

**PRESSKIT**

**PROA**

Fundación PROA  
www.proa.org

**ANISH KAPOOR  
SURGE**

**SABADO 16 DE NOVIEMBRE, 2019**

# ANISH KAPOOR SURGE

**ANISH KAPOOR. SURGE**  
16 DE NOVIEMBRE 2019 – FEBRERO 2020

Con el apoyo de la Embajada Británica en  
Buenos Aires - British Council

-

**Organiza**  
Estudio Anish Kapoor  
Magnetoscopio  
Fundación Proa

-

**Curador**  
Marcello Dantas

-

**Auspicio**  
Tenaris - Organización Techint

**Departamento de Prensa**  
[+54 11] 4104 1044 / 43  
prensa@proa.org  
www.proa.org

María Sureda  
Fernanda Martell  
Sofía Mele

**INAUGURACION**

**SABADO 16 DE NOVIEMBRE, 2019**

Para acceder a imágenes en alta resolución, ingresar [aquí](#)





# SUMARIO

---

1. **PRESENTACION**  
Biografía Anish Kapoor  
  
El Material Ritual  
por Marcello Dantas  
  
Entrevista con Anish Kapoor  
por Marcello Dantas
3. **OBRAS EN EXHIBICION**
4. **GLOSARIO**
5. **SELECCION DE TEXTOS**  
  
Sangre y luz  
por Julia Kristeva  
  
Los prodigios del arte  
por Lee Ufan  
  
El espejo y el mundo  
por Rosa Martínez
6. **SELECCION DE ENTREVISTAS**  
  
“El Brexit ha dado vía libre para ser racista y violento”  
Diario El País. Autor: Virginia Collera  
  
“Me interesa el origen, qué hay antes de nacer y  
después de morir”  
Diario La Tercera (Chile). Autor: Denisse Espinoza A.  
  
“Los artistas no creamos objetos, creamos mitología”  
Revista Digital Culturizarte (Chile). Autor: Galia Bogolasky

# PRESENTACION

---

El sábado 16 de noviembre inaugura en las salas de Fundación Proa la exhibición **Anish Kapoor** dedicada al artista británico nacido en la India y reconocido internacionalmente como una de las figuras más destacadas de la creación artística contemporánea.

Con obras seleccionadas por el curador **Marcello Dantas** que van de 1992 hasta la actualidad, la muestra abarca distintas series de la producción del artista y una amplia diversidad de materiales utilizados, tales como la cera, la piedra, el pigmento y el acero. Propone un recorrido a través de algunas de sus obras emblemáticas –algunas de ellas de gran presencia dramática (como la monumental *Svayambhu*, 2007), y otras más elusivas, que se esfuman frente al espectador (*When I'm Pregnant*, 1992) o distorsionan el espacio que lo rodea (*Non-object (Door)*, 2008).

Jugando con dualidades opuestas –interior/exterior, presencia/ ausencia, masculino/femenino— y con la percepción de las formas, **Anish Kapoor** coloca al público en un terreno incómodo, incierto. En sus palabras, “...para crear un arte nuevo, debes crear un nuevo espacio... [ser] muy activo, encontrarte en varios estados de transformación”.

A nivel internacional fue reconocido con el Premio Duemila por su participación en la 44° Bienal de Venecia, fue ganador del Premio Turner y recibió la distinción de Caballero, uno de los más altos honores de Inglaterra. En Argentina, sus obras fueron exhibidas en en 2017 en el Parque de la Memoria.

A lo largo de la exhibición se desarrolla una serie de programas públicos, con el objetivo de generar un importante intercambio de ideas, charlas, y actividades paralelas que aborden la obra de **Anish Kapoor** desde distintas perspectivas. La exposición viene acompañada de múltiples actividades de educación y extensión gratuitas para niños, jóvenes y adultos.

*La muestra cuenta con el apoyo de la Embajada Británica en Argentina y British Council. El auspicio es de Tenaris - Organización Techint.*





Anish Kapoor  
©Gautier\_Deblonde

**Anish Kapoor** es considerado uno de los escultores más influyentes de la actualidad. Nació en Mumbai en 1954 y vive y trabaja en Londres. Estudió en el Hornsey College of Art (1973–77) y realizó estudios de posgrado en la Chelsea School of Art, Londres (1977–78).

Entre sus exposiciones individuales recientes se incluyen Parque de la Memoria, Buenos Aires (2017); Museo de Arte Contemporáneo de Roma (MUAC), Roma (2016); Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), Ciudad de México (2016); Château de Versailles, Francia (2015); El Museo Judío y el Centro de Tolerancia, Moscú (2015); Museo Sakıp Sabancı, Estambul (2013); Martin-Gropius-Bau, Berlín (2013); Museo de Arte Contemporáneo, Sydney (2012); Leviathan, Grand Palais, París (2011); y la Royal Academy of Arts, Londres (2009). Las comisiones permanentes incluyen Cloud Gate (2004) para el Millennium Park en Chicago; Temenos (2010) en Middlesbrough; Orbite para el Parque Olímpico de Londres (2012) y Ark Nova (2013), la primera sala de conciertos móvil inflable del mundo en Japón.

**Anish Kapoor** representó a Gran Bretaña en la 44ª Bienal de Venecia (1990), por la cual recibió el Premio Duemila y ganó el Premio Turner en 1991. Fue elegido Royal Academician en 1999, galardonado con el Premio Imperiole en 2011 y el Padma Bhushan en 2012. En 2013 recibió el título de caballero por sus servicios a las artes, y en 2017 recibió el Premio Génesis.

## El Material Ritual por Marcello Dantas



Anish Kapoor  
*Part of the Red (Parte del rojo)*, 1981  
Colección Rijksmuseum Kroller-Muller,  
Otterloo, Holland  
© Anish Kapoor. Todos los derechos  
reservados, DACS/SAVA, 2019

Hay momentos en la vida en que necesitamos reconectarnos con otras dimensiones de la existencia para comprender la naturaleza de las transformaciones que tienen lugar, aquí y ahora. Anish Kapoor es un artista que hace visible lo que está oculto. Su trabajo tiene el poder de crear una experiencia que puede ser extraña, misteriosa o incluso espiritual, excavando aquello que está escondido bajo la superficie. Su profundo interés por los materiales rituales se ha extendido a lo largo de su carrera, buscando artificios que fortalecen su proceso en la comprensión de lo que había antes de que hubiera algo, a veces como un científico, otras como un chamán. Kapoor está buscando algún tipo de evidencia, ya sea en forma de materia o fenómeno.

Aunque para muchos, el arte de Kapoor puede considerarse formalista, en verdad está genuinamente conectado con nuestras motivaciones sociales, metafísicas, psicológicas, espirituales y políticas. Está interesado en un cambio de percepción que pueda desencadenar reacciones hacia lo conocido. Kapoor trabaja con diversos lenguajes de materia y forma para investigar estas condiciones de nuestro ser, tanto en el mundo como en nuestros propios cuerpos.

La palabra “surge” es común en inglés y en español. A pesar de no significar esencialmente lo mismo, se completan entre sí en una comprensión más amplia de lo que podemos querer transmitir. En inglés, significa una ola repentina que ocurre en el mar, no tan poderosa como un tsunami, sino algo que crea conciencia de la fuerza natural oculta en el océano, mientras que en español está relacionada con el auto-origen, el aparecer, el surgimiento, el brote y emerger. “Surge” es también la raíz de la palabra insurgente, rebelde, revolucionario y subversivo.

Una de las obras más esenciales para la exposición, *Double Vertigo* son dos espejos de acero inoxidable curvados y largos que pueden provocar una pérdida de nuestro sentido del equilibrio al cambiar repentinamente nuestra percepción espacial y distorsionar todo lo que nos rodea. Un espejo que afecta la forma en que los espectadores reaccionan a su propia imagen. Las reflexiones y los espejos han sido durante mucho tiempo temas chamanísticos, pero han entrado en la vida contemporánea de una manera muy simbólica. Desde el antiguo mito griego de Narciso hasta Alicia a través del espejo de Lewis Carroll, desde la arquitectura moderna hasta la cultura de las selfies en las redes sociales, el espejo es una entidad que revela la intención de uno. En este caso, nos damos cuenta de que la escultura de espejos reflejada en sí, no tiene una imagen, sino que una imagen de la distorsión que el artista propuso, además de la presencia en movimiento del espectador. Esta obra de arte reside en la brecha entre estas dos intenciones.

Lo opuesto a un espejo es un vacío, otra forma constante, que Anish ha explorado a lo largo de los años, a través de esculpir de manera sustractiva, para crear espacio en lugar de crear un objeto. El vacío es la falta de superficie, la incapacidad de comprender los límites de una forma. El vacío es lo que define el espacio antes de que haya un espacio. El vacío desafía nuestra capacidad de creer en nuestros propios ojos. No sabemos lo que estamos viendo, y esa incomodidad expone el misterio que nos atormenta. Los límites de la cueva no pueden ser revelados.

Otro elemento presente es la sangre, un material ritual esencial. El uso de la sangre en los rituales es tan antiguo como los rituales mismos. Crear situaciones y explorar materiales para simular el poder de la sangre son de interés recurrente para Anish; como el color, que funciona como una ruta directa a la metáfora. El color rojo y la naturaleza transformadora de la sustancia tomaron forma en muchas encarnaciones diferentes en su práctica; no obstante, el más crucial es el notorio *Shooting into the Corner*. Según Kapoor, las esquinas evocan lo femenino, un lugar de intersección donde la vertical se encuentra horizontal, la izquierda a la derecha, la convergencia y divergencia. Lugares estructurales de protección, al mismo tiempo un espacio de vulnerabilidad, donde la pistola es claramente un ícono masculino. Disparar es el surgimiento de la potencia, la explosión de energía que rompe el código de estabilidad. La sublevación violenta del cañón, que interrumpe de vez en cuando la pasividad del rincón receptor. Esta acción puede evocar múltiples interpretaciones, pero un elemento muy importante de este trabajo es su condición del presente. No es una evidencia de algo retenido en el pasado; en realidad, está sucediendo mientras el espectador está presente. Esta noción de urgencia nos hace dar cuenta de que somos testigos, agentes o sujetos de este disparo constante. El fuerte ruido no te dejará olvidarlo.

Un trabajo relacionado, *Svayambhu*, es otra manifestación del rojo-sangre. Una estructura hecha de cera roja que está en permanente movimiento, construyendo su propio cuerpo. Un objeto de auto-creación que busca la fricción entre su forma y la arquitectura que la rodea, esculpiendo su camino a través del estrecho pasaje, sacando su forma y dejando residuos como evidencia de su fuerza. En sánscrito,



*Svayambhu* significa auto-creado. Antes de todo, no había nada, así es que la vida tiene que autogenerarse, el primer impulso que hace que algo exista. Es la manifestación más profunda del comienzo y también una construcción del viaje inicial. Para convertirnos, debemos transitar por este pasadizo.

*No-Object (Door)* es un espejo cúbico que refleja en todos sus lados una forma distorsionada. Este objeto está al mismo tiempo presente y ausente. Una vez solo, la superficie espejada hace que la escultura casi desaparezca, fusionándose con su entorno, sin tener ninguna imagen de sí misma que no sea una distorsión sutil. Este no-objeto se convierte en un punto gravitatorio cuando otro cuerpo se le acerca. El poder del espejo para perturbar silenciosamente el espacio.

Una investigación constante dentro de su trabajo son los no-objetos o proto-objetos. Sin embargo, ninguno ha sido tan icónico como *When I am Pregnant*. La forma blanca curvada, simple, colocada en una pared blanca, tiene un poder óptico sorprendente. Viéndolo desde la distancia, no existe; ahora, a medida que uno gira alrededor de esta pared, se da cuenta de que la forma está ahí, como el vientre de una mujer embarazada. Esta aparición es el descubrimiento de cosas que están al borde de la percepción; aun así, se trata de la latencia, un momento en el que la energía transformadora tiene la posibilidad de emerger.

*Dragon* es una instalación hecha de ocho piedras de lecho de río, chinas, pintadas con un pigmento de color azul profundo. En este trabajo, el vacío se invierte y se produce una transformación perceptiva de la materia. Su superficie, a diferencia de su interior, se ha vuelto etérea. El peso masivo de las piedras se percibe flotando debido a su nuevo color. Se trata de masa y percepción. Ya es hora de que el escultor, la naturaleza, genere la forma mediante el desplazamiento de la piedra al lecho de un río, permitiendo que el agua esculpa la forma. Sin embargo, es el pigmento azul el que cambia nuestra percepción de su carácter físico. ¿Afectaría el color a la gravedad tal como lo hace el agua? Kapoor dijo una vez: "El trabajo pareciera tener una oscuridad, pareciera estar en algún lugar entre el cuerpo, la cueva y la bestia".

Hemos estado trabajando en la idea de una nueva muestra de Anish Kapoor en América del Sur durante aproximadamente cinco años desde el éxito abrumador de las demostraciones de 2006/2007, que lo convirtieron en una de las exposiciones más visitadas del mundo en ese año. La primera exposición de Anish Kapoor en la región fue en 1983 en la Bienal de São Paulo. Desde entonces, ha crecido en la conciencia de las transformaciones políticas y culturales que han tenido lugar.

En el curso del desarrollo de este proyecto, muchos cambios sustanciales tuvieron lugar en la región y dejaron nuestra percepción de lo que antes era familiar, completamente destrozada. Una dimensión oculta, durmiente, comenzó a despertar, contribuyendo a una sensación de miedo, incertidumbre y fragmentación que había sido olvidada desde el final de la dictadura que golpeó el continente hasta la década de los ochenta. Desde entonces, generaciones enteras llegaron a pensar en América Latina como un lugar con un futuro brillante, de diversidad, tolerancia, inclusión y crecimiento.

Esta exposición tiene lugar en un nuevo contexto. Uno en el que los derechos básicos como la libertad de expresión, el respeto a la diversidad y la justicia social pueden estar en grave riesgo. La violencia física, las amenazas a la vida y las muertes son la nueva norma.

La historia de América Latina ha sido durante mucho tiempo una de inestabilidad,

violencia y derramamiento de sangre. En nuestras discusiones, Anish ha expresado su deseo de hacer de esta exposición una declaración osada, para ayudarnos a percibir la llegada de una forma de agitación, que puede erosionar los derechos más fundamentales por los que lucha una sociedad civilizada.

*Surge* trata de la búsqueda de materiales que pueden inspirar a las personas a pensar de manera diferente, y de crear herramientas para ayudar a percibir las energías que dan forma a las transformaciones. La transformación es el acto mismo del ritual, y el lugar en el que ocurre es en el vacío fértil dentro de cada uno de nosotros.





## Entrevista con Anish Kapoor (fragmentos)

por Marcello Dantas



Andrea Mantegna  
Descent into Limbo, 1442 (Descenso al limbo)  
Cortesía Sotheby's New York © Sotheby's 2019

herramientas que hacen posible realizar un viaje chamanístico, porque no puede ser otra cosa; adentrarse en lo desconocido, adentrarse en lo que significa tocar lo desconocido.

Es tautológicamente ridículo en un nivel, no soy Cristo, no tengo la intención de ser Cristo, gracias. Solo podemos hacer esto como el tonto.

En la brillante biografía de John Richardson sobre Picasso, habla de una retrospectiva que Picasso tuvo en 1932 en el Museo de Bellas Artes de Zúrich, en el periodo previo a la guerra. Carl Gustav Jung escribió sobre la exposición y dijo: este hombre es definitivamente esquizofrénico, es esquizoide en sus imágenes extrañas, grotescas, inimaginables, etcétera.

**MD: Un catálogo razonado de Anish Kapoor podría muy bien funcionar como un libro de física para la comprensión de una amplia variedad de diversos fenómenos. ¿Te consideras más un inventor o un descubridor?**

**AK:** Lo que he dicho muy a menudo es que no me importa lo que sé, ni creo que a nadie más le interese. Me importa lo que no sé. El trabajo del artista, creo, es ser intrépido, aventurero, ir a un espacio desconocido. Es lo que no sé en lo que estoy interesado. Entonces, ¿cómo descubres lo que no sabes? Quiero decir, esa es una pregunta imposible. Pienso en Descenso al limbo de Mantegna, mi pintura favorita de todos los tiempos. En la pintura, Cristo sostiene un palo y está a punto de entrar en la cueva, está a punto de subvertir la cueva oscura de la cual se extiende la oscuridad. Cristo está descendiendo como el gran héroe en un espacio de limbo. Pero incluso el gran héroe necesita un bastón o un palo, no puede ir con las manos vacías. Lo que estoy tratando de decir es que ese es el trabajo del artista. Tontamente, idiotamente, recopilamos las

Lo que dice John Richardson, en su inmensa visión y sabiduría, es que Jung no era parte del mundo del arte, no entendía de dónde venían estas imágenes y no podía leerlas. Lo que Jung no veía era que Picasso estaba luchando el mal con el mal, porque esa es la única forma de combatir el mal y que este es un viaje fundamentalmente chamanístico. Picasso como un chamán, eso está absolutamente correcto. Beuys usó el término, pero no es solo Beuys. Esto es lo que hacen los artistas.

(...)

**MD: Entonces, de alguna manera, estás buscando material ritual, cosas que puedes referir a ese territorio. ¿Dónde lo buscas?**

**AK:** He pensado mucho en estos temas; son fundamentales para todo mi proceso. Me parece que hay dos materiales rituales, y solo dos. Uno es la tierra y el otro es la sangre, y luego están profundamente conectados entre sí. Hay una maravillosa realización nueva de la civilización: ¿qué es la cultura y de dónde

viene? Tenemos todo tipo de teorías sobre dibujos en cuevas. Creo que vienen de forma posterior. Creo que hay algo antes que eso. Un antropólogo llamado Chris Knight propone una teoría maravillosa que dice que la sangre es la materia original. Esa sangre es poseída por las mujeres, no por los hombres, porque ellas menstrúan, y cuando las mujeres están juntas menstrúan juntas, y eso sabemos que es una verdad biológica y una verdad sociológica. Las mujeres al menstruar juntas significan un momento de negación de sexo para los hombres, y lo que hicieron, y hay mucha evidencia para apoyar esto; es que buscaron la tierra sangrante; y qué es la tierra sangrante si no el ocre rojo que proviene de la tierra, y lo ponen en sus cuerpos para cubrir su propia hemorragia y para crear una identificación entre la tierra sangrante y sus cuerpos sangrantes. Este acto de solidaridad, en

primer lugar es un acto comunitario, y luego es solo un pequeño paso hacia la danza ritual, para unir a estos grupos de mujeres. Los hombres quedan fuera, no tenemos ningún acto de sangre, no sabemos qué hacer. Nuestros únicos actos de sangre como hombres son la circuncisión y la caza.

Me parece que todo este pensamiento inicial sobre la ritualidad es horizontal. Es la tierra, es humana, está aquí, sujeta a la tierra. No hemos mencionado ni una vez el cielo. Y lo que los 'hombres' hacen después, es convertir esta idea del ritual de la tierra en el cielo, en Dios. Los 'hombres' vuelven lo horizontal en vertical y hacen a todos los dioses azules. Cristo es azul, Krishna es azul, todos los dioses son azules, y todos vienen después. Las mujeres tenían tierra y sangre y ritual. Los 'hombres' lo convierten en azul y cielo y Dios. Horizontal en vertical.



**MD: Azul como opuesto al rojo**

**AK:** Exactamente, y el azul, me parece, es un ser civilizado, domado, no es un asunto ritual. La sangre y la tierra son los rituales originales. Están llenos de peligro, de amenaza, de muerte. El dios en el cielo no muere. Cómo puede, si no tiene sangre.

Uno podría atreverse a agregar la leche al material de ritual, pero también es femenino y está destinado a la tierra. No es casual que la herida de Cristo sea solo por su pecho. Cristo tiene que desnudar su pecho y tener un corte en el costado de su pecho y fingir ser mujer, y él dice no me toques, porque la ilusión de mí como mujer, yo como donante de sangre, se romperá. No es incidental. Creo que estas cosas tienen una circularidad psíquica que las hace mágicas.

(...)

**MD: Muchas veces, tu trabajo toma la forma de resta. No objetos, vacíos, protos. En esos casos, ¿estás esculpiendo espacio o ausencia?**

**AK:** Quiero decir, el objetivo final de la aventura modernista, me parece a mí, es el cohete, que avanza hacia arriba y hacia el cielo azul.



### MD: Súper masculino.

**AK:** Fállico en todas las formas posibles. Uno piensa en *Bird in Space* de Brancusi, pero conduce a un cohete, conduce hacia arriba.

Creo que Freud propone otra idea del espacio, que no creo que haya sido representada adecuadamente, lo *unheimlich*, lo extraño. La noción platónica de que el hombre se sienta en la cueva, mira hacia afuera para observar la luz y ahí está, todo hacia afuera y hacia adelante. Lo que esto no reconoce es que está la parte posterior de la cueva, que es oscura, donde la luz nunca llega. Para mí, la sugerencia es que esto es femenino, y la conclusión obvia es que la forma negativa que esto implica también es encorvada y se vuelve de adentro hacia afuera.

He estado realmente apegado a esa idea. Mejora la noción de modernidad y cuestiona sus ideas de progreso, de adelanto, de avance. De hecho, lo que implica esta noción alternativa del espacio es que es al revés, incómodo, oscuro y extraño, que te atrapa con bestias e imaginaciones horribles. Creo que esto se parece más a nuestra realidad que a esta idea de porquería del progreso. Las implicaciones del espacio de estas formas son encorvadas, al revés, el mundo al revés. Son necesariamente negativas, pero no en un sentido peyorativo; son negativas al reconocer el hecho de que una imaginación dantesca del limbo y del inframundo es una realidad síquica, una con la que vivimos todos los días y no queremos reconocer completamente.

### MD: Negativa y sustractiva.

**AK:** Sí, no estoy realmente interesado en hacer una forma positiva; me interesa lo que pasa en la forma negativa.

### MD: ¿Puede el arte todavía ralentizar el tiempo?

**AK:** Esa es otra pregunta muy importante. Porque el tiempo, como el espacio, como lo señaló claramente Einstein, son profundamente misteriosos. El tiempo no es solo el paso, algo más ocurre; cuando entras en el foro de una obra, puede empujarte a una especie de ensueño, un estado de ensueño en el que el tiempo se detiene y el momento se vuelve más largo, incluso si es solo breve. Cuando esto sucede, es místico, es un verdadero cambio de ser. También está más allá de las palabras, es como esas dos figuras que se encuentran al borde de un acantilado en la pintura de Caspar David Friedrich. Estamos de pie por fuera de la pintura, observándolos contemplar el gran paisaje, teniendo un

sueño de ensueño; es lo que se ha llamado lo sublime. Pero hay muchos tipos de sublimes. En términos del mundo del arte, está, por supuesto, el sublime de Rothko, espacio profundo e inefable, oscuro, pero hay otro tipo que tiene que ver con la escala. La escala es verdaderamente misteriosa. No necesariamente con el tamaño de una cosa, sino con su presencia; es un tipo diferente de sublime. Y luego, espero, que lo sublime verdaderamente incómodo, el que es realmente difícil de explorar, es uno que es apasionado, quizás enojado, quizás profundamente agresivo, más que ver con la diosa. Esta diosa proverbial no es agradable, ella es Kali, ella va a comer tu sangre y te sacará las tripas, hará algo terriblemente peligroso. Ella es la que toma y da la vida.

### MD: ¿Cuál es el género de tu trabajo?

**AK:** ¡Definitivamente femenino! (risas).

**MD: Hablaste sobre la escala y sobre la importancia de la escala en tu trabajo, pero una vez dijiste algo que me gustó, que es: “¿somos más grandes por dentro que por fuera?”. Cuando se trata de escala, se está tratando con estos dos esquemas. La escala interior y la escala exterior.**

**AK:** Sabes, en pocas palabras, mi cuerpo, mis brazos, mis piernas, mi pecho: este soy yo, pero no soy yo. Si cierro los ojos por un segundo, hay otro yo, mucho más grande. Mi interior es mucho más grande que este recipiente que es mi cuerpo y eso es cierto para todos, todos nosotros y lo sabemos. Hay un extraño sentido en lo físico de lo no físico y sabemos por la física que esa es una verdad permanente de casi todo. ¿Se pueden hacer objetos en los que el interior sea más grande, más grande que lo que lo contiene? Y, por supuesto, ese ha sido uno de mis esfuerzos. (...)

**MD: En esta exposición, tenemos un lado fuerte de la brutalidad física, por un lado, con *Shooting into the Corner* (2009), con el trabajo del motor, con *Svayambhu* (2007), alternando con la virtualidad sublime, infiltrando tus sentidos. ¿Están en conflicto?**

**AK:** Creo que describen dos lados diferentes de lo que estaba tratando de decir de lo sublime. Así que, en realidad, no creo que estén en conflicto en absoluto. Ambos tienen que ver con el color. El azul es, por supuesto, un color de ensueño, y el rojo es mucho más agresivo. El otro lado de ello es que ambos son

interiores. *Shooting into the Corner* no es solo disparar a la esquina, es disparar bolitas de carne y sangre, como si fuera una externalización de un estado interior. Es también, en una lengua duchampiana, tanto masculino como femenino. Muy fállico y muy agresivo, y el rincón es receptivo y pasivo, una imagen clásica de un objeto femenino.

### MD: La esquina, ¿cuál es tu fijación con las esquinas?

**AK:** Las esquinas son un objeto cultural primitivo, aunque son ubicuas, no hay arquitectura sin una esquina. Lo que hacen es juntar tres planos, horizontales y verticales, y crean un lugar, es un lugar en el que tu cuerpo se adapta bastante bien. Hay algo profundamente humano en la esquina. Tiene implicaciones sexuales, físicas y culturales; es un elemento fundamental de la arquitectura. Hay tantas capas; y los artistas siempre han estado fascinados por la esquina; la esquina es un momento de origen. Además, cuando lo piensas en abstracto, tres líneas se cruzan y forman un objeto, que es la esquina, pero las líneas continúan, no terminan. Entonces, lo que se implica por la esquina, es un espacio más allá. Es un infinito imaginario. Creo que eso también es bastante bello.

Anish Kapoor, Dirty Corner, (Esquina Sucia), 2009  
© Anish Kapoor. Todos los derechos reservados, DACS/  
SAVA, 2019



**MD: Vivimos en una época en la cual un museo de robots está siendo construido por robots. Una mina en Chile es operada por robots, extrayendo minerales para hacer robots. Svayambhu es un modelo de auto creación. La idea de auto creación, donde el artista tiene algunas reglas en las cuales la obra de arte pueda ser creada. ¿Dónde se inicia esta idea de auto creación? ¿Estamos viviendo en una era en la que las cosas comenzarán a crear cosas, y donde podemos estar exentos de la acción?**

**AK:** Creo que lo mejor que puede hacer un artista es crear algo misterioso. Ahora, ¿qué es misterioso? No hay muchos objetos en el mundo que sean misteriosos. La mayoría de las cosas son, al final, conocidas. Una proposición es que cualquier cosa hecha a mano, al final, es conocida, y que la fantasía de crear sin las manos, una cosa que simplemente se crea, está ahí, ha estado ahí desde siempre, puede tener el potencial de ser verdaderamente misterioso. ¿De dónde vino eso, cómo llegó aquí, quién lo creó? ¡No se ve hecho, no hay manos! Esa idea de lo auto generado, lo que se creo a sí mismo es, diría, quizás incluso otro aspecto de lo sublime, pero no es un sublime kantiano, es un sublime prerromántico. Hay lugares en la India donde puedes ver un lingam de Shiva auto manifestado. Simplemente está allí por sí mismo, llegó allí por sí mismo, ha estado allí por siempre. Shiva manifestándose en la Tierra, fabuloso, misterioso y

profundo. Si es verdad o no, no importa, ¡todo es ficción de todos modos! Lo que esto hace es cuestionar toda la idea de lo ficticio en el objeto, y creo que eso es profundo, porque tal vez sea cierto que existen realidades más profundas en lo no real, que lo que existe en lo aparentemente real. La ficción conlleva esta posibilidad de lo eterno. La idea de que el objeto siempre estuvo ahí, sin manos, nadie lo hizo, simplemente está ahí; es anterior al arte, es antes que nada, va hacia el comienzo.



**MD: Esto me lleva a otra pregunta que tengo para ti. Te iba a preguntar sobre la importancia de la mano del artista. Porque haces trabajo con tus manos, pero voy a reformular la pregunta preguntándote: ¿qué importancia tiene quitar las manos de la obra de arte?**

**AK:** Creo pinturas, no me siento pintor, pero uso la pintura para hacer que ciertas cosas estén presentes de una manera u otra. ¡Pero en este acto de crear una pintura no puedes alejarte de tu maldita mano! Eso es muy difícil. Y el problema de la mano es la escala, la huella de la mano tiene una escala. Un signo de la huella de la mano en un objeto dice que el objeto está formado por muchas acciones que son grandes hasta cierto punto. Es muy difícil alejarse de este aspecto humano, y la razón para alejarse de esto, es que hace que el objeto sea demasiado comprensible y accesible. La fantasía de Judd es sin manos, todo está hecho industrialmente, pero eso también tiene escala. Entonces, ¿cómo creamos algo que no revele la escala sin que sea creado industrialmente o a mano? Es muy difícil. El punto es que no se trata de la fantasía; se trata de la verdad poética. La escala es concedida por la huella de la mano y tenemos que hacerlo mejor que eso.

(...)

**MD: Eres un maestro del monocromo, has trabajado eso fuertemente a lo largo de tu vida y has desarrollado colores: los negros, los rojos, pero recientemente me has mostrado algunas pinturas de varios colores. ¿Cómo se ha desarrollado tu relación con el color a lo largo de los años?**

**AK:** Siempre me interesó mucho el color, y comencé a hacer trabajos con pigmentos. El pigmento es tanto un material como un no material. Está obviamente conectado a la tierra, especialmente el rojo, viene de la tierra. Es físico y, al mismo tiempo, no puedes evitar mirar el color con algún acto de ensueño, simplemente es inevitable. Estamos hechos de esa manera; nuestra materia síquica es así. El color nos produce algo, es tanto físico como no físico al mismo tiempo, lo que es sorprendente. He llegado a comprender que lo que produce es precisamente de lo que se ha tratado todo mi proyecto. El objeto vaciado, el objeto con el espacio interior mayor, el no objeto.

Un día, trabajando en el estudio, me encontré con la idea del objeto ahuecado y, por alguna razón, que aún no puedo recordar completamente, lo pinté de azul, un azul muy oscuro. Y se vació, hizo algo extraño, se llenó. No era un objeto vacío, era un objeto

colmado. ¿Cómo es posible? El color juega un papel fundamental y perceptivo en la comprensión de un problema filosófico, en el cual le tenemos horror al vacío, lo llenamos de inmediato y con el color vemos lo vacío como lleno. Es asombroso, tanto es así que con *Descent into Limbo* (1992), el trabajo que hice recientemente en Portugal, un hombre entró en él; desde entonces descubrí que literalmente lo hizo. Entró en la habitación, vio esta cosa en el suelo, le pareció un punto de pintura negra en el suelo, que es como se ve, y señaló: “Esto no lo creo, voy a saltar sobre él”; saltó y cayó dentro. Y su esposa le dijo que no lo hiciera. Ella estaba en la habitación; dijo: “¡no lo hagas!”. Lo hizo de todos modos (risas). Literalmente, eso es exactamente lo que pasó, ¡me encanta! El color no es un soporte decorativo, no es algo que se posa en la superficie de otra cosa. Es, si lo deseas, una entidad.

He dicho muy a menudo que quiero crear algo que sea rojo, que sea tan profundamente rojo, que cuando lo mires, te cubras de rojo, de la misma manera que cuando te mojas entrando a la ducha. Quiero color para hacer eso. No es suficiente tener una cosa roja o una amarilla; debería apoderarse de tu ser, y creo que eso es muy importante.

(...)

**MD: Es interesante ver cómo tu trabajo, aunque no tiene la intención, provoca la reacción. Esto realmente muestra el poder del trabajo.**

**AK:** Bueno, estoy interesado en la disrupción. Es muy complicado. Vivimos en una época en que el arte se ha vuelto enormemente mercantilizado. Todo está a la venta. Todo es parte del mercado. Ya no tenemos ambición utópica: la izquierda se ha ido, ha perdido su capacidad de hablar por un mundo mejor, por desgracia. Y la única forma en que podemos hablar de cualquier cosa es en el maldito mercado, desde dentro del capitalismo. Literalmente no hay nada más. Es por esto que la interrupción me parece la única posibilidad de nuestro tiempo.

**MD: ¿Cuáles son los contextos políticos de los tiempos en los que estás viviendo? ¿Qué hace que ahora sea una emergencia? ¿Qué te motiva aún para posicionarte?**

**AK:** Creo que una forma de ver dónde estamos es decir que hemos fallado. ‘Nosotros’, por decirlo de alguna manera, siendo la élite liberal. Nuestra visión social es una que generalmente es de la izquierda, en la cual se reconoce el derecho de todos los humanos a condiciones decentes, siendo así progresiva. Estas



son cosas en las que creemos, todavía las creemos y debemos creer en ellas, pero hemos mantenido este proceso para nosotros mismos. Hemos fallado en comunicarlo correctamente y, además, hemos fallado en entregárselo a nuestros hermanos y hermanas; es por eso que dicen: “no queremos esto”. “Ya no eres radical”, y ya no somos radicales, eso es un hecho. Los que son radicales ahora se llaman Steve, maldito, Bannon. El radical se ha movido a la derecha y hemos perdido nuestro terreno.

¿Qué dice sobre el arte? ¿Acaso, por ejemplo, el mercado se ha apoderado tanto de lo que hacemos como artistas, que no tenemos posibilidad de ser radicales? Si todo está a la venta, ¿cómo puede ser radical? Con algunas excepciones, hay muy pocos artistas que se atreven hoy en día a no jugar

el juego. Soy bueno para hablar, en el sentido de que participo del juego. Mis obras están en las ferias de arte, mis obras están a la venta y, según cualquier norma, estoy bien como artista. No voy a mentir ni a fingir que no es así. Entonces, ¿cómo se puede hacer esto y lo contrario? Bien, puede ser que no puedas. Pero es una pregunta que nosotros como artistas tenemos que plantearnos con plena conciencia. ¿Qué postura adoptamos con respecto a este difícil tema? No se trata de hacer objetos más o menos bonitos. ¿Al final, a quién le importa una mierda? Es una pregunta cultural mucho más fundamental acerca de cómo y a qué nos esforzamos por apuntar poéticamente en una era que lo consume todo. ¿Dónde está la poesía? ¿Cómo puede haber poesía, si se compra y se vende? Estas son preguntas fundamentales y nos dejan con enormes problemas que no sabría solucionar. Y lo seguimos complicando. ¿Decimos que el llamado tema femenino solo puede ser realizado por mujeres? ¿Decimos que el llamado arte negro solo puede ser realizado por artistas negros? Seguimos compartimentando todas estas versiones de nuestro yo. ¡Tenemos que rechazar cada uno de esos! Tenemos que ponerlos de cabeza.

**MD: Lo dijiste una vez, no quieres hacer arte indio.**

**AK:** No estoy interesado en ser un artista indio, ¡a la mierda! Es muy complicado y tenemos que estar enojados contra esta categorización del artista. Tenemos que rechazarlo en todos los niveles.

**MD: ¿Qué te sigue inspirando, Beuys, Shiva ...?**

**AK:** Es muy difícil ver a Beuys hoy en día. No ha habido un show de Beuys desde que Beuys murió. Y uno se pregunta ¿por qué?, ¿qué pasa? ¿Es que el culto a la personalidad que evocó a su alrededor eclipsó su obra y ahora que no está, se dificultó apreciar su obra? Aunque fuese meramente cierto, es enormemente problemático. Una cosa que queda clara de Beuys es la proposición de lo chamánico



# OBRAS EN EXHIBICION

—  
Por salas y en orden cronológico-  
alfabético.





## DRAGON, 1992 - 1993

---

Piedra caliza y pigmento  
Dimensiones variables  
Cortesía del artista

**Dragón** es una instalación hecha de ocho piedras de lecho de río, chinas, pintadas con un pigmento de color azul profundo. En este trabajo, el vacío se invierte y se produce una transformación perceptiva de la materia.

Su superficie, a diferencia de su interior, se ha vuelto etérea. El peso masivo de las piedras se percibe flotando debido a su apariencia transformada.

Se trata de masa y percepción. La súbita y chocante desaparición de la solidez de la piedra en presencia del pigmento, acrecentan la levedad del objeto. El pigmento amplifica la superficie de la piedra y al mismo tiempo la borra. De diversas maneras las piezas con pigmento proponen, en la trayectoria de Kapoor, no solo un problema de materia y forma, sino principalmente una cuestión de identidad: para el artista no debería ser importante si su origen es indio o británico, judío o budista, o hasta que punto el azul de sus obras alude a Yves Klein o al dios Krishna.

Ya es hora de que el escultor, la naturaleza, genere la forma mediante el desplazamiento de la piedra al lecho de un río, permitiendo que el agua esculpa la forma. Sin embargo, es el pigmento azul el que cambia nuestra percepción de su carácter físico. ¿Afectaría el color a la gravedad tal como lo hace el agua?

Kapoor dijo una vez: “El trabajo pareciera tener una oscuridad, pareciera estar en algún lugar entre el cuerpo, la cueva y la bestia”.



## SVAYAMBHU, 2007

—

*Svayambhu*, 2007

Cera

Dimensiones variables

Cortesía del artista

***Svayambhu*** es una estructura hecha de cera roja que está en permanente movimiento, construyendo su propio cuerpo. En sánscrito, Svayambhu significa auto-creado. Un objeto de auto-creación que busca la fricción entre su forma y la arquitectura que lo rodea, esculpiendo su camino a través del estrecho pasaje, sacando su forma y dejando residuos como evidencia de su fuerza. Antes de todo, no había nada, así es que la vida tiene que autogenerarse, el primer impulso que hace que algo exista. Es la manifestación más profunda del comienzo y también una construcción del viaje inicial. Para convertirnos, debemos transitar por este pasadizo. Este objeto se niega a alcanzar el estatus de objeto definitivo en su constante transformación. Como parte muchos de los trabajos en serie desarrollados por Kapoor, *Svayambhu* busca ser anónimo, una obra donde no es posible ver la mano del artista, así, en lugar de encontrarnos con una obra terminada, con una intención formal, al igual que cualquier serie, nos muestra una obra en proceso y es otra manifestación del rojo-sangre, característico de otras de sus obras.





## SHOOTING INTO THE CORNER II, 2008-2009

### (DISPARANDO EN LA ESQUINA II)

*Shooting into the Corner II*, 2008-2009  
(Disparando en la esquina II)  
Cañón y cera  
Cañón con base: 137 x 145 x 210 cm  
Instalación: Dimensiones variables  
Cortesía del artista

El color rojo y la naturaleza transformadora de la sustancia han tomado forma en muchas encarnaciones diferentes en la práctica artística de Kapoor; no obstante, la más crucial es la obra: **Disparando en la esquina**. El uso de la sangre en los rituales es tan antiguo como los rituales mismos. Crear situaciones y explorar materiales para simular el poder de la sangre son intereses recurrentes para él; como el color, que funciona como una ruta directa a la metáfora. Según Kapoor, las esquinas evocan lo femenino, un lugar de intersección donde la vertical se encuentra con la horizontal, la izquierda con la derecha, convergencia y divergencia.

Lugares estructurales de protección, al mismo tiempo un espacio de vulnerabilidad, donde el arma es claramente un ícono masculino.

Disparar es el surgimiento de la potencia, la explosión de energía que rompe el código de estabilidad. El cañón violento y sublevado, que interrumpe de vez en cuando la pasividad del rincón receptor. Esta acción puede evocar múltiples interpretaciones, pero un elemento muy importante de esta obra es su condición de presente. No es una evidencia de algo que está en el pasado; en realidad, está sucediendo mientras el espectador está presente. Esta noción de urgencia nos hace darnos cuenta de que somos testigos, agentes o sujetos de este disparo constante. Uno de los motivos de interés del artista al generar esta obra fue romper con la idea de un modelo escultórico perfecto por medio de un efecto cinético, para proponer la tensión entre precisión calculable y desorden.



## **DOUBLE VERTIGO, 2012**

### **(DOBLE VÉRTIGO)**

---

*Double Vertigo*, 2012 (Doble vértigo)

Acero inoxidable

Dos partes, cada una: 225 x 480 x 60 cm / 218 x 480 x 102 cm

Cortesía del artista

**Doble vértigo** es una instalación de dos espejos de acero inoxidable curvados y largos que pueden provocar una pérdida de nuestro sentido del equilibrio al cambiar repentinamente nuestra percepción espacial y distorsionar todo lo que nos rodea. Un espejo que afecta la forma en que los espectadores reaccionan a su propia imagen. En este caso, nos damos cuenta de que la escultura de espejos en sí misma, no contiene otra imagen más que la imagen de la distorsión que el artista propuso, además de la presencia en movimiento del espectador. Esta obra de arte reside en la brecha entre estas dos intenciones. Lo opuesto a un espejo es un vacío, otra forma constante, que Anish ha explorado a lo largo de los años, a través de esculpir de manera sustractiva, para crear espacio en lugar de crear un objeto. El vacío es la falta de superficie, la incapacidad de comprender los límites de una forma. El vacío es lo que define el espacio antes de que haya un espacio.

Muchas de las obras de Kapoor utilizan este principio de inmersión, en que la distorsión está generada por la presencia en movimiento del espectador. Una de las preguntas que surgen es: ¿el espejo refleja o estructura el mundo exterior? Los reflejos y los espejos han sido durante mucho tiempo temas chamánicos, en el ritual de trance la aparición, la dualidad y todo lo que se desdobra cobran gran simbolismo. Por ello esta obra reside en el espacio entre el mundo ritual y la vida contemporánea. Según esta perspectiva trascendente el objeto escultórico adopta una cierta independencia del artista, actuando más allá de su voluntad, abriendo lugar a la incertidumbre. El vacío desafía nuestra capacidad de creer en nuestros propios ojos. No sabemos lo que estamos viendo, y esa incomodidad expone el misterio que nos atormenta. Kapoor ha mencionado en muchas ocasiones la importancia de crear un espacio nuevo, que permita el surgimiento de una nueva obra. Doble Vértigo es una de esas creaciones.





## WHEN I AM PREGNANT, 1992 (CUANDO ESTOY GESTANDO)

---

*When I Am Pregnant*, 1992  
(Cuando estoy gestando)  
Fibra de vidrio, madera y pintura  
180,5 x 180,5 x 43 cm  
Cortesía del artista

La intención de Anish Kapoor no está basada en el “hacer”, sino más bien en una forma de trascender, de llevar al observador frente a un objeto que se percibe como si no estuviera acabado, y que está surgiendo y creándose frente a sus ojos.

Desde este punto podrían aparecer las preguntas y reflexiones: ¿De dónde salió ese objeto? ¿Cómo llegó hasta aquí? ¿Quién lo hizo?, no parece que haya sido hecho por alguien, al parecer siempre ha estado ahí. El artista lo define como un estado de ambigüedad que es pre-simbólico, que está antes de las palabras, un estado conocido, pero que sin embargo no es fácil de nombrar. En palabras del artista: “Una condición de la proto-materia, la proto-forma o el no-objeto como lo he llamado previamente. Este es un objeto interno, conocido y desconocido.”

Dentro de las obras que abordan directamente esta noción de proto-objeto, es el caso de esta obra **Cuando estoy gestando**, la cual nació de un viaje que hizo el artista a una formación rocosa que se encuentra en el centro de Australia, considerada por Kapoor como un lugar muy poderoso. Durante esta experiencia tomó diversas notas dentro de las cuales estaba: “forma blanca en una pared blanca”. Tal lo que consiste esta obra en una esfera que sobresale de la pared unos 45 centímetros, la idea es que esta forma pueda desaparecer en algunos de los ángulos de su visualización, para lo cual la forma emerge de modo tenue en todas sus direcciones, mezclándose con la pared.

Al mirar la obra de frente pareciera que una falla en la pared, luego al moverse en la perspectiva, comienza a aparecer la forma en una aparente evolución de la misma a medida que se recorre.

De esta forma la obra presenta un estado de objeto y de no-objeto. Este estado de la materia que empuja sus límites físicos para hacer prevalecer la idea de que todo material tiene una presencia



## **NON-OBJECT (DOOR), 2004** **[NO OBJETO (PUERTA)]**

---

*Non-Object (Door), 2008*  
[No objeto (puerta)]  
Acero inoxidable  
281,5 x 118 x 118 cm  
Cortesía del artista

**No objeto (puerta)**, es un volumen de acero pulido como un espejo sobre cuya superficie se generan una serie de distorsiones provocadas por los reflejos de todo lo que se mueve a su alrededor, como un espejo cúbico que refleja en todos sus lados con una forma distorsionada. Este objeto está al mismo tiempo presente y ausente. Una vez solo, la superficie espejada hace que la escultura casi desaparezca, fusionándose con su entorno, sin tener ninguna imagen de sí misma que no sea una distorsión sutil. Este no-objeto se convierte en un punto gravitatorio cuando otro cuerpo se le acerca. El poder del espejo para perturbar silenciosamente el espacio. Muchas de las obras de Kapoor que juegan con el reflejo, frente a esta obra nos preguntarnos si ¿acaso esta obra define sus límites en su material y su forma? o ¿cómo distinguir la obra del contexto?. Para el artista el objeto tiene una relación indisoluble con su entorno, de este modo no existe el objeto por sí sólo, sino su posibilidad de convertirse en obra de arte mediante todos los elementos que la transforman en algo nuevo. En este sentido un no-objeto, como refiere su título, es la aparición de un espacio que, además de nuevo, es también virtual, dado a la infinitud de sus límites. Esto es en gran parte lo que impulsa el ciclo vital de la obra de Kapoor.





## L'ORIGINE DU MONDE, 2004 (EL ORIGEN DEL MUNDO)

---

*L'Origine du monde*, 2004  
(El origen del mundo)  
Cemento y pigmento  
Cortesía del artista

**El origen del mundo**, es una obra *site specific*, adaptada especialmente al espacio de exhibición. Consiste en estructura monumental que ubica al espectador frente a una cavidad ovalada pintada de azul cuya gran opacidad provoca una sensación de profundidad infinita. Conviven en esta obra las ideas de vacío, la escala y lo sublime, temas recurrentes en la obra de Kapoor. Al esculpir de manera sustractiva, en lugar de crear un objeto, Kapoor consigue crear nuevos espacios. Si bien entendemos que el vacío es la ausencia de materia, la incapacidad de abarcar los límites de una forma, esta obra tiene la capacidad de anular su materialidad y con ello alterar nuestra percepción y engañar nuestro ojo. No sabemos lo que estamos viendo, y esa incomodidad nos atormenta. Desde lo perceptivo busca que el espectador experimente interrogantes sobre nuestro lugar en el mundo. Anish Kapoor afirma que siempre se ha sentido atraído hacia la noción de miedo a través del vértigo, la caída, y del ser arrastrado hacia adentro. La experiencia de este miedo aparece en la obra del artista, cuando el vacío se muestra tan evidente en relación a la solidez de la materia, que de pronto nos encontramos sorprendidos ante el hecho de ver tanta oscuridad contenida en un objeto sólido. Así, en la obra de Anish Kapoor lo que es y lo que parece ser, muchas veces se confunden entre sí.

---

# GLOSARIO

---

Anish Kapoor  
*Monochrome (Pagan Gold and Lime KK Gold Pearl)*  
2017  
*[Fibre de verre et peinture / Fibreglass and paint]*  
© Anish Kapoor. Todos los derechos reservados, DACS/SAVA, 2019







Anish Kapoor  
Svayambhu, 2007  
© Fundación Proa, 2019

## COLOR

Dejando de lado la ilusión de que “el color” es sólo una superficie, Anish Kapoor lo aborda como una cosa, como una entidad en sí misma y no como un mero accesorio del objeto.

En una de sus primeras series 1000 Names, realizada con pigmento puro aplicado sobre diferentes superficies, explora la idea del color como materia. En muchos casos es utilizado como una forma de ampliar el espacio y crear una nueva realidad en la que el espectador puede sumergirse. Por lo general sus obras son monocromas y la intensidad de los colores elegidos hace que estos se perciban vibrantes, táctiles y un tanto oníricos: azules cobalto, rojos carmesí, negros impenetrables, son algunos de los tonos que utiliza.

### En palabras del artista:

*“Uso mucho el rojo. Es cierto que en la cultura india el rojo es una cosa poderosa; es el color que usa la novia; está asociado con lo matriarcal, que*

*es central en la psicología india. Así que puedo ver lo que me lleva culturalmente, pero hay más.”*

*“Parecen ser algo, pero pueden ser otra cosa y ese más allá es en el que estoy profundamente interesado. Entonces pinto objetos de un azul muy oscuro, y este deja de ser un color, es más bien la oscuridad misma, y eso le da al objeto una sensación de vacío, de irrealidad, de ausencia. El uso de espejos y agujeros, también refiere a la idea de vacío. ¿Y qué sucede con el rojo? Bueno, tú sabes que el cuerpo es rojo por dentro, entonces el rojo se vuelve totalmente necesario para hablar sobre la interioridad.”*

*“Siempre he sentido que el color tiene una forma de significado, que la forma tiene una propensión al significado y que ambos, de cierta manera, son parte de un cierto lenguaje del abstracto. Las formas que hago tienen una especie de recuerdo humano; yo no espero que sea un registro humano temprano, un registro humano primordial, es lo que busco; y el color, por supuesto, lo hace increíblemente bien”*

## VOLUMEN Y VACIO

Los volúmenes en las obras de Anish Kapoor se movilizan desde lo material hacia lo inmaterial, lo cual es ciertamente perceptivo, intentando otorgar mediante la obra un sentido de desorientación en el espectador. Su intención es que a través de este proceso en donde el espectador se enfrenta en primera instancia a un volumen aparente simple, en una segunda instancia y a través de la desorientación, reajuste su vista aunque sea por un segundo, para poder volver a hacerse a sí mismo en relación con el volumen, con el vacío, con el color, o con el reflejo que hay en el objeto. Como si se tratara de la punta de un iceberg sus objetos aparecen como una décima parte de lo que en realidad vemos. El interés sobre la materia radica en su parte inmaterial, la cual tiene para el artista, una enorme presencia.

### En palabras del artista:

*“El vacío tiene muchas presencias. Su presencia como miedo es hacia la pérdida del yo, de un no-objeto a un no-yo. La idea de ser de alguna manera consumido por el objeto, o en el no-objeto, en el cuerpo, en la cueva, en el útero, etc.”*

*“Trabajo con el pigmento, que es material, pero color. Llegué a la idea del objeto hueco. Son espacios llenos de oscuridad, espacios llenos de algún elemento. Espacios llenos de espejos. Eso es lo que me interesa. Lo negativo se convierte en positivo, no lo positivo en negativo. El objeto con un hoyo es aburrido, filosóficamente es poco profundo”*







Anish Kapoor  
*Memory, (Memoria)*, 2008. Foto: Mathias Schormann  
 Cortesía del artista y Deutsche Guggenheim  
 © Anish Kapoor. Todos los derechos reservados, DACS/SAVA, 2019

## ESCALA

Desde sus primeras incursiones en la arquitectura, como la creación del espacio arquitectónico de la obra *Descent into Limbo* presentada en la IX Documenta en Kassel en 1992, Kapoor ha mostrado un interés creciente por la escala. Su manejo del espacio y la relación de este con el espectador y la obra es una de sus búsquedas incesantes. Para el artista la escala no se relaciona con el tamaño del objeto sino con su presencia, asociándola más al contenido que al tamaño. La escala de un objeto permite que el espectador se instale frente a la problemática de la percepción de su posición en el espacio. Kapoor percibe dos aspectos de la escala: el interior y el exterior. Su intención con estos objetos es que la percepción del interior, sea más grande que la materialidad que lo contiene.

### En palabras del artista

*“La escala lo es todo en escultura. No temo hacer piezas grandes pues la enormidad es una de las herramientas de la escultura. Por eso es importante tener en cuenta el significado y el sentido de una pieza que nos seduce con su poesía.”*

*“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. 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.”*

## ESPEJOS

A mediados de la década del 90 Anish Kapoor comienza a trabajar con objetos espejados. Al reflejar su entorno, estos objetos espejados esencialmente colocan en una posición distorsionada y problemática al espectador, adentrándose en un espacio en donde no hay límites. El objeto refleja y absorbe al mismo tiempo el espacio circundante, lanzando al mundo y al espectador a una incertidumbre vertiginosa.

### En palabras del artista

*“Porque los espejos son cóncavos, tienen un cierto enfoque que hace algo a tu cuerpo... Se juega en la forma en que te acercas. Es casi como si el arte fuera performativo; como una película, como una obra de teatro; manipula, si lo desea, la forma en que se para en un lugar determinado y se ve de cierta manera... todos estos objetos van con una cierta sensación de vértigo.”*



Anish Kapoor  
*Sky Mirror*, 2013 [Espejo del cielo]  
 Vista de la exhibición en Galería Gladstone, Nueva York, 2008  
 © Anish Kapoor. Todos los derechos reservados, DACS/SAVA, 2019





Anish Kapoor  
My Red Homeland, (Mi Patria Roja), 2003  
© Anish Kapoor. Todos los derechos reservados, DACS/SAVA, 2019

## OBJETO AUTOCREADO y PROTO-OBJETO

El objeto autocreado es el objeto en estado puro, esencial, hecho a sí mismo y en el cual la mano del artista no está presente. Para Kapoor hay un problema romántico en “la mano del artista”, en los restos que quedan del cuerpo del artista en el objeto, que son para él irrelevantes, y que se interponen en el camino de la apariencia. La mano siempre implica un deseo de expresión, pero lo que a Kapoor le interesa son los estados del ser que no son expresivos, sino trascendentes.

La intención de Anish Kapoor no está basada en el “hacer”, sino más bien en una forma de trascender, de llevar al observador a un espacio de trascendencia que tiene como plataforma una materia específica, pero que se percibe como un objeto no acabado, como forma en devenir. En este sentido, Kapoor ha hablado de estas obras como “proto-objetos”. La idea de proto-objeto alude a que lo que se presenta al espectador no es un objeto acabado y no parece haber sido realizado por alguien. ¿Cómo llegó ahí? ¿Quién lo hizo?

### En palabras del artista

*“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”*

*“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 autoproducto.”*

## ESPECTADOR

Kapoor comparte la visión de Marcel Duchamp de que el acto creativo no es realizado sólo por el artista, sino que es el espectador el que pone a la obra en contacto con el mundo exterior. Su propia lectura e interpretación subjetiva la que contribuye finalmente al acto creativo. El objetivo del artista es asegurarse que el espectador esté presente, como un testigo de un acontecimiento. Su cuerpo debe estar presente en ese acto, debe estar evidentemente implicado, perdiendo la inocencia y convirtiéndose en cómplice del acto.

Los objetos de Kapoor exigen integración y movilidad. Un buen ejemplo de esto es la obra *When I am Pregnant* (1992), donde nos enfrentamos a una imagen que se percibe borrosa y cambiante desde distintas perspectivas. Para entender la forma, es necesario desplazarse alrededor del objeto. Este tipo de obras fuerzan al espectador a una posición activa para descubrir el objeto, a dirigir la mirada con el objetivo de completar la obra.

### En palabras del artista:

*“Vivimos en un tiempo donde nuestros públicos no son libres de interpretar el arte, ya que es muy común que antes de que lo puedan hacer, el arte ya haya sido interpretado para ellos.”*

*“Me gusta el hecho de que el espectador esté implicado en el acto de mirar. Me interesa la idea de que una obra de arte pueda decir: ‘Vamos, ven aquí. Puedo involucrarte profundamente y mi espacio se infiltra en el tuyo.’”*

Anish Kapoor  
Sectional Body preparing for Monadic Singularity, 2015  
© Anish Kapoor. Todos los derechos reservados, DACS/SAVA, 2019  
Fuente: eflux.com







Anish Kapoor  
*1000 Names*, 1979-1980  
 © Anish Kapoor. Todos los derechos reservados, DACS/SAVA, 2019

## NUEVA ESCULTURA BRITANICA

Alrededor de 1980 hubo una reacción general en el arte occidental al predominio del arte minimalista y conceptual en la década anterior. En la pintura, esta reacción tomó la forma de neoexpresionismo. En la escultura hubo un notable retorno al uso de una amplia gama de técnicas de fabricación e incluso el uso de materiales y métodos tradicionales como el tallado en piedra y mármol. Las imágenes figurativas y metafóricas reaparecieron junto con títulos poéticos o evocadores. En Gran Bretaña surgió un fuerte grupo de jóvenes escultores cuyo trabajo, aunque bastante dispar, rápidamente se conoció como nueva escultura británica.

A principios de los 80, Nicholas Logsdail, propietario de Lisson Gallery se interesa en la obra de Kapoor y lo invita a formar parte de una exhibición grupal junto a los New British Sculptors.

Estos artistas proponen un punto de vista posmoderno a la obra de arte, el cual incluye principalmente la fusión de materiales y conceptos pertenecientes a diversos contextos sociales, rechazando la exclusividad imperante en el ambiente artístico, integrando el uso de nuevas tecnologías en formatos no convencionales, y otorgando importante reconocimiento a la diversidad cultural.

## NEGRO

En 2014, Anish Kapoor comienza a trabajar con una nueva sustancia de color negro desarrollada con nano-tecnología, el material menos reflectivo que se conoce a la fecha. Este negro puede absorber el 99.965% de la luz visible y para ser creado requiere de una temperatura de 430 °C. Sus recubrimientos forman un bosque de nanotubos de carbono que hacen que la luz rebote en ellos y se absorba convirtiéndose en calor, con una cantidad mínima de reflexión. No es un color, es un material y su principal aplicación había sido como pintura del fuselaje de aviones espías.

Anish Kapoor  
*Gathering Clouds I-IV*, 2014  
 © Anish Kapoor. Todos los derechos reservados, DACS/SAVA, 2019





Foto: Ai Weiwei (izquierda) y Anish Kapoor marchan por el centro de Londres, 17 de Septiembre. Crédito GENESIS PRIZE FOUNDATION ©

## ARTE Y POLÍTICA

Si bien lo hemos visto involucrado en importantes procesos políticos, Anish Kapoor considera fundamental mantener una agenda política como ciudadano, pero no utilizar su obra como herramienta de lucha en este ámbito.

En 2015, Anish Kapoor y Ai Weiwei (foto) protagonizaron una marcha por los refugiados en Londres. Cada artista llevaba una manta doblada al hombro, igual a las mantas grises que se pueden ver sobre los cuerpos de los refugiados, como símbolo de las necesidades que afrontaban los más de 60 millones de refugiados en el mundo. La manifestación convocó a más de un centenar de manifestantes y periodistas que caminaron desde la Royal Academy of Arts, donde Ai Weiwei estaba exponiendo, hasta la obra de Kapoor en el parque olímpico de Stratford, *Orbit*, 2012 (Órbita). En esa ocasión Kapoor criticó duramente la respuesta británica de acoger a 4.000 refugiados al año por 5 años, considerándola poco humana y patética.

En 2015 instala la obra *Dirty Corner* (2011-2015) en los jardines de Versalles, Francia. La obra generó una gran controversia luego de que un

periodista interpretara y publicara que Kapoor se había referido a la obra como la vagina de la reina, cuando solo había dicho que era como la reina recostada en la hierba. La obra fue vandalizada en tres ocasiones, la segunda siendo cubierta con graffitis racistas y antisemitas.

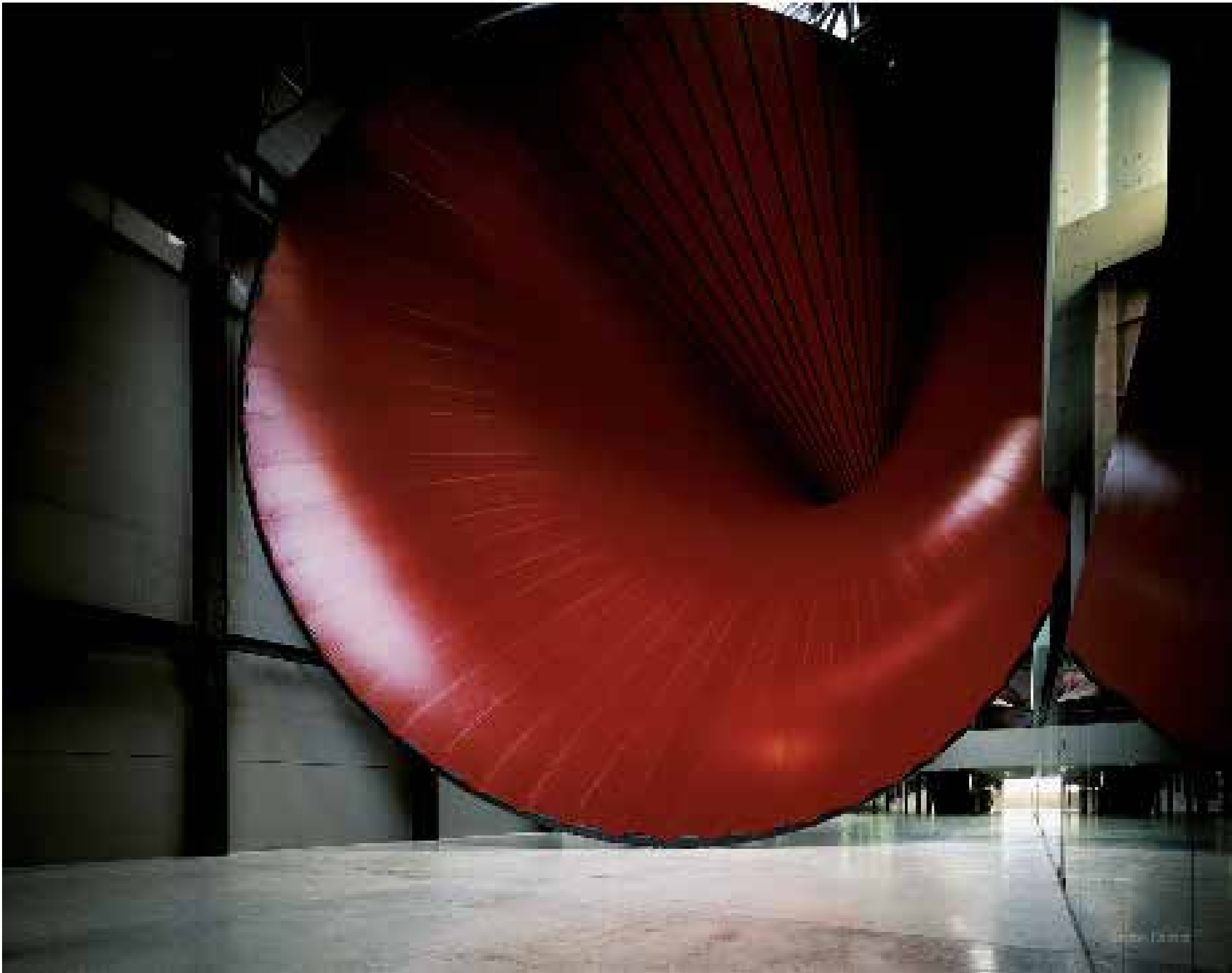
Kapoor dijo al respecto: “Nunca he oído hablar de un objeto fálico que cause ofensa. Y, sin embargo, una forma negativa que apenas tiene relación con ninguna vagina, que haya visto en cualquier caso... es simplemente ridículo. Supongo que mi gesto de dejar el graffiti en la pieza es, en cierto nivel, bastante provocativo, pero ¿por qué debería fingir que no sucedió y simplemente quitarlo?”

En 2017 la Asociación Nacional del Rifle (NRA) de Estados Unidos filma un video promocional en donde aparece su obra *Cloud Gate* instalada en el Millenium Park de Chicago. Descontento con formar parte de la promoción del uso de las armas, Kapoor denuncia a la asociación por utilizar la imagen de su obra sin permiso. En junio de 2017 gana el juicio.

### En palabras del artista:

*“Siento que hacer arte relacionado a algo directamente político no es suficiente. Creo que el arte debe tener una profundidad mayor, atravesar la política e ir más allá. Si la obra es buena de todas maneras contendrá preguntas políticas, pero no evidentes. Todos los grandes artistas se hacen cargo de grandes temas que nos competen a todos, sin importar la cultura, el género, la procedencia. Por eso el arte puede ser un lenguaje universal”*





Anish Kapoor  
*Marsyas*, 2002  
© Anish Kapoor. Todos los derechos reservados, DACS/SAVA, 2019  
Foto: John Riddy  
Cortesía del artista y Tate Modern

## SELECCION DE TEXTOS

---



Anish Kapoor,  
*Cloud Gate*, 1999  
Millennium Park, Chicago  
Foto: Patrick Pyszka  
© Anish Kapoor. Todos  
los derechos reservados,  
DACS/SAVA, 2019





Anish Kapoor,  
*Taratantara*, 1999  
Foto: John Riddy  
© Anish Kapoor. Todos  
los derechos reservados,  
DACS/SAVA, 2019



## Extractos de dos conversaciones con Anish Kapoor (fragmentos)

por Homi K. Bhabha

*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”.<sup>1</sup>

**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 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, dígnanos 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

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.



Anish Kapoor, *Leviathan*, 201. Grand Palais © Anish Kapoor. Todos los derechos reservados, DACS/SAVA, 2019



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.  
(...)

-  
Fuente: Catálogo MUAC  
MUAC, UNAM (Ed.) (2016) Anish Kapoor. *Arqueología: Biología*, CDMX, México: Editorial MUAC/UNAM. pp. 96-103



## Sangre y luz (fragmentos)

por Julia Kristeva

*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.*

Anish Kapoor  
"C-Curve" [C-Curva], 2007.  
Kapoor Studio / Kamel Mennour and  
Lisson Gallery / Foto Fabrice Seixas  
© Anish Kapoor. Todos los derechos



**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 Mirrorz 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 rocó 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 autoproducto. 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.

-  
Fuente: Catálogo MUAC  
MUAC, UNAM (Ed.) (2016) Anish Kapoor. *Arqueología: Biología*, CDMX, México: Editorial MUAC/UNAM. pp. 126-129

## Los prodigios del arte (fragmentos)

por Lee Ufan

*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.

(...)

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. (...)



Anish Kapoor  
*My Red Homeland (Mi Patria Roja)*, 2003  
© Anish Kapoor. Todos los derechos reservados, DACS/SAVA, 2019

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.

Fuente: Catálogo MUAC  
 MUAC, UNAM (Ed.) (2016) Anish Kapoor. Arqueología: Biología, CDMX, México: Editorial MUAC/UNAM. pp. 126-129

Anish Kapoor  
*Descent into Limbo*,  
 (Descenso al Limbo), 1992  
 Documenta IX Kassel,  
 1992  
 Fuente: <http://anishkapoor.com>  
 © Anish Kapoor. Todos  
 los derechos reservados,  
 DACS/SAVA, 2019





Anish Kapoor  
*Sky Mirror*, 2006.  
Foto: Seong Kwon  
Cortesía del artista y  
Public Art Fund  
© Anish Kapoor. Todos  
los derechos reservados,  
DACS/SAVA, 2019

## El espejo y el mundo (fragmentos)

por Rosa Martínez



Anish Kapoor  
*My Body, Your Body* 1993  
© Anish Kapoor. Todos los  
derechos reservados, DACS/SAVA,  
2019  
Fuente: [www.anishkapoor.com](http://www.anishkapoor.com)

7. Nicholas Baume (editor),  
*Anish Kapoor: Past, Present,  
Future*, The Institute of  
Contemporary Art, Boston,  
2008. p. 47.

(...)

### Los viajes de Anish Kapoor

A lo largo de más de treinta años de trayectoria creativa, Anish Kapoor nos ha ofrecido diversas formas de acercamiento a un misticismo orgánico que tiene, en las oquedades y protuberancias del cuerpo sexuado, la base material con la que abrir una puerta hacia lo inmaterial, hacia lo sutil y cósmico. El repertorio de su obra está compuesto por formas pigmentadas y brillantes, por piedras con agujeros de profundidad insondable, por espejos reflectantes que incluyen al espectador, por masas de materia que definen su forma al atravesar puertas y vacíos arquitectónicos. La suya es una búsqueda de la belleza a través de la corporeidad matéria y del vacío, de los colores y las formas. Los concibe como manifestaciones necesarias para un conocimiento en el que nuestro cuerpo y nuestra percepción actúan a la vez como receptores y como transmisores de una experiencia de sublimación erótica y estética. Siempre sabiendo que nuestro cuerpo y el mundo son la máxima realidad.

Una de sus obras tempranas titulada *My Body, Your Body* (1993) responde claramente a la dialéctica de la presencia y la ausencia, al diálogo entre el yo y el otro, entre el emisor y el receptor. Encastrada en la pared blanca, una escultura de proporciones antropomórficas y profundo color azul oscuro muestra hacia su centro una suave y difuminada oquedad. Alude a la alteridad, a la receptividad del cuerpo, a la apertura hacia el otro, a la espera y al deseo de que llegue el otro. La figura humana, tan ausente de la abstracción minimalista, es en Kapoor un referente permanente. La abstracción implícita en sus obras es aquella que se pregunta cómo el yo se traduce al otro, cómo se articula el discurso del eros divino, cómo se evidencia la relación de los seres individuales con la inteligencia universal. Por eso en su obra hay formas que remiten a iris, vulvas, *lingams*, montañas, y hay, sobre todo, una serena llamada al espectador cuyo cuerpo y cuya mirada habrán de completar la obra. «Me gusta la idea de que hay dos clases de devenir: la primera es una experiencia casi cinematográfica del objeto, de su aparente evolución mientras es contemplado; la otra es un estado interior, más poético, del devenir de la obra en la imaginación del espectador», dice Kapoor.<sup>7</sup>

Formalmente, la escultura de Kapoor puede existir con zócalo o sin él; puede ascender verticalmente hacia el cielo o expandirse horizontalmente por el espacio; puede ocupar el techo o hundirse en el suelo; puede emerger de una pared sin apenas diferenciarse de ella. Goza así de los privilegios del campo expandido del arte y guarda cercanas conexiones lingüísticas con las tendencias de su tiempo, pero no se somete a ninguna ortodoxia. Está más allá de la etiqueta de la «nueva escultura británica» y se escapa de la limitación que ha pretendido encerrarla en el cliché de lo «exótico» por el hecho de haber nacido en la India y haber trabajado con pigmentos. Su escultura puede conformarse a partir de formas



objetuales, cerradas y estáticas, pero puede devenir también una gigantesca forma en movimiento que penetra la arquitectura y se moldea en relación a ella. El espacio, en toda su amplitud física y metafórica, es lo que Kapoor está interesado en modular, para abrirlo a los vuelos alados de la alegoría y a las intuiciones ancestrales sobre el ser, para acercarlo a su verdad. *Descent into Limbo* (1992), por ejemplo, consistía en una habitación cúbica de seis por seis metros, en el interior de la cual había un hueco de un metro y medio de diámetro cuyo perímetro caía suavemente hacia una profundidad azul oscura fascinante, sublime y aterradora porque aludía a una oscuridad que todos llevamos dentro. [...]

A diferencia de la voluntad de auto-referencialidad del minimalismo, como tendencia hegemónica, el arte de Kapoor surge de la hibridación transversal de tradiciones y de la capacidad de crear formas bellas que se proponen como mensajes abiertos. [...]

Una de las obras recientes de Kapoor lleva por título *svayambh* (2007), una palabra sánscrita que significa «autogenerado». Alude a la energía interna de la materia y a la fuerza de un lugar, como si las obras surgieran de una confluencia en la que el artista es un catalizador, un intérprete, un sujeto mediador que potencia acontecimientos extraordinarios y ofrece esta experiencia y sus visiones a la comunidad. Revelar la propia verdad y trabajar en beneficio de ella es a menudo trabajar por el bien de los otros.

Las conjunciones y disyunciones entre forma y vacío, entre la densidad de la materia y su desaparición, así como la búsqueda de la fusión momentánea con el espectador evidencian que el arte de Kapoor es representativo del poder de la espiritualidad que nace de la sensualidad da cuerpo a la riqueza cognoscitiva que emerge del sutil juego de opuestos: luz/oscuridad; lleno/vacío; tierra/cielo; cuerpo/mente. Se complace así en la sutileza metafísica, y busca cómo darle cuerpo en el espacio y cómo acoger al cuerpo del espectador en el campo de intensidad de su aura. Un espectador que, como nos ha enseñado la física cuántica, con su interpretación modifica lo visto, interviene irremisiblemente sobre ello.

### **Islamic Mirror**

Las superficies reflectantes están presentes en la obra de Kapoor desde hace más de diez años, cuando empezó a crear espejos cóncavos. Como él mismo afirma, le interesa la sugestión de espacio de los espejos cóncavos porque, en ellos, el espacio de la imagen ya no se encuentra más allá del plano de la imagen, sino que está delante de él, dentro del espacio físico del espectador. [...] Usualmente sus superficies perfectamente pulidas y reflectantes se proponen como una piel en la que proyectarse uno mismo, tanto visual como emocionalmente. [...]

Recientemente Kapoor ha creado espejos cuyas superficies se fragmentan en pequeños hexágonos, octógonos y cuadrados y que multiplican las imágenes del espectador. La obra instalada en la Sala Sharq al- Andalus del Monasterio de Santa Clara, *Islamic Mirror* (2008), es un espejo circular y cóncavo de 2,40 metros de diámetro y de aproximadamente 80 kilogramos de peso. Compuesto por pequeños fragmentos octogonales y cuadrados, su perfecta articulación alude al tránsito formal, matemático y geométrico, entre el cuadrado y la esfera, una preocupación intelectual y estética históricamente significativa para arquitectos, místicos, científicos y artistas. (...)

Preparada para el transporte, la obra se dispone a encontrarse con alguno de sus puntos supremos de contemplación abriéndose a conexiones con el contexto arquitectónico que la acogerá, y nos propone una experiencia física y espiritual. Al situarse en su lugar, sea éste interior o exterior, «la obra no es ya la expresión privada del artista, sino una obra pública. Su sentido no está escrito *a priori*, se configura en el espacio cultural de su apropiación. [...]

En tanto que signo vivible e interpretable, el espejo se convierte en experiencia de transformación pues, como siempre ha defendido Umberto Eco, la semiótica como teoría de los códigos y de la producción de signos es una crítica social y, por lo tanto, una de las formas de la praxis.



Anish Kapoor  
*Islamic Mirror*, 2008  
© Anish Kapoor.  
Todos los derechos reservados, DACS/  
SAVA, 2019  
Fuente: www.  
anishkapoor.com

### El encuentro con el lugar

Kapoor ha instalado sus espejos en lugares abiertos al cielo, como el pozo del patio de la Fondazione Prada, en Milán (1995); o en lugares destinados al culto religioso como la iglesia de Johanniterkirche, en Feldkirch (2003). Ha intervenido en plazas urbanas, con obras gigantescas como la impresionante *Cloud Gate* (2004) del Millennium Park de Chicago, creando fascinantes conexiones entre la obra y el contexto. Esta relación ha adquirido especial significado cuando sus espejos han sido instalados en lugares como el museo del Louvre, donde una de sus piezas, *C-Curve* (2007), se deslizaba aludiendo, desde su sinuosa frialdad, a la distorsión en la conservación de la memoria. En esta línea se inscribe la instalación del *Islamic Mirror* en el monasterio de las Claras, en Murcia. Se trata de un lugar emblemático de la ciudad, en el que coexisten restos islámicos, reformas y ampliaciones cristianas, y restauraciones contemporáneas que, en el año 2003, convirtieron su ala sur en museo.

[...]

Instalar el *Islamic Mirror* en la sala Sharq al-Andalus del museo de Santa Clara propicia una conjunción extraordinaria entre la obra y el contexto, a la vez que cuestiona la tópica identificación de espacio público como espacio en la calle. Espacio público es también el espacio de condensación histórica que, protegido y regulado por las instituciones públicas, se convierte en patrimonio cívico para la reflexión y el disfrute individual y colectivo. «La función del arte público es comprometerse con cosas fundamentales. En el exterior están la tierra y el cielo como cierta forma de experiencia», dice Kapoor.<sup>14</sup>

La búsqueda de lógica y equilibrio entre planos y perspectivas propone un punto privilegiado para la contemplación de la obra, en un juego visual y conceptual que potencia su significación en relación al lugar que la acoge. La sintaxis que la enlaza con la arquitectura contribuye también a la condensación semántica, y el juego de opuestos entre lo positivo y lo negativo, entre lo matérico y lo sublime encuentra en *Islamic Mirror* una forma única de coexistencia y de sincronidad.

[...]

La apertura de la obra de Kapoor a la metáfora y a la interpretación la convierte en un epicentro que irradia significados, que hace emerger latidos y multiplica asociaciones. El arte es un hecho comunicativo, un sistema de signos que da cuerpo a los códigos, símbolos y convenciones de una época. El símbolo actúa como un espejo estático en el que el significante, o cuerpo formal, y el contenido están estrechamente relacionados. La alegoría y la metáfora proponen relaciones móviles entre la forma y el significado, que dependen y varían según el contexto. La obra se abre a múltiples interpretaciones, a la fusión momentánea con el espectador y al devenir.

Al ver su propia imagen reflejada en el espejo, los espectadores son invitados a vivir una experiencia conceptual, sensorial y estética en la que cada individuo entra a formar parte efímera de la obra cuando contempla cómo su imagen se desvanece a la vez que se multiplica dentro de ella. El eco de sus voces y sus presencias resuena en la concavidad del espejo y produce sonidos que a su vez reverberan en el cuerpo, convirtiendo la obra en un sostén para la performance individual.

Como el propio jardín en las utopías arquitectónicas, el espejo se basa en la geometría para crear un espacio existencial, y su reflejo revela algo inefable dentro de la Inteligencia universal. A diferencia del espejo de Velázquez en *Las Meninas*, que reflejaba a los reyes y convertía el cuadro en un símbolo del poder de su mirada y en evidencia de la ideología del poder, el espejo de Kapoor funde el tiempo eterno de la revelación y el tiempo fugitivo del devenir y abole las diferencias entre lo interior y lo exterior, entre lo positivo y lo negativo, entre el espectador y la obra. Así, en un ejercicio laico, utópico, igualitarista, generativo y expansivo, muestra el aquí y ahora del mundo dentro del espejo y del espejo dentro del mundo, a la vez que proclama que cada ser puede ser y es, momentáneamente, el centro del cosmos.

—



Anish Kapoor  
*Ark Nova*, 2013  
Matsushima, Japón, 2013  
Foto: Iwan Baan  
© Anish Kapoor. Todos los derechos reservados, DACS/SAVA, 2019

## SELECCION DE ENTREVISTAS

—

14. Charmaine Picard, «I haven't done much at all», entrevista a Anish Kapoor en *The Art Newspaper*, 191 (mayo de 2008), Londres



## “El Brexit ha dado vía libre para ser racista y violento”

Diario El País. Autor: Virginia Collera

[Ver entrevista completa](#)

(...) En los ochenta, cuando daba sus primeros pasos como artista, un jardín japonés, no francés como los de Serralves, ejerció una gran influencia sobre usted. Sí, coincido con Frank Lloyd Wright, Richard Serra y muchos otros artistas, escritores, poetas o arquitectos de tradición modernista que han citado al jardín japonés como una referencia para entender el espacio de otra forma: **los objetos no ocupan espacio, sino que crean más espacio.**

Nació en Bombay en un hogar cosmopolita y moderno. ¿El arte siempre estuvo presente? La cultura india es muy visual, pero, durante mi infancia, ¿pensaba que todo eso que había a mi alrededor era arte? No. Aunque, por supuesto, conocía los grandes templos y las tradiciones, sobre todo la tradición escultórica india, que es verdaderamente relevante. Mis orígenes son, inevitablemente, muy importantes, pero soy reactivo a que todo gire en torno a mis raíces indias. Debemos superar la etiqueta del origen exótico. En el mundo del arte estamos obsesionados con hablar de “artista de África”, “artista de China”, pero no se menciona la procedencia cuando el artista es americano. Basta su nombre. Parece que su arte sea pura invención suya mientras que en el caso de los demás automáticamente se piensa: “Oh, es de Camerún, así que debe de haber algo de cultura camerunesa de fondo en su obra”. Esto se llama neocolonialismo y soy totalmente contrario a esta idea. Es un verdadero problema. Hoy deberíamos mirar una obra y valorarla en función del resto de la creación artística que se hace en el mundo. Hay que tener puntos de vista más sofisticados y menos colonialistas.

“Algunos artistas acaban haciendo obra sobre dinero. Eso me aburre. El dinero solo forma parte del contexto en el que se desenvuelve tu trabajo. Nada más”

**En 1973 se matriculó en la escuela de arte en Londres. ¿La universidad supuso una liberación para usted?**

Crecí en India. Era un buen chico indio. Muy educado. Y cuando llegué a la escuela de arte

me di cuenta de que no era tan educado y empecé a entender que era posible dar un espacio a mi vida interior. A esas cosas difíciles que experimentamos como seres humanos. A las preguntas muchas veces complicadas que nos planteamos. Crecer en India, vivir en una cultura distinta, ¿qué significado tiene? ¿Cómo construyes un puente entre una y otra? ¿Qué significa ser indio? Yo nací seis años antes de la independencia de India y, durante mi infancia, el país estaba intentando entender qué significaba ser una nación independiente.

### Y en el arte, ¿hay libertad?

Técnicamente tenemos libertad. El problema para los artistas de hoy es la omnipresencia del mercado. Solo puedo hablar de mi experiencia, pero mi trabajo tiene dos partes: por un lado tengo obras que están en el mercado y que no son baratas, no puedo pretender lo contrario, pero hay otra gran parte de mi creación que apenas está en el circuito y que es muy difícil o imposible de vender. Quizás sea romántico por mi parte, pero creo que los artistas debemos ser conscientes del problema: si el arte se convierte en otro producto debemos preguntarnos si no está perdiendo parte de su valor. El dinero es mitológico, no es una mera transacción. Cuando ves un Picasso por el que se han pagado 100 millones, el precio se convierte en parte de lo que miras: estás delante de una obra de 100 millones y, además, de un Picasso. Este aspecto del dinero representa un gran peligro para quienes nos dedicamos al arte.

Usted califica de “sofisticada” su relación con el dinero. Como artistas, solo puede ser así. No podemos dejarnos seducir por el dinero. Hay artistas que acaban haciendo obra sobre dinero. Eso me aburre. El dinero simplemente forma parte del contexto en el que se desenvuelve tu obra. Nada más.

**Entonces considera que ha conseguido mantener un equilibrio entre dinero y libertad. No lo sé. Eso espero. Lo único que se puede hacer es intentar ser consciente del problema.**

Lleva 45 años viviendo en Reino Unido. ¿Cómo ha cambiado el Brexit su relación con el país? El Brexit es una vergüenza nacional. Europa es una gigantesca estructura burocrática, pero solo puede cambiarse desde dentro. Si estás fuera, estás fuera. Y lo que Reino Unido deja atrás es

quizás el mayor proyecto de paz que jamás haya existido. La idea de un empeño coordinado y colaborativo para permitir el libre movimiento de personas, de mercancías, de cultura... El cierre de una nación es una historia triste. Siempre he pensado que Londres era la ciudad más liberal del mundo, pero ya no lo tengo tan claro después del Brexit. Ha dado vía libre a la gente para ser racista, para ser violenta, para decir “este es mi país, no el tuyo”. Lo escucho más de lo que me gustaría. Es como si hubiéramos regresado a los setenta. Para mí supone un gran retroceso.

### Reconoce que el término inmigrante siempre ha sido problemático para usted.

Nunca he pensado en mí como en un inmigrante. Tan solo como un indio que vive en Reino Unido. Tengo dos hijos que han nacido, crecido y viven en Reino Unido y se consideran británicos. Por todo esto, tengo una relación problemática con la cuestión de ¿pertenezco o no pertenezco? Al final creo que no. Incluso a pesar de que he vivido aquí durante tanto tiempo y probablemente sea muy británico en muchos aspectos. La cuestión es si la gente de fuera tiene que incorporar la tradición cultural del pueblo que la acoge. Estamos obsesionados con la idea de que la sociedad tiene que ser una única cosa, como si buscáramos una especie de pureza social. Para mí, la pureza, del tipo que sea, artística, social o ética, no solo me parece extremadamente vulgar, también sabemos a qué nos conduce: al fascismo. Así que por qué no adoptamos el modelo contrario: “¿Eres de África? Ven a vivir aquí, tráete tu tradición africana, enriquece nuestra vida con tu cultura. Qué maravilloso”. No hace falta ser británico, sé quien seas y realiza tu aportación. Todos saldremos ganando. Francamente, no le veo ningún beneficio a la idea del inmigrante.

**Su arte no tiene mensaje, pero usted no duda en alzar la voz para apoyar a otros colegas, a las mujeres, etcétera. ¿Forma parte de su labor como artista o simplemente lo entiende como deber ciudadano?**

Hacia el final de su vida, alguien le dijo a Picasso: “Señor Picasso, esto es un ordenador”. Era el primer aparato de la historia. “¿Le gustaría tener uno? Hace que todo sea comprensible”. Y Picasso respondió: “¿Comprensible? Me he pasado toda mi vida tratando de no comprender. ¿Por qué querría un ordenador para hacerlo?”. El conocimiento es tremendamente problemático, especialmente para los artistas. Nosotros queremos bucear en nuestro subconsciente y arrastrar a la

superficie cosas con la esperanza de que surja algo sensible, humano, frágil, conmovedor, así que el conocimiento simplemente se interpone en el camino. Esto es un problema y por eso digo que mi arte no tiene mensaje. ¿La actividad política y social forma parte del trabajo que realizo en mi estudio? Creo que el arte se debe a lo que se debe. No es propaganda, no es un vehículo para realizar declaraciones políticas, al menos para mí. Pero también soy consciente de que tengo una voz y hay cosas sobre las que tengo una opinión y trato de expresarla, de ser activo. En un mundo tan injusto como este, todos como ciudadanos tenemos esa obligación.(...)

### “Me interesa el origen, qué hay antes de nacer y después de morir”

Diario La Tercera (Chile).

Autor: Denisse Espinoza A.

26 Abr 2019

[Ver entrevista completa](#)

El escultor indio-británico de 54 años, uno de los máximos referentes del arte actual, llega a Chile este domingo para presentar en CorpArtes su muestra Surge: nueve instalaciones de gran fuerza dramática que apelan a la existencia humana.

Para Anish Kapoor (Mumbai, 1954) la práctica artística sólo funciona como parte de un esquemático ritual en donde descubrir la propia identidad, como cuestionamiento filosófico universal, es el motor central. “Voy todos los días a mi taller. Cada día trato de hacer al menos una obra, si se completa o está a medio hacer, eso no interesa. Me empuja a mí mismo, todos los días, a esta problemática en una continua práctica, que para mí es como hacer meditación. Es entonces que las cosas aparecen y voy aprendiendo por qué siguen apareciendo estos mismos problemas y trato de ir más profundo cada vez”, cuenta el artista en entrevista telefónica con Culto.

Con una obra anclada en la poética de los materiales y las formas para cuestionar la percepción sobre la existencia humana, el artista se ha transformado en uno de los más influyentes de la escena contemporánea.

La exposición en Chile- presentada por la Fundación CorpArtes y Moneda Asset Management- incluye obras icónicas del artista como When I'm pregnant (1992), un bulto que empuja la pared blanca y que asemeja a un abdomen con varios meses de embarazo; Dragon (1993), ocho piedras pintadas con un oscuro pigmento azul que habla sobre la transformación de la materia; Shooting into the corner (2008-2009), un cañón que disparará a un rincón bolas de cera roja hasta completar 20 toneladas, o la monumental Svayambhu (2007), un gran bloque de cera roja que se va expandiendo por medio de columnas instaladas en el espacio.

**-El rojo y el azul intenso, los agujeros y los espejos son elementos que se repiten en su obra ¿Qué desea transmitir a través de ellos?**

-Primero que todo debo decir que no tengo nada que decir, no tengo un mensaje que darle al mundo por así decirlo. Pero durante el proceso creativo de pensar, de trabajar, de ser, algunas cosas van apareciendo y yo espero que estas cosas hablen por sí mismas. Son preguntas, proposiciones más bien. Por ejemplo los objetos parecen inamovibles, pero nunca están totalmente resueltos; están presentes, pero casi todos ellos pueden ser remirados y tener otras vidas. Parecen ser algo, pero pueden ser otra cosa y ese más allá es en el que estoy profundamente interesado. Entonces pinto objetos de un azul muy oscuro, y este deja de ser un color, es más bien la oscuridad misma, y eso le da al objeto una sensación de vacío, de irrealidad, de ausencia. El uso de espejos y agujeros, también refiere a la idea de vacío. ¿Y qué sucede con el rojo? Bueno, tú sabes que el cuerpo es rojo por dentro, entonces el rojo se vuelve totalmente necesario para hablar sobre la interioridad.

Anish Kapoor explica que en Svayambhu, palabra en sánscrito que significa "auto generado", explora la idea de las cosas que pueden hacerse a sí mismas: "Entonces este gran bloque sangriento de cera roja atraviesa las puertas y se va construyendo a sí mismo. Marcel Duchamp hablaba del objeto ready made que era la idea de que cualquier objeto podía convertirse en obra de arte. Lo que yo estoy diciendo es previo al ready made, es el objeto self made (hecho a sí mismo). La idea de una existencia anterior al existir. En el fondo estoy interesado en la idea del origen, de dónde venimos, qué hay antes de nacer y que hay después de morir".

**-Su obra When I'm pregnant está muy relacionada con esa idea...**

-Claro, en When I'm pregnant hay al mismo tiempo un agujero y un bulto en la pared blanca, es visible e invisible, está lleno de presencia y al mismo tiempo es vacío. Es una sugerencia sutil sobre la idea del origen. Shooting into the corner, en cambio, es otra cosa. El cañón es como un falo que dispara agresivamente contra la esquina que es la vagina o el origen en la arquitectura. Es un melodrama, la batalla entre los opuestos, lo masculino y lo femenino.

**-Entonces ¿sus temas pertenecen al plano de lo existencial en un sentido más bien filosófico?**

-Claro, lo que los artistas hacen no es totalmente real, es mayormente mitológico en el sentido de referirse a los problemas del ser humano antes y después de la existencia, a la sexualidad, a la idea real del cuerpo. Si yo cierro mis ojos, el espacio dentro mío es gigante, pero en realidad mi cuerpo es una cosa concreta y va a morir irremediablemente, entonces qué hago al respecto; esas son las preguntas más profundas de la existencia humana y con las que debemos lidiar todos los días. Incluso la idea del dinero es mitológica, porque vas a un museo, ves una obra de Picasso y resulta que vale millones de dólares, pero qué es lo que significa realmente el dinero, no significa nada. Al mismo tiempo, sucede que hay hombres y mujeres que no tienen qué comer, entonces es una situación trágica. Tenemos que saber cómo ocupar un espacio en este trágico mundo y vivir todos, uno al lado del otro. No creo que tengamos otra elección realmente.

**-Si usted dice que no tiene nada concreto qué decir con su obra, ¿qué papel juega el público?**

-El arte es una sugerencia, una pregunta y el resto de la ecuación la hace el público. Una obra realmente buena dice "ey, vengan a verme, mírenme" y de pronto tú tienes todos estos sentimientos a partir de lo que estás viendo con tu propia experiencia de vida y el círculo se va completando. Pero cuidado, porque esto no es entretenimiento, no es Disneyland; Disneyland va demasiado más allá, entonces hay que decidir cuál es el límite, cuándo es suficiente.

[Ver entrevista completa](#)

**"Los artistas no creamos objetos, creamos mitología"**

Revista Digital Culturizarte (Chile). Autor: Galia Bogolasky  
4 mayo, 2019

La exposición tiene el título Surge. Esto tiene dos sentidos, insurgente, de una ola que nos capta. Es sobre la duda de sus ojos. La duda dice una cosa y la razón dice otra.

La obra de los espejos tiene que ver con los elementos que tiene para interpretar, donde en esta exposición se ve el hueco. "Hay dimensiones que no son documentables, Kapoor tiene esa capacidad de infiltrarse", explica Marcello Dantas, el curador de la muestra. No se luce, no es la que ves, no es transformación previsible, pero surge en el espacio en un lapso de conciencia donde tus ojos no tienen la capacidad de absorber eso. Mas allá de los sentidos. El artista habla de la capacidad de repetir, con acero, los espejos que producen distorsión de tu imagen. El espejo de la obra produce distorsión del espacio, no de uno. Lo que produce es un efecto de transformación periférica, distorsión del espacio que produce vértigo, es algo único.

Self created (Svayambhu) del 2007 es una obra monumental, para la cual se tuvo que adaptar el espacio de CorpArtes. El nombre Svayambhu proviene del sánscrito y significa auto creado. Esta obra es un enorme bloque de cera esculpido por la arquitectura del espacio de la galería que se mueve lentamente a través de unos pilares instalados en CorpArtes, esculpiendo su camino en cada movimiento. Tiene que ver con lo auto creado, obra que está permanentemente en movilidad creándose. Bloque de cera. Es una obra, es una máquina de percepción. Marcello Dantas, curador de la muestra explica la obra de Kapoor: "Uno se pregunta ¿dónde está el bloque? Está en permanente movimiento, ya que un bloque de ese tamaño no puede moverse. Tiene relación con el desafío de la razón. La obra no es el bloque, es el movimiento improbable, produce un efecto de duda. ¿Las cosas están o no están? Es el espacio de la razón desafiado".

Dragones es una obra de 1993, de esculturas de rocas de un potente color azul. Son piedras de roca esculpidas por el agua. Vienen de China.

Tiene que ver con una conexión fuerte. Son hechas de Pigmentos. Las formas son creadas solo por el color. Hay versiones más radicales, cada piedra pesa 700 kilos, puro pigmento. El color fue creado por Anish Kapoor.

Kapoor se refiere a su origen británico- indio: "El Mundo del arte es ridículo. El tema de la nacionalidad no es de importancia. Lo que hace es que nos convierte en ciudadanos de segunda clase. El arte es un lenguaje que no puede ser restringido a la nacionalidad".

El escultor se remonta a sus orígenes: "Crecí en la India, e inevitablemente hay una enorme memoria síquica que todos acarreamos, del lenguaje, el rojo es uno de ellos. La sangre, materiales rituales" y agrega: "Cuando tenía 17 años mi hermano y yo fuimos a Israel. Fue un momento difícil para mí. Una tía me dijo que fuera a India y tomara tierra y la pusiera bajo la cama. Me dijo: 'Vas a soñar el lugar de dónde vienes'. Una idea mitológica del regreso al lugar de origen. Es un sueño, es potente de donde venimos. Estamos obsesionados con de dónde venimos. Tenemos un pie en el lugar de origen y otro en el mundo. Por ejemplo, a Picasso ni lo pensamos como artista español pero su obra tiene un origen muy español".

Kapoor nos habla sobre los materiales que usa para su trabajo: "Trabajo con el pigmento, que es material, pero color. Llegué a la idea del objeto hueco. Son espacios llenos de oscuridad, espacios llenos de algún elemento. Espacios llenos de espejos. Eso es lo que me interesa. Lo negativo se convierte en positivo, no lo positivo en negativo. El objeto con un hoyo es aburrido, filosóficamente es poco profundo". Seguidamente en cuanto a la filosofía de su obra: "Tiene que ver con Dios y no queremos lidiar con Dios. Me interesa la tierra, la sangre, que son objetos inmateriales. Todo es un tipo de ficción, los artistas no creamos objetos, creamos mitología. No vemos lo que creemos ver. Todo es ficción".

"En los últimos años hemos entendido que el objeto no es solo algo para ver, sino que es un participante en el ojo del espectador [...] La escala, el tamaño y el significado, es una herramienta muy poética. Es una combinación de tamaño y significado. Es un hecho de la escultura. Las cosas grandes a veces son necesarias. Esa sensación de que algo es tan grande. Eso es algo muy importante. La mayoría de la arquitectura es



terrible y no me avergüenzo de decir eso. La arquitectura en su esencia es mi cuerpo, juega un rol raro e importante de dónde nos ubicamos. El espacio afecta completamente cómo interpretas el mundo. Los artistas tenemos que responder a ellos, empujarlos, tenemos que hacer algo por el arte”.

Kapoor nos habla sobre la relevancia de la sangre en su trabajo a través del color rojo: “Todos tenemos una historia sangrienta de distintas maneras. La sangre es nuestro interior. Somos contenedores de nuestra sangre. El cuerpo de adentro hacia fuera” y agrega: “El arte no se puede alejar del cuerpo. La política de la sangre se sienta al lado, no son el foco central. Hay un cierto melodrama. Pollock está tirando sangre. Pintar, toda pintura es sangre. No puede ser otra cosa. La sangre y el ritual espero que estén funcionando [...] Todo lo que está en el trabajo sale del trabajo. El rojo es un material que importa. ¿Por qué el rojo? Sigo volviendo a eso. ¿Por qué?”, se pregunta Kapoor.

El escultor comenta sobre su trabajo pictórico desconocido: “En los últimos 25 años he estado pintando cuadros. No los he mostrado nunca. No sé si los expondré, quizás debo tomar el riesgo y mostrarlos”. Asimismo, recuerda: “Hace 4 años atrás leí un artículo sobre un hombre que había descubierto el hueco más oscuro del universo. Lo llamé y le pedí trabajar con él este hoyo negro. Empezamos a conversar, aunque él decía que no tenía nada que ver con el arte. La luz queda atrapada entre las partículas al entrar y se convierten en calor. Es muy técnico, por eso es tan difícil crear estas relaciones abiertamente. No son grandes, son muy frágiles y complicadas. Nunca las he mostrado, pero lo haré”.

*“Siempre he sentido que no tengo nada que decir como artista. Los verdaderos artistas no tienen nada que decir. Lo que emerge del trabajo sale de la práctica. Donde hay materia tampoco hay materia. Cuando cierro los ojos, el espacio interior es más grande. Me gusta crear un espacio donde el interior es más grande. Qué contiene, y cómo lo contiene”.*



Anish Kapoor  
*Dismemberment, Site I*, 2003-2009  
Kaipara Bay, Nueva Zelanda  
Foto: Jos Wheeler  
© Anish Kapoor. Todos los derechos reservados, DACS/SAVA, 2019

# PRESS KIT ANISH KAPOOR SURGE

16 NOVIEMBRE 2019 – MARZO 2020  
FUNDACION PROA, BUENOS AIRES

## ANISH KAPOOR

Con el apoyo de la Embajada  
Británica en Buenos Aires - British  
Council

-

### Organiza

Estudio Anish Kapoor  
Magnetoscopio  
Fundación Proa

-

### Curador

Marcello Dantas

-

### Auspicio

Tenaris - Organización Techint

Departamento de Prensa  
[+54 11] 4104 1044 / 43  
prensa@proa.org  
www.proa.org

María Sureda  
Fernanda Martell  
Sofía Mele

# ANISH KAPOOR SURGE