bien hacia las experiencias alucinatorias de las formas híbridas.

La instalación *Ascension* [*Ascensión*] (2003) ilustra de manera asombrosa la desaparición y el vacío. La vista de la vacilante columna de vapor, iluminada por la luz de las ventanas a medida que asciende en silencio, se percibe íntima y, sin embargo, tan suave que parece superar un sentido de lo físico y transformarse en algo sublime. Al encuentro de esta obra, incluso quienes no tienen filiaciones cristianas son vencidos por una especie de éxtasis que acompaña los misterios de la desaparición, la ascensión, y la visión de este suceso.

Esta idea de un retorno al vacío es particularmente frecuente en la obra de Kapoor. El uso de superficies de espejo, en ocasiones distorsionadas, así como de la luz reflejante con el fin de anular la forma física, resulta en un mayor énfasis en los aspectos alucinatorios e intercambiables del acto de mirar en su obra. Las impresiones refractadas y reflejadas observadas en una superficie metálica curva reflectante, las distorsiones del espacio y las vibraciones alrededor son fenómenos que dan lugar a la sensación de acontecimientos de otras dimensiones.

Con estas obras, nosotros, los espectadores, no contemplamos un objeto separado de nosotros, sino que nos fusionamos con él, desaparecemos junto con él mientras que el espacio que nos rodea renace. El artista crea la obra de arte, y, por esta creación, el entorno, que no ha sido creado, también renace. Podríamos decir que las cosas que han sido creadas y aquellas que no lo han sido rebotan entre sí, formando vibraciones, creando un nuevo tipo de espacio en blanco en el área circundante. En el arte moderno, las ideas del artista se convierten en objetos de

contemplación, pero con Kapoor, el significado de “crear” y “mirar” cambió. Para decirlo con las ideas de Merleau-Ponty, el artista otorga músculo al espacio mediante el proceso creativo, de manera que el mundo dentro de ese espacio puede hacerse visible.

En nuestra vida cotidiana, no estamos conscientes ni de las profundidades de la tierra ni de las del cielo, y no nos preocupa su existencia, pero Kapoor lleva estos espacios claramente a la conciencia. Su forma de dar representación cóncavo-convexa a espacios considerados como invisibles asegura que sean percibidos como entidades reales. Estos espacios, que para nosotros se han vuelto ausentes por su presencia constante, se hacen evidentes gracias a las sugerencias del artista, a la obra del artista.

Damos por sentado que la tierra en la que vivimos es inquebrantable. Es una parte de nuestro inconsciente, y no la vemos, no la notamos. Kapoor se centra en la propia tierra, incorporando en su obra metáforas de los movimientos de la corteza terrestre, como fenómenos naturales. Crea grandes grietas en la superficie de la tierra como las que resultan de un terremoto, y las pinta de negro. Este acto artificial es más perturbador e intenso que cualquier terremoto real. Sin embargo, incluso estas grietas inquietantes, que parecen un accidente, podrían desaparecer en un abrir y cerrar de ojos en cualquier momento. Se evoca sin cesar una inversión de la dimensión cero entre lo que está ahí y lo que no. No es sólo el vacío del cielo, la oscuridad de la tierra, la presencia de la tierra y de tales fenómenos “existentes” lo que se hace evidente por la ubicación de las obras e instalaciones de Kapoor en el mundo, sino también la ausencia de límites y los incalculables fenómenos que componen nuestro universo.

Las obras de Kapoor no sólo estimulan el despertar de un sentido visual especial, también perfeccionan nuestro sentido del oído. Tan pronto como ponemos los ojos en una de las obras de Kapoor, éstos quedan silenciados, y forzamos los oídos como para escuchar mejor la ausencia de sonido. La intensidad dada a objetos y lugares por la dispersión del polvo de color, las suaves hinchazones del espacio o las fisuras que se hunden en una profunda oscuridad, y la propagación de las superficies reflectantes, parecen llevar consigo un eco sin sonido pero perceptible. Incluso

las obras de densa cera o la escultura formada de hormigón líquido amontonado, exprimido de un tubo, parecen tener un inexplicable silencio en su núcleo, que va en contra de su calidad de representación. El bajo continuo que recorre la obra de Kapoor podría decirse que es una especie de silencio que todo lo penetra, una forma de *meditatividad*. En el mundo del arte contemporáneo, que vocifera palabras y conocimiento, la obra de Kapoor es silenciosa y sin palabras, sin embargo, las poderosamente vibrantes ondas de sonido que emite, que van más allá del ruido y las palabras, tienen un efecto meditativo en nosotros. El acto de observar, que es capaz de generar un sentido cósmico, de otra dimensión, no es ajeno a la resonancia que se produce en nuestros sentidos visuales y auditivos, y en la purificación de los sentidos. La reacción que provocan las obras de Kapoor, de escuchar la ausencia de ruido, es realmente una sensación física para el espectador. Y esto es cierto no sólo respecto a nuestras sensaciones auditivas, esa sensación física que acompaña a la forma primigenia de “mirar” libera a nuestro sentido de la vista de sus ataduras lingüísticas.

Nuestra visualidad, al liberarse del lenguaje, ha librado también al arte de la maldición de la modernidad. Gracias a la restauración de nuestra fisicalidad, que tiene lugar cuando nos involucramos en el “acto de mirar”, somos capaces de desmontar el objeto incrustado lingüísticamente, y de enfrentar la brillantez del mundo sin mediación. Es precisamente la activación de la capacidad de respuesta del organismo, necesaria en esta forma de reverberación con el mundo, la que allana el camino para una nueva dimensión de la expresión. Esta forma de sensación física ha abierto el mundo del arte, ampliando el ámbito del mundo espacio-temporal externo y de nuestra propia esfera psíquica.

La obra de Kapoor se ha ido impregnando de cualidades ambivalentes: lo que se crea artísticamente mantiene un vínculo con lo real; lo que es físico también es trascendente; y lo que tiene referencias míticas es también una entidad moderna, universal. Aquí, el arte se interpreta no como una expresión de la conciencia del artista o como un objeto de percepción, sino más bien como una creación que permite un conocimiento de externalidad y un sentido de trascendencia a través de su resonancia física con el mundo exterior a ella. De acuerdo con esta actitud, entonces, ni

la razón ni las explicaciones son necesarias al ver el arte. Fenómenos como mitos, sueños, filosofía, localidad, etc., pueden servir como estímulos, y conducen a un enriquecimiento de las ideas del artista, pero esto es algo que llega a su fin en el proceso mismo de la creación. Es más que suficiente que la gente se acerque a la obra frente a ellos con una mente vacía.

Las obras de arte de Kapoor no permiten la distancia. En el encuentro con ellas, uno experimenta nuevos eventos y se convierte en una parte de este mundo. Y uno también es golpeado, un aleteo del corazón, por la gran variedad de prodigios que la vida tiene por ofrecer.



The Wonders of Art



LEE UFAN



Anish Kapoor, *Sin título—Untitled*, 1991. Foto—Photo: Yoshiro Shimono

...it is the same ground that is once more stirring under our feet.

MICHEL FOUCAULT, *The Order of Things*

It is one of the lifelines for the tired world of contemporary art that Anish Kapoor stands, together with a handful of other great artists, at its forefront. Through his superlative visual technique, his incorporation of art's most robust elements, his rich palette of expressive techniques and his gestures towards the unknown as construed in a positive, affirmative sense, he is a creator who fearlessly proves art's power to rouse. Not just his works on a giant scale such as *Leviathan* (2011), but also in other works of Kapoor's, such as his small art objects, floors, walls, mirrors, and works in wax, his way of handling colours, forms, materials and space enables him to consistently produce a fresh kind of art, using the artistic mind to awaken a strong imaginative force. We could say that his work uses the power of art in order to open our eyes to a sense of the unknown, a primitive sense—a cosmic sense—lying dormant in our bodies, and in the world itself.

There are many remarkable works of Kapoor's incorporating physical metaphors that hint at eroticism and regeneration, such as *1000 Names* (1982) where a great number of full, red breasts are mounted on the wall, or *When I am Pregnant* (1992), where one part of a white wall swells out voluptuously like a pregnant stomach. In particular, the choice of the intense colouring with its manifestly Indian influence provides a hyper-real visual impression. The motifs incorporated into Kapoor's work always stem in some way from religious or mythical phenomena from India or Greece and the Middle East, but the most crucial aspect about them is that they are perceived as premonitions or signs of the existence of a universal world and the events which take place there, lying beyond time and space.

Most of the allusions to the worlds of eroticism and regeneration in Kapoor's works have their roots in Artemis or other mythical goddesses, but what is represented here is categorically not the transformation of desire into production. We would be better to term it a representation of a heavenly Ying-Yang, an indication of the propulsive force and the harmony of cosmic energy. Indeed, the strange colours and the

sense of profundity that accompanies the suggestive hollows and swellings give them something of the sublime.

Sometimes Kapoor pulls images of primitive generative processes out of everyday repetition, or the reinterpretation of violent acts. In the work *My Red Homeland* (2003), for instance, a square object affixed to the end of a metal rod set atop a great pile of red wax like a mound of blood rotates like the hand of a clock, leaving behind the traces of its own self-generative process. Kapoor's conception of the generative process is captivating because it stands apart from the idea of production as it is conceptualized within the capitalist system. Rather, it is an intimation of the cyclical, self-perpetuating movement that is observed in the natural world. Seen from a macro level, the efforts of mankind will never overcome the events of the cosmos. Coming into contact with Kapoor's works of generation, one is faced with a message which contains elements of both warning and regret towards the thoughtlessness and foolishness of the proliferation of desires, and the endlessly expanding capitalism and warmongery rife in the world today.

It is not Kapoor's way to address directly the state of society, political issues, cultural trends and so on within his work. His method is always a primeval, artistic one, through which we grasp the critical transcendence of the act of looking, and the dynamism of art. The use of motifs and methods which resonate deeply with every age and situation allows his work to break through past ordinariness to represent the sublimity of the world's infinitude. This tells us something about Kapoor's philosophy, his view of the world. The act of looking is fundamentally a form of unknown encounter, and the world is full of wonders. It is in the settings where these kinds of wonders are evoked that people see and experience that transcendence, and the sense of the sublime inherent in it.

When we speak of "the sublime," it is common to imagine the kind of world lying beyond nature as envisaged by Kant, an unknowable realm which is hard for the human intellect even to grasp. For Kapoor, however, the sublime is something which is unconnected to questions of scale, or natural versus artificial, and is rather something which delights us with its myths and hallucinations, which sparkles and surprises, an intimate expression of infinity that is perhaps analogous to an extension of our physical sensation. If we were

to approach subject of the sublime in Indian terms, we would probably find ourselves speaking of reverence either for the zero-dimension where time and space intersect and dissolve, or else for hallucinatory experiences of hybrid forms.

The installation *Ascension* (2003) is a stunning depiction of disappearance and void. The sight of the wavering column of steam that is illuminated by the light from the windows as it rises silently is intimate in feel, and yet so gentle that it seems to overcome a sense of physicality and transform itself into something sublime. Encountering this work, even those with no Christian affiliations are overcome by a kind of ecstasy that accompanies the mysteries of disappearance and ascension, and the viewing of this event.

This idea of a return to the void is particularly prevalent in Kapoor's work. The use of mirrored and sometimes distorted surfaces as well as reflecting light in order to obliterate physical form, result in an increased emphasis on the hallucinatory and interchangeable aspects of the act of looking in his work. The refracted and reflected impressions observed on a curved reflective metal surface, the distortions of the space, and the vibrations in the surrounding area; these phenomena give rise to a feeling of other-dimensional happenings.

With these works, we, the viewers, do not contemplate an object that is separate from us, but rather blend together with that object, disappear along with it as the surrounding space is reborn around us. The artist creates the work of art, and, owing to this creation, the surroundings, which have not been created, are also reborn. We might say that things which have been created and those which have not been rebound off one another, forming vibrations, creating a new kind of blank space in the surrounding area. In modern art, the artist's ideas were made into objects of contemplation, but with Kapoor, the meaning of "creating" and "looking" changed. To borrow the ideas of Merleau-Ponty, the artist bestows muscles to the space through the creative process, so that the world within that space can become visible.

In our everyday lives, we are aware of neither the depths of the earth nor the sky, and are unconcerned with their existence, but Kapoor brings these spaces clearly into awareness. His way of giving concave-convex representation to spaces thought to be invisible ensures their being

perceived as very real entities. Spaces which have become absent for us through their ever-presence are made evident through the artist's suggestions, the artist's work.

We take for granted that the land on which we live is unshakeable. It is a part of our unconscious, and we do not see it, fail to notice it. Kapoor focuses on the land itself, incorporating into his work metaphors for movements in the earth's crust, as natural phenomena. He creates great cracks in the earth's surface like those resulting from an earthquake, and paints them black. This artificial act is more disturbing and intense than any actual earthquake would be. Yet even these unnerving cracks, which seem like an accident, might disappear in the blink of an eye at any moment. A zero-dimensional reversal between what is there and what is not is evoked ceaselessly. It is not only the void of the sky, the darkness of the earth, the presence of the land and such "existent" phenomena that become evident through the placement of Kapoor's art works and installations in the world, but also the limitlessness and the uncountability of the phenomena that make up our universe.

Not only do Kapoor's works encourage the awakening of a special visual sense, but they also refine our sense of hearing. No sooner have people laid their eyes on one of Kapoor's works, they find themselves silenced, straining their ears as if to hear better the soundlessness. The vibrancy lent to objects and places by the scattering of coloured powder, the gentle swellings of the space or the indentations sinking into deep darkness, and the spread of the reflective surfaces all seem to carry with them a perceptible soundless echo. Even the works in dense wax, or the sculpture formed of piled-up liquid concrete squeezed out of a pipe, seem to have an inexplicable silence at their core, which runs contrary to their representational quality. The basso continuo that runs through Kapoor's work could be said to be a kind of all-penetrating silence, a form of meditateness. Amidst a world of contemporary art clamorous with words and knowledge, Kapoor's work is silent and wordless, yet the powerfully vibrating sound waves which it emits, waves which transcend noise and words, have a meditative effect on us. The act of observing, which is capable of engendering a cosmic, other-dimensional sense, is not unconnected to the resonance that occurs in our visual and aural senses, and

the purification of those senses. The reaction that Kapoor's works provoke, of listening to noiselessness, is truly a physical sensation for the viewer. Nor is this true only with respect to our aural sensations; also that physical sensation which accompanies the primeval form of "looking" frees our visual sense from its linguistic bonds.

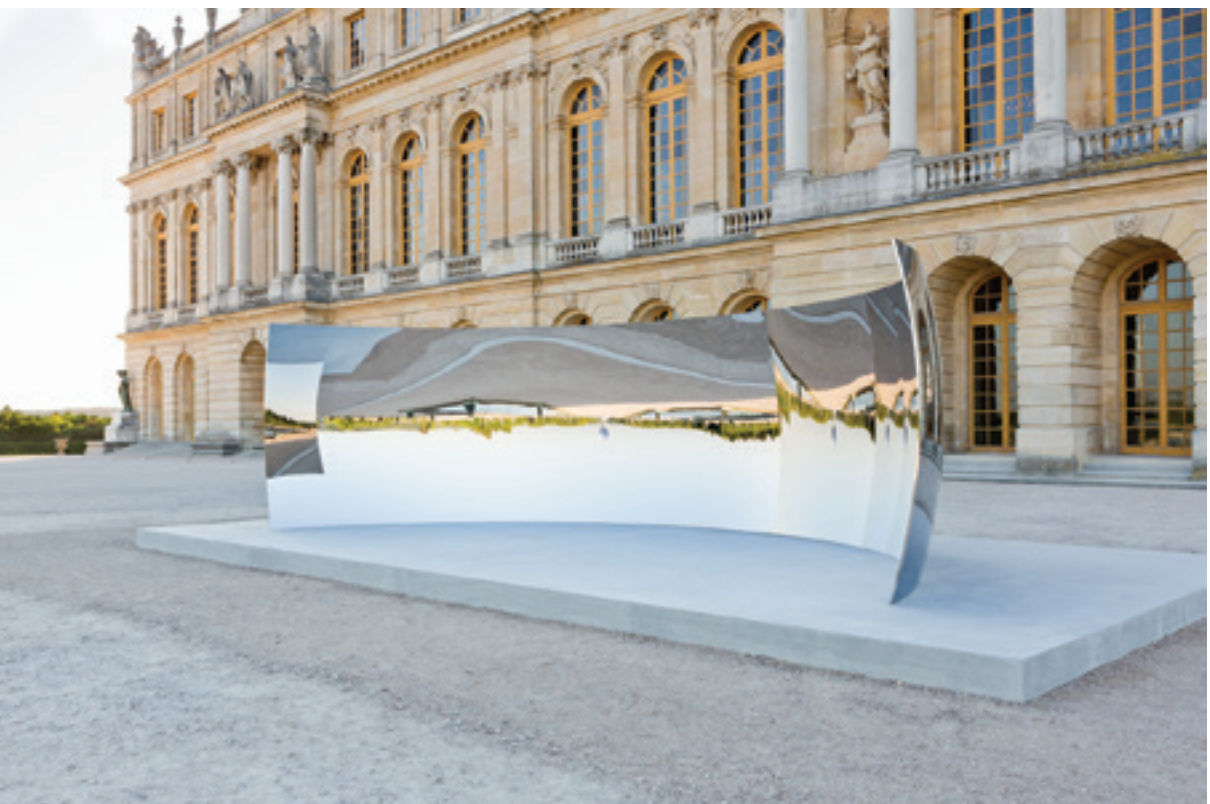
This liberation of our visuality from language has released art from the curse of modernity. Through that restoration of our physicality which takes place when we engage in the "act of looking," we are able to take apart the linguistically embedded object, and face the world's brilliance in an unmediated fashion. It is precisely the activation of the body's responsiveness needed in this form of resounding with the world that paves the way forth to a new dimension of expression. This form of physical sensation has opened up the world of art, expanding the range of both the external spatio-temporal world and our own psychic realm.

Kapoor's work has come to be permeated with ambivalent dualities: that which is artistically created maintains a link with the real; that which is physical is also transcendent; and that which has mythical references is also a modern, universal entity. Here, art is construed not as an expression of the artist's consciousness or as an object of perception, but rather as a creation that enables an awareness of externality and a sense of transcendence through its physical resonance with the world outside of it. According to this attitude then, neither reason nor explanations are necessary in viewing art. Phenomena such as myths, dreams, philosophy, locality and so on may serve as stimuli, and lead to an enrichment of the artist's ideas, but this is something that comes to an end in the creation process itself. It is more than sufficient for people to approach the work in front of them with an empty mind.

Kapoor's art works do not permit distance. Encountering them, one experiences new events and becomes a part of this world. One is also struck, heart-a-flutter, by the sheer array of wonders that life has to offer.

Sangre y luz

JULIA KRISTEVA



Anish Kapoor, *Curva C—C-Curve*, 2007. Vista de la instalación en el—Installation view at the Château de Versailles, 2015 [Cat. 10]

Extractos de una conversación entre Julia Kristeva y Anish Kapoor, publicada en el catálogo para las instalaciones en el Château de Versailles, 2015. Después de hablar acerca de Shooting into the Corner [Disparando en la esquina] (2009-2013) y Dirty Corner [Esquina sucia] (2011-2015), empezaron considerando que quizá Kapoor quisiera desafiar la racionalidad del diseño de los jardines de Versailles de André Le Nôtre.

Julia Kristeva: Tus espejos son mis estaciones preferidas. Tu pureza formal despliega una emoción diferente, todavía no evocada: el gozo. Algo musical, aéreo, celeste si hablamos con propiedad. El *Sky Mirror* [*Espejo del cielo*] (2013) ante el Parterre d'Eau y el fascinante, el magistral *C-Curve* [*Curva C*] (2007) sobre la escalinata del castillo encierran el infinito de la luz astral en presencia del *ahora*. Un tiempo vertical que no se derrama, o punto infinito, que sólo los seres humanos poseen, como lo comprueba Albert Einstein al tiempo que lamenta que la ciencia lo ignore.

Esta captura de la expansión cósmica en una pieza fabricada por el hombre, esa que nos ofrecen tus inmensas lentes, la descubrí aquí y ahora, en Versailles, bajo una forma insólita. En el gabinete de los péndulos de Luis XIV, un reloj encantado, concebido por Claude Siméon Passemant (1702-1769), que presentó en la Académie des Sciences en 1749 y que programó para dar la “hora universal” hasta... 9999. Para la cábala, esta cifra evoca tanto la fundación, la unión de lo masculino y lo femenino como la disolución, el apocalipsis. Pienso en tu intención de abolir el tiempo.

Por añadidura, en su caja rococó que le impusieron el relojero Dauthiau y los Caffieri, escultores en bronce, el autómatas androide de Passemant... carece de brazos y piernas. Y no se me escapa que no eres muy amante de... las manos: hasta hacernos creer que “trabajas duro para desembarazarte de las manos”, que “las manos de los artistas están sobrevaluadas” y que “la clave reside en la intención”. Tu órgano privilegiado para realizar esta intención exorbitante, ¿será más bien la mirada? ¿La piel? ¿El interior? *When I am pregnant* [*Cuando estoy gestando*] (1992), escribes, tal “una forma blanca sobre un muro

blanco” o rojo sobre rojo, 9999... Sin manos, tu intención es visiblemente cósmica.

Anish Kapoor: Bien dicho. Es mi adoración lo que entiendo de tu estudio sobre la cábala. Y volvamos a las manos. Algunos de los artistas a los que admiro más abundan en manos, como sabes; hay manos en toda su obra. Pero en realidad estas manos sólo aparecen para convencernos de que la fuerza en el trabajo no es humana, que de algún modo está *más allá* del cuerpo. Es realmente un problema fascinante. ¿Cómo puede dejar de ser mano una mano? La mano implica siempre una forma de expresión, como si tuviera algo que decir. Me interesan *los estados del ser* que no son expresivos, que van *más allá* de la expresión. En un lugar en el que la mano es un vasto objeto, tan grande que no imprime la huella del pulgar, una mano sin gesto en la que sólo cuenta la intención. Seguramente se trata de un problema fantasmático. Con frecuencia he querido trabajar con la idea de un objeto autogenerado, de un objeto que se produce a sí mismo, que es un auto-producto. Al hacer esto, la ficción resuelve el problema de en dónde está el cuerpo. Se trata del otro miembro de la ecuación humana. El cuerpo es problemático, aquello que hace el cuerpo es problemático. El cuerpo siempre está encerrado en sus actitudes frente a la sexualidad, el deseo y la muerte, todas esas difíciles cuestiones humanas. La supresión de la mano de algún modo es el reverso, quizá está más allá del *yo* y por lo tanto más allá del tiempo.

Es justo lo que muestras aquí acerca del dedo, con tu referencia a la cábala. Una solución apocalíptica del problema del ser. En otras palabras, un mundo hecho de contrarios: masculino y femenino, luz y sombra, geometría y abyección. No hay mano en la que me parezca mostrar la posibilidad de alguna forma de utopía, lo cual es en cierto modo trascendente.

Nuestra misión como artistas es tener la intuición de lo cósmico. Lo que sé nunca es suficiente. Mi instinto me proyecta hacia nuevas posibilidades. Mi trabajo es confiar y hacer. Los lenguajes interiores se vinculan a posibilidades cósmicas. La piel es una membrana de unión, es permeable y transparente. Contiene y constituye un vehículo de identidad entre el adentro y el afuera. Lo que está adentro es tan

profundamente misterioso como lo que está en el cosmos y en muchos aspectos le es idéntico. El cuerpo, el espíritu y el cosmos son todos ellos poéticamente poderosos e interdependientes.

JK: La mano es el órgano por excelencia de la producción, expresa y fabrica objetos. El *Homo faber* es un trabajador, todos queremos trabajar, tener un empleo nos hace dignos, perder el empleo se vive como una derrota, etc. La intención estética de la que hablas no es un “hacer”, en ese sentido de la palabra. Más bien es un medio de trascender no sólo el trabajo, sino la expresión misma, el yo, el deseo y el cuerpo. Digamos que se trata de una “trascendencia física”, ya que tú encarnas esos rebases mediante determinados signos de factura material, sin que se perciban como obras y expresiones acabadas, sino como invitaciones a trascender lo existente.

AK: En tu obra sobre la abyección hablas del objeto presimbólico, del estado anterior y quizá del posterior.

En el arte, la narrativa surge del proceso. El objeto no tiene la necesidad de decir nada, permite a la narración y al sentido surgir del proceso, un poco como en el análisis. Quizá sea posible para el arte rozar este estado de materia ambigua que es presimbólica, que es antes del objeto, que es simplemente condición, estado, contenido de alguna manera en lo preformado. Antes que las palabras... Conocemos este estado y, sin embargo, no podemos aprehenderlo plenamente o nombrarlo. Un estado, una condición de proto-materia, de proto-forma o de no-objeto, como lo llamé en algún momento. Es un objeto interior. Conocido y desconocido.

Blood and Light

JULIA KRISTEVA



Anish Kapoor, *Espejo del cielo—Sky Mirror*, 2013. Vista de la instalación en el—Installation view at the Château de Versailles, 2015. Foto—Photo: Tadzio

Edited extract from a conversation between Julia Kristeva and Anish Kapoor, printed in the catalogue for the installation of works at the Château de Versailles, 2015. After they spoke of Shooting into the Corner (2009-2013) and Dirty Corner (2011-2015), they considered Kapoor's wish to defy the rationality of André Le Nôtre's design for the gardens at Versailles.

Julia Kristeva: Your mirrors are my favourite stopping-points. Their formal purity unfolds another emotion, which we haven't mentioned yet: *joy*. Something musical, light, truly celestial. The *Sky Mirror* (2013) in front of the Parterre d'Eau and the fascinating, masterful *C-Curve* (2007) on the château steps complete the infinity of astral light in the presence of the *now*. This vertical time that does not elapse, or an infinite point, something that only humans possess, as Albert Einstein noted, regretting its absence from science.

This grasp of cosmic expansion in a piece made by man, which you offer us with these huge lenses—I discovered it for myself recently, right there in Versailles, in an unusual form. In Louis XV's Clock Room, an enchanted clock conceived by Claude Siméon Passemant (1702–1769), which he presented to the Academy of Sciences in 1749 and which was programmed to give the “universal time” until the year 9999. According to the Kabbalah, this number evokes the foundation, the union of masculine and feminine, as well as dissolution, and even the Apocalypse. This reminds me of your idea of abolishing time.

What's more, in its rococo housing made by the clockmaker Dauthiau and the bronze sculptors, the Caffieris, Passemant's android clockwork figure is... devoid of arms and of hands. And It didn't escape me that you are no lover of hands: to the point of making us believe that you “worked quite hard to get rid of the hand,” that “the hand of the artist is overrated,” and that “the key is in the intention.” Is your preferred organ for achieving this extravagant goal the gaze? The skin or the interior? *When I am Pregnant* (1992), you write, like “a white form on a white wall,” or red on red, or 9999. Handless, your intention is visibly cosmic.

Anish Kapoor: Beautifully said. I love what I hear about your investigation of the Kabbalistic. To start backwards, with hands. Some of the artists I admire most had a lot of hands, you know, hands are all over their work. But really, all those hands are just in order to convince us that the force at work is not human, that somehow it is all *beyond* the body. That is one of the fascinating problems. How can the hand also not be a hand? The hand always implies a kind of expression. It is as if then there is something to say. I am interested in *states of being* that are not expressive, that are *beyond* expression. A place where the hand is a vast object, so big as to not have a thumb print, without gesture, where only intention matters. Of course this is a phantasmatic problem. I've often tried to work with the idea of the auto-generated object, the object that makes itself, that made itself. And in doing, the fiction is that it resolves the problem of where the body is. It is the other side of the human equation. The body is problematic, what the body does is problematic. The body is always locked into its attitudes to sexuality, desire and death, all of those difficult human questions. The removal of the hand is somehow the other side of that, it is beyond *me* and possibly therefore beyond time.

You quite rightly point to it here, with your reference to the Kabbalistic. An apocalyptic resolution of the problem of being. In other words, a world that is made of opposites: male and female, dark and light, good and bad, geometry and abjection. Somehow, no hand seems to me to point to the possibility of a kind of utopia. It is a kind of transcendent.

It is our place as artists to intuit the cosmic. What I know is never enough. My instinct throws me into new possibilities. My work is to trust and to do. Internal languages link to cosmic possibilities. Skin is the membrane of joining, it is permeable and transparent. It contains and yet is a medium of the identity between inside and outside. What is inside it is as profoundly mysterious as what is in the cosmos and in many ways identical to it. Body, spirit and cosmos are both poetically potent and interdependent.

JK: The hand is the organ of production par excellence, expressing and making objects. *Homo faber* is a worker. We all want to work, having a job gives us dignity, losing our job is a loss of status, etcetera. The aesthetic intention

you mention is not a “making” in that sense of the word, more a way of transcending, not only work, but also expression itself, the self, desire, and the body. We could say it’s a “physical transcendence,” because you give form to these types of transcendence in signs that are material, but are not perceived as finished works or expressions; they are seen, rather, as invitations to transcend what exists.

AK: In your work on abjection, you talk about the pre-symbolic object, the state before, and maybe beyond.

In art, narrative arises through process. The object does not need to say anything, it allows narrative and meaning to arise, rather as in psychoanalysis. Perhaps it is possible for art to touch upon this state of ambiguous matter which is pre-symbolic, which is before the object, which is just condition, held somehow in that pre-formed. Before words... we know this state and yet cannot fully hold or name it... a condition of proto-matter, proto-form or the non-object as I have previously called it. This is an internal object, known and unknown.









Anish Kapoor, *Para reflejar una íntima parte del rojo—
To Reflect an Intimate Part of the Red*, 1981 [Cat. 6]

























Anish Kapoor, *Curva C—C-Curve*, 2007 [Cat. 10]



























Anish Kapoor, *Mi patria roja—My Red Homeland*, 2003 [Cat. 19]





Anish Kapoor, *Mi patria roja—My Red Homeland*, 2003. Detalle—Detail [Cat. 19]





Anish Kapoor, *Mi patria roja—My Red Homeland*, 2003 [Cat. 19]









Anish Kapoor, *Madre, madre—Mother, Mother*, 2016 [Cat. 17]



Anish Kapoor, *3 días...—3 Days...*, 2016 [Cat. 14]



























CATÁLOGO

CATALOGUE

Todas las piezas que se enlistan en este catálogo son cortesía del artista, a menos que se especifique lo contrario.

All pieces listed in this catalogue are courtesy of the artist, unless otherwise noted.

I. FORMA AUTO-GENERADA—AUTO-GENERATED FORM

1. ANISH KAPOOR

1000 nombres—1000 Names, 1979–1980

Técnica mixta y pigmento—Mixed media and pigment

46 × 15 × 23 cm

2. ANISH KAPOOR

Espejo de sangre IV—Blood Mirror IV, 2013

Aluminio y pintura—Aluminium and paint

220 Ø × 47 cm

Colección particular—Private collection

Foto—Photo: Dave Morgan

3. ANISH KAPOOR

Espejo resplandeciente (rojo)—Mirror Glow (Red), 2016

Acero inoxidable y laca—Stainless steel and lacquer

190 Ø × 24 cm

Cortesía del artista y—Courtesy of the artist and Galleria Continua

Foto—Photo: Clare Chapman

4. ANISH KAPOOR

Laboratorio para un nuevo modelo del universo—Laboratory for a New Model of the Universe, 2006

Acrílico—Acrylic

123 × 134.1 × 132.7 cm

Cortesía del artista y—Courtesy of the artist and Lisson Gallery

Foto—Photo: Wilfried Petzi

5. ANISH KAPOOR

No-objeto (puerta)—Non-Object (Door), 2008

Acero inoxidable—Stainless steel

281.3 × 118.1 × 118.1 cm

Cortesía del artista y—Courtesy of the artist and Lisson Gallery

Foto—Photo: Dave Morgan

6. ANISH KAPOOR

Para reflejar una íntima parte del rojo—To Reflect an Intimate Part of the Red, 1981

Técnica mixta y pigmento—Mixed media and pigment

200 × 800 × 800 cm

Foto—Photo: Andrew Penketh

7. ANISH KAPOOR

Parecido a una oreja—Like an Ear, 2014

Onix rosa—Pink onyx

38 × 170 × 140 cm

Cortesía del artista y—Courtesy of the artist and Lisson Gallery

Foto—Photo: Dave Morgan

8. ANISH KAPOOR

Sin título—Untitled, 1992

Piedra arenisca y pigmento—Sandstone and pigment

230 × 230 × 103 cm

Foto—Photo: Dave Morgan

9. ANISH KAPOOR

Sombra V—V Shadow, 2005

Madera, cera y pintura a base de aceite—Wood, wax and oil-based paint

83 × 98 × 64 cm

Foto—Photo: Dave Morgan

II. FORMAS DE BELLEZA— MANY KINDS OF BEAUTY

10. ANISH KAPOOR

Curva C—C-Curve, 2007

Acero inoxidable—Stainless steel

220 × 770 × 300 cm

Cortesía del artista y—Courtesy of the artist and Lisson Gallery

Fotos—Photos: Fabric Seixas, Phillippe Chancel, Dave Morgan

11. ANISH KAPOOR

Cuando estoy gestando—When I am Pregnant, 1992

Técnica mixta—Mixed media

Dimensiones variables—Variable dimensions

Colección particular—Private collection

Foto—Photo: Peter Cox

12. ANISH KAPOOR

Ga Gu Ma, 2011–2012

Concreto—Concrete

Dimensiones variables—Variable dimensions

Cortesía del artista y—Courtesy of the artist and Gladstone Gallery

Foto—Photo: David Regen

III. TIEMPO—TIME

13. ANISH KAPOOR

Al borde del mundo II—At the Edge of the World II, 1998

Fibra de vidrio y pigmento—Fibreglass and pigment

800 cm Ø

Foto—Photo: John Riddy

IV. FUERZAS IMPREDECIBLES—UNPREDICTABLE FORCES

14. ANISH KAPOOR

3 días...—3 Days..., 2016

Técnica mixta, silicón y pigmento—Mixed media, silicone and pigment

250 × 120 × 70 cm

Foto—Photo: Dave Morgan

15. ANISH KAPOOR

Arqueología y biología—Archaeology and Biology, 2007

Técnica mixta—Mixed media

488 × 122 × 50 cm

Foto—Photo: Wilfried Petzi

16. ANISH KAPOOR

Esquina dorada—Gold corner, 2014

Fibra de vidrio y oro—Fibreglass and gold

63.5 × 63.5 × 63.5 cm

Cortesía del artista y—Courtesy of the artist and Regen Projects

Foto—Photo: Joshua White

17. ANISH KAPOOR

Madre, madre—Mother, Mother, 2016

Técnica mixta, silicón y pigmento—Mixed media, silicone and pigment

230 × 150 × 60 cm

Cortesía del artista y—Courtesy of the artist and Gladstone Gallery

Foto—Photo: Dave Morgan

18. ANISH KAPOOR

Memoria de la lengua—Tongue memory, 2016

Silicón y pigmento—Silicone and pigment

250 × 130 × 70 cm

Foto—Photo: Dave Morgan

19. ANISH KAPOOR

Mi patria roja—My Red Homeland, 2003

Cera, acero y motor—Wax, steel and motor

1200 cm Ø

Foto—Photo: Dave Morgan

20. ANISH KAPOOR

Mollis, 2003

Mármol—Marble

95 × 300 × 161 cm

Foto—Photo: Wilfried Petzi

21. ANISH KAPOOR

Lugar abajo—Place Under, 2015

Resina y tierra—Resin and earth

324 × 238 × 410 cm

Cortesía del artista y—Courtesy of the artist and Galleria Continua

Foto—Photo: Dave Morgan

22. ANISH KAPOOR

Vacío—Void, 1989

Técnica mixta y pigmento—Mixed media and pigment

200 Ø × 152.5 cm

Colección particular—Private collection

Foto—Photo: Dave Morgan

*** ANISH KAPOOR**

Esquina sucia—Dirty Corner, 2010

Carbón y pigmento—Charcoal and pigment

Dimensiones variables—Variable dimensions

Foto—Photo: Dave Morgan

SEMBLANZA

ANISH KAPOOR nació en Mumbai, India en 1954, de padre indio, hidrógrafo y cartógrafo marítimo, y madre judeo-iraquí cuya familia llegó a la India en la década de 1920. Tras un periodo en Israel, estudió en el Hornsey College of Art, donde fue influenciado por el artista rumano Paul Neagu. Más allá de sentirse definido por su nacionalidad, Kapoor se ve a sí mismo como un artista que trabaja en Gran Bretaña.

Después de completar sus estudios de posgrado en la Chelsea School of Art en 1978, Kapoor visitó la India. Las Grutas de Elefanta se convirtieron en una importante referencia visual, la idea de voltear una forma al revés tiene que ver con el hueco de una cueva y con la oscuridad, lo que le sugería una India imposible de alcanzar, Kapoor explicó: “es más misteriosa, es más profunda y más oscura, y ésa es una imagen que de algún modo ha persistido”.¹ Lo intrigaron las estructuras matemáticamente sofisticadas que ocupan el parque Jantar Mantar en Delhi. “A lo largo del periodo en el que estuve haciendo piezas de pigmento, se manifestó de manera muy significativa en mi lenguaje visual porque parecían formar, supongo, objetos relacionados con el cielo”.² En los primeros años de su carrera se interesó en artistas de la generación anterior, desde Joseph Beuys hasta Donald Judd. El pigmento era relevante para el uso de polvos de colores en el ritual hindú que marca un cambio en la naturaleza, y están asociados con la diosa de la fertilidad. Sin embargo, Kapoor señala que el icono monocromo es también una declaración de modernidad y el polvo en bruto aparece en el arte de Yves Klein, así como en las obras *Day One* y *Day Before One*, de Barnett Newman, con su referencia al *makom* o lugar primordial, el origen metafísico del mundo de la forma.

1— Nancy Adajania, “The Mind Viewing Itself: the Sculptural Propositions of Anish Kapoor”, catálogo for *Anish Kapoor, Delhi Mumbai*, 2010, p. 180.

2— *Ibid.*, p. 67.

Algunas de las estructuras con forma de útero fueron volteadas del revés y expuestas a gran escala como obras de arte público, siendo la más famosa la elíptica y reflexiva *Cloud Gate* [*Puerta a las nubes*] (2004), instalada en el Millenium Park de Chicago. Receptivo a obras de arte público que surgen de la colaboración con ingenieros y arquitectos, Kapoor expuso la pieza de rojo intenso y formas de trompeta, *Taratantara* (1999), hecha de PVC, a lo largo del vasto espacio vacío del Baltic Centre for Contemporary Art (Gateshead, Inglaterra) antes de que fuera reconstruido. El *Leviathan* [*Leviatán*] (2011), en su primera encarnación, llenó la arquitectura del Grand Palais, en París; su oscuro interior bombeaba lleno de aire, transmitiendo un sentido profético del mundo, de la relación entre ciudadano y estado, entre nuestro propio ser interior y exterior. Su trabajo *Orbit* [*Órbita*] (2012), en el Olympic Park del este de Londres, se proyecta en espiral de una manera irracional contraria a siglos de tradición de torres que se elevan de forma concéntrica. Kapoor representó a Gran Bretaña en la Bienal de Venecia en 1990 y expone regularmente en galerías y museos, pero también es conocido por sus instalaciones en escenarios poco habituales, como ocurrió recientemente en 2015, en el Couvent La Sainte Marie de la Tourette diseñado por Le Corbusier en Lyon. Fue nombrado caballero en 2013 por sus servicios a las artes visuales, además de haber sido reconocido con un doctorado honorario por parte de la Universidad de Oxford en 2014. Kapoor vive y trabaja en Londres.



BIOGRAPHICAL SKETCH

ANISH KAPOOR was born in Mumbai, India 1954 to an Indian father, a hydrographer, and ocean map-maker, and an Iraqi Jewish mother whose family came to India in the 1920s. After a period in Israel, he studied at Hornsey College of Art where he was taught by the Romanian artist Paul Neagu.

After completing his postgraduate studies at Chelsea School of Art in 1978, Kapoor made a visit to India. The Elephanta Caves became an important reference, the example of turning a form inside out has to do with the recess of a cave and with darkness. It suggested an India that you can't reach. Kapoor explained, "it's more mysterious, it's deeper and darker—and that's an image that has somehow lingered."¹ He was intrigued by the mathematically sophisticated structures that fill the Jantar Mantar Park in Delhi. "Throughout the period that I was making pigment pieces it featured pretty significantly in my visual language because they seemed to form, I suppose, objects that relate to the sky."² In his early career he was interested in the older generation of artists from Joseph Beuys to Donald Judd. The pigment was relevant to the use of coloured powders in Hindu ritual which mark a change in nature and are associated with the goddess of fertility. However, Kapoor points out that the monochrome icon is also a statement of modernity and pure colour appears in Yves Klein's art and Barnett Newman's as significant of primal origin or consciousness, thus Newman's work *Day One* and *Day Before One* with its reference to makom or primal place, the metaphysical origin of the world of form.

Some of the womb-like forms were turned inside out and were realised on immense scale as public artworks, most famously the reflective, elliptical *Cloud Gate* (2004) installed in Millennium Park, Chicago. Receptive to public artworks that come about by

1— Nancy Adajania, "The Mind Viewing Itself: the sculptural Propositions of Anish Kapoor," catalogue for *Anish Kapoor, Delhi Mumbai*, 2010, p. 180

2— Ibid., p. 67.

collaborating with engineers and architects, Kapoor realised the deep-red trumpet like forms of *Taratantara* (1999) made of PVC stretched across the vast empty space of the Baltic, Gateshead before the derelict flour mill was rebuilt. *Leviathan* (2011) filled the architecture of the Grand Palais in Paris, its dark PVC interior pumped full of air, conveying a prophetic sense of the world, of the relationship between citizen and state, and between our own interior and outward self. His work *Orbit* (2012) in the Olympic Park in East London spirals in a deliberately unstable and fluid way in contradiction to the tradition of towers that rise in a concentric form. Kapoor represented Britain at the Venice Biennale in 1990, and exhibits regularly in galleries and museums, but he is also known for installations in unusual locations, recently in Le Corbusier's Couvent La Sainte Marie de la Tourette, Lyons in 2015. He was awarded a Knighthood in 2013 for services to the visual arts and an honorary doctorate from the University of Oxford in 2014. Kapoor lives and works in London.

CRÉDITOS DE EXPOSICIÓN

EXHIBITION CREDITS

**MUAC · Museo Universitario
Arte Contemporáneo, UNAM**

Curador—Curator
Catherine Lampert

Curador adjunto—Associated Curator
Cecilia Delgado Masse

Gestión del proyecto—Project Manager
Claudia Barrón Aparicio

Proyectos internacionales—
International Projects
Patricia Sloane

Anish Kapoor Studio
Lucy Adams
Sophie Baker
Clare Chapman
Jeff Dyson
Peter Lynch
Angus Miller

Producción museográfica—
Installation Design
Joel Aguilar
Benedeta Monteverde
Cecilia Pardo

Programa pedagógico—Pedagogic Program
Luis Vargas Santiago

Muna Cann
Ignacio Plá

Colecciones—Registrar
Julia Molinar

Juan Cortés
Claudio Hernández
Elizabeth Herrera

Procuración de fondos—Fundraising
Gabriela Fong

María Teresa de la Concha
Josefina Granados
Alexandra Peeters

Comunicación—Media
Carmen Ruiz

Ekaterina Álvarez
Francisco Domínguez
Ana Cristina Sol

DIRECTORIO

DIRECTORY

MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM

Dirección General—General Director
Graciela de la Torre

Curador en Jefe—Curator in Chief
Cuauhtémoc Medina

PROGRAMA CURATORIAL— CURATORIAL PROGRAM

Curadores adjuntos—Curators
Amanda de la Garza
Alejandra Labastida
Marco Morales Villalobos

Asistente curatorial—Curatorial Assistant
Virginia Roy

PROGRAMA DE COLECCIONES— COLLECTIONS

Acervo Artístico Contemporáneo—
Contemporary Art Collection
Pilar García

María Fernanda Burela Maldonado

Acervos Documentales y Centro de Documentación *Arkheia*—*Arkheia*, the Archival Collection and Documentation Center
Sol Henaro

Catalina Aguilar
César González
Mónica Núñez
Ana Romandía
Julieta Sánchez

PROGRAMAS PÚBLICOS— PUBLIC PROGRAMS

Luis Adrián Vargas Santiago

Enlace y mediación—Interpretation
Muna Cann

Miriam Barrón
Adán González
Aidee Vidal

Proyectos públicos y comunidades—
Public and Community Projects

Ignacio Plá
Natalia Millán

**PRODUCCIÓN MUSEOGRÁFICA—
INSTALLATION DESIGN**

Joel Aguilar

Benedeta Monteverde

Cecilia Pardo

Montaje—Installation

Delfino Ávila

Enrique Castillo

Raúl Chávez

Carlos Moguel

Alberto Villaruel

Instalación de medios audiovisuales—

Digital Media

Salvador Ávila

Antonio Barruelas

Alberto Mercado

Mario Hernández

Edgar Carbo

COLECCIONES—COLLECTIONS

Julia Molinar

Registro—Registrar

Mariana Arenas

Juan Cortés

Elizabeth Herrera

Alfredo Cuevas

Cruz Lira

Manuel Magaña

Conservación—Conservation

Claudio Hernández

Karla Jiménez

**VINCULACIÓN—INSTITUTIONAL
RELATIONS**

Gabriela Fong

Procuración de fondos—Fundraising

María Teresa de la Concha

Josefina Granados

Comercialización—Marketing

Alexandra Peeters

Juan Carlos Rojas

Amigos del MUAC—MUAC Memberships

David Montes de Oca

COMUNICACIÓN—COMMUNICATION

Carmen Ruiz

Publicaciones—Publishing

Ekaterina Álvarez

Ana Xanic López

Difusión—Diffusion

Francisco Domínguez

Eduardo Lomas

Comunicación digital—Media

Ana Cristina Sol

Diseño gráfico—Graphic Design

Andrea Bernal

Auditorio—Auditorium

Mauricio de la Cueva

ADMINISTRACIÓN—ADMINISTRATION

Araceli Mosqueda

Daniel Correa

Oscar Cruz

Mirella de la Rosa

Antonio Espinosa

Luis Ángel García

Diana Molina

Servicios Generales—Services

Oscar Hernández

Mantenimiento—Maintenance

Roberto Arreortua

Maribel Sánchez

Mauricio Galván

FONDO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, A.C.

CONTEMPORARY ART FUND, A.C.

Rector Enrique Graue Wiechers

Presidente Honorario—Chairman Emeritus

Gilberto Borja Suárez

Presidente—Chairman

Aimée Servitje

Vicepresidente—Vice-Chairman

Marta M. Mejía

Secretaria—Secretary

Arturo Talavera Autrique

Tesorero—Treasurer

Alfonso de Angoitia Noriega

Bernardino Ávalos

Raymundo del Castillo

Moisés Cosío

María de las Nieves Fernández González

Gabriela Ortiz de Garza

Ramiro Garza Vargas

Maribel González Espinosa

Andrés Gómez Martínez

Miguel Granados Cervera

Alfredo Harp Helú

Patronos—Trustees

Carlos Aguirre Gómez

Patrick Charpenel Corvera

Gerardo Estrada Rodríguez

Licio Antonio Minvielle Lagos

Lulú Ramos Cárdenas de Creel

José Ignacio Rubio

Patronos Honorarios—Honorary Trustees

AGRADECIMIENTOS

ACKNOWLEDGEMENTS

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, UNAM y el Fondo de Arte Contemporáneo, A.C., expresan su reconocimiento y gratitud a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hace posible la muestra *Anish Kapoor. Arqueología : Biología*.

The University Museum of Contemporary Art, MUAC, UNAM and the Contemporary Art Fund, A.C., wish to acknowledge and express their deepest gratitude to the people and institutions whose generous contribution make possible *Anish Kapoor. Archaeology : Biology* exhibition.

En especial a Anish Kapoor, por su dedicación personal en esta exposición—Special thanks to Anish Kapoor for his personal involvement with the exhibition.

Alfonso de Angoitia, María Asunción Aramburuzabala, Edgardo Bermejo, Miguel Escobedo, Andrés Gómez, Alicia Lebrija, Mauricio Maillé, Leticia R. Moctezuma y—and João Parreira.

Humberto Abiel Garza, Mauricio Alanís, Leónidez Almazán, León Alonso, Francis Alÿs, Mario Avilés, Vicente Bolaños, Jorge Borja Navarrete, Marisol Buenaventura, Luis Cage, Salvador Carreón, Eugenio Castillo, Ana Castro, Javier Cayón de la Vega, Pablo del Val, Anahí Denti, Erika Flamand, Zelika García, Karen Goldberg, Miguel Ángel González, León González, Nelson Hernández, Santiago de Jesús Hernández Solá, Ernesto Lehn, Pablo Leva, Alex Logsdail, Roberto Magdiel Montiel, Miguel Ángel Martínez, Adriana Morales, Mauricio Morales, Alejandro Pelayo Rangel, Eva Edith R. Moctezuma, Linda Ramos, Fernanda Reyes-Retana, Claus Robenhagen, Rafael Rodríguez, Isaac Roldán, Alejandra Rosillo, Lorenzo Ruiz, Norberto Ruiz, Diego Sánchez, Rodrigo Santos, Carlos Suazo, Anwar Tejeda, Rodrigo Urenda, Alberto Valladares, Paula Vega, Bernard de Villèle, Fernanda Zamora, Adriana Zarazua y—and Javier Zarco.

Esta exposición es posible gracias a el tiempo, recursos y talento de nuestros aliados estratégicos.

This exhibition is possible thanks to the time, resources and talent of our strategic partners.

ATM Espectaculares, British Council, Cine Tonalá, Cinema 305, Cineteca Nacional, Club Universidad Nacional A.C., Fundación Televisa, La Sociedad, A.C., Leyenda, Lisson Gallery, Mota-Engil México, Noriega y Escobedo Asociados, TecnoPrint, The Line Post, The St. Regis Mexico City, Tommy Hilfiger, Tresalia Capital y—and Zimat Consultores.

ANISH KAPOOR. ARQUEOLOGÍA : BIOLOGÍA se terminó de imprimir y encuadernar el 20 de mayo de 2016 en los talleres de Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Ciudad de México. Para su composición se utilizó la familia tipográfica Linotype Centennial, diseñada por Adrian Frutiger. Impreso en Domtar Lynx de 118 g y 216 g y Couché mate 150 g. Diseño y supervisión de producción Periferia. El tiraje consta de 4,000 ejemplares.

ANISH KAPOOR. ARCHAEOLOGY : BIOLOGY was printed and bound on May 20, 2016 in Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Mexico City. Typeset in Linotype Centennial, designed by Adrian Frutiger. Printed on Domtar Lynx 118 and 216 g, and Couche matte 150 g. Design and production supervision by Periferia. This edition is limited to 4,000 copies.
