

## 5. Falso epílogo: Reflexiones difusas en torno a Anish Kapoor

*What are your limitations as a sculptor?  
Oh they're manifold. I don't know. I don't know.*

(Entrevista de John Tusa a Anish Kapoor, BBC Radio)

[in medias res

*...Se ha escrito relativamente poco sobre Kapoor. Lo cual no es, a mi entender, ni bueno ni malo. Ello no impide que ese gesto sea ya de algún modo una señal. Quizá sea demasiado tarde o demasiado pronto para escribir sobre Kapoor, aunque si somos algo precisos, quizá quepa decir también que siempre es demasiado tarde o demasiado pronto para escribir sobre alguien. Pero eso es ya otra historia.*

Sea, pues, el desfiladero para reflejos difusos, impresiones. Notas marginales...

A pesar de la encrucijada familiar (Nacido en Bombay (1954), de padre hindú, madre judía, formación británica,... y la etiqueta multicultural podría proseguir), Anish Kapoor es *ante todo y ante todos* un artista. Precisemos algo más (aunque faltemos a la verdad): es un escultor.

Esculpamos: E S C U L T O R.

Incido y reincido en este hecho porque la crítica no parece tenerlo *radicalmente* en cuenta. O no siempre, o no siempre radicalmente.

(K.: «The art that I admire does something more than tell my little psycho biographical story, who's interested?»)

\*

La experimentación ininterrumpida a lo largo de su obra es un hecho constatable: colores, materiales, texturas, tamaños... Así como también el volumen de su producción. Kapoor trabaja sin descanso, permanentemente. Sigue teniendo cosas que decir.

(K.: «To be honest I'm bubbling with ideas. There are a hundred things I want to do»)

\*

Y, sin embargo, la reacción estética suele comparecer bajo un semblante recurrente. Topo con su obra como frente a un caleidoscopio en el que poder recordar diferentes artistas o escuelas. Hagamos una prueba: *At the Edge of the World I* (1998) o *At the Edge of the World II*, (1998): Caspar Friedrich; *Archaeology and Biology* (1988) o *The Healing of St. Thomas* (1989): Lucio Fontana; *Moon Shadow* (2005) o *My Red Homeland* (2007): Joseph Beuys; *Angel* (1989) o *Dragon* (1992): Yves Klein; *Untitled* (1990) u *Oblivion* (1994): Antony Gormley; *Ishi's Light* (2003) o *Pillar* (2003): Barnett Newman; *S-curve* (2006) o *Vertigo* (2006): Richard Serra. La panorámica se podría ejemplificar más y mejor, y los múltiples reflejos seguirían propagándose (Marcel Duchamp, Donald Judd, Robert Morris,...). Como ha señalado Fernando Francés (a mi ver con mucho acierto): «[K.] ha encontrado un paraíso particular, reflexionando e investigando sobre los aspectos de una escultura y un arte aparentemente ya explotados Su búsqueda no parte del final de otros territorios, sino que busca nuevos caminos aprovechando sólo aquellos aspectos de otras 'exploraciones' que le son válidas»<sup>47</sup>. El propio Kapoor indica que: «work grows out of other work, and that there are very very few eureka moments of here is a completely new, unforeseen idea. Almost, well for me anyway, all ideas grew out of other ideas».

Y así con todo, las influencias, aunque siempre asedien, nunca angustian.

\*

Es fácil –o quizá inevitable– caer en la tentación de construir un relato de la obra de Kapoor. Buscar la coherencia evolutiva en el transcurso de su trabajo, narrar algún tipo de *historia*. Y podrían ciertamente desplegarse varias. Algunas de ellas suelen ser *locus communis* para la crítica: la utilización del color (de la luminosidad a la oscuridad), la incorporación de nuevos materiales (de lo orgánico a lo inorgánico), el tamaño de sus esculturas (de piezas medianas a piezas colosales), etc. Todas ellas interesantes, y todas ellas con sentido. No obstante, hay dos relatos en los que no puedo dejar de pensar cuando trato de contemplar en conjunto el trabajo de Kapoor. Uno de ellos, basado en el cambio de superficies: «las convexidades se fueron transformando en concavidades, en las que el volumen interior

<sup>47</sup> Fernando Francés, 2007.

se ahuecaba dulcemente y se ofrecía para su inspección directa. El espacio generador se encerraba en sí mismo»<sup>48</sup>. El otro, narrado desde la *escala*: la obra va aumentando de escala, y no sólo de tamaño (como suele remarcarse), lo cual conduce primero al uso de grandes salas museísticas y, posteriormente, a la búsqueda de nuevos y más vastos espacios – *más allá* incluso del museo o la galería. No sin antes, en esta fuga escalonada, abrir un espacio por el que poder (por medio de tajos y grietas<sup>49</sup>, columnas infinitas, grandes bloques en desplazamiento o gases) salir.

Sin duda, impresiones violentas.

(K.: «I am doing the same things that I was doing when I first thought that it might be possible to work as an artist. Some interests have deepened, but really the central issues have remained the same»)

\*

Detengámonos en estas tres obras: *Taratantara* (25x17x50m, 1999), *Cloud Gate* (10x20x12m, 2004) y *The Tees Valley Giants* (en proyecto<sup>50</sup>). Se trata efectivamente de tres intervenciones descomunales en el espacio público. El control de tales dimensiones escapa al dominio de Kapoor, y desde entonces, cediendo lo artesanal a lo tecnológico, la colaboración con el célebre ingeniero Cecil Balmond (ligado a Ove Arup) será estrecha, continua y necesaria. Tras la cual se abre un interesantísimo flanco de interrogación, a saber, aquél que vincula y desvincula la escultura a la arquitectura. ¿En qué dominio se está moviendo Kapoor? ¿Lo está sintetizando? ¿Urbanismo escultórico? En cualquier caso, la presencia de esta nueva pulsión, sobre la cual la crítica suele pasar de largo, parece insorteable – insublimable. En este punto, Kapoor se muestra por su parte seguro y sutil: «My work is not architecture, but can be architectural in scale». Ahí se encuentra, si no me equivoco, la clave en la escultura desarrollada –predominantemente– durante los últimos años por este artista. Y es que nunca ha dejado de repetir, casi como un mantra, entrevista tras entrevista, que «Scale is a tool, a tool of sculpture». El tamaño y el color son sólo instrumentos adyacentes. Retomemos entonces el guante y preguntémosnos, por tanto, ¿por qué motivo afirma Kapoor: «I hate public sculpture»? Pues la contradicción parece evidente: la praxis niega toda la teoría.

Es posible que saquemos algo más en claro si seguimos el hilo de sus palabras. Tal vez podamos entrever y entender la in-

<sup>48</sup> Mc Evilly [1991: 23]

<sup>49</sup> Véase una interesante interpretación sobre la herida en Kapoor en Amador Vega [2005: 141 y ss]. En relación con una poética del vacío es de sumo interés: A. Bhabha, 2008.

<sup>50</sup> De las cinco instalaciones previstas, Kapoor y Balmond han presentado el proyecto de la primera de ellas: *Tememos* (110x50m).

tención provocativa de semejante sentencia. Kapoor continua: «It's really a problem, I've got to say it's really a problem. Public sculpture ... oh God, even the phrase makes me feel tired. Why I am engaged in it? Well, I think, as a sculptor, that is something of one's lot. Because scale is a tool of sculpture, *and it needs to be worked with*»<sup>51</sup>. Si no entiendo mal a Kapoor, mi impresión es que está queriendo negar aquella interpretación que ve en su obra una intención deliberada (de orden artístico, estético, político, etc) por hacer escultura en el espacio público. Kapoor no juega a las conmemoraciones. Para él, por el contrario, se trata única y exclusivamente de un problema de *escala*. Recordemos, en este sentido, que *Tiresyas* (120x23m, 2002) fue proyectada para ser instalada en el *hall* de la Tate Gallery. Y, efectivamente, disponía para ello de un espacio de inusitadas dimensiones (tratándose de un museo). De ahí la relevancia de nuestra consideración anterior. Kapoor no está obsesionado por el espacio público, tampoco por la arquitectura, sino que más bien se trata de un problema de *escala* («every idea has its scale»<sup>52</sup>). Por eso, quien requiere y solicita espacios amplios, y por tanto *necesariamente públicos*, es la escultura, no Kapoor.

<sup>51</sup> La cursiva es mía.

<sup>52</sup> K. ha hecho uso en alguna ocasión de esta formidable cita de Barnett Newman: "scale is not a matter of size, it is a matter of content". (K.: "So scale is not about how big a thing is but is about how meaningful a thing is").

<sup>53</sup> Véase otros proyectos en <http://www.anishkapoor.com/works/public/index.htm>. Sobre *Islamic Mirror*, véase *Anish Kapoor. Islamic Mirror, 2008*.

\*

En derredor de ese "entre-deux" esculto-arquitectónico, habría por ejemplo que reflexionar sobre ciertas obras como *Descent into Limbo* (1992) y *Building for a Void* (1992) o instalaciones en arquitecturas religiosas como la realizada en el Mausoleum am Dom, *Untitled* (1992), o la recientemente presentada en Murcia en el monasterio de Santa Clara, *Islamic Mirror* (2008)<sup>53</sup>.

¿Y la pintura? Porque las referencias en Kapoor son constantes.

(K.: «This is where I have a curious overlap with painting in that the space of painting is the space of illusion. I seem to be making sculpture about the space beyond, illusory space»)

\*

Volvamos a *Cloud Gate*. Porque esta aparente gigantesca gota de mercurio líquido, emplazada en pleno *Millenium Park*, da que pensar. Conmueve e inquieta, incita a. Aparentemente: el horizonte de Chicago está a nuestro alcance, *ahí*, en esa cáscara de nuez. Vistámosla para la presentación con algo de glamour

(no más que ciertos datos): pesa 110 toneladas, la ensambladura de sus 168 placas de acero inoxidable se demoró durante dos años y es por el momento la “escultura pública” más cara de la historia (23 millones de dólares). Dicho queda, y todavía queda lo importante.

Los datos avanzados no hacen justicia a la obra, no hay más que alzar la cabeza del plano para advertir, como ha señalado lucidamente Eva Fernández, que «las obras de Kapoor, más que tener un peso empírico, tienen un peso óptico»<sup>54</sup>. Y quizá en ninguna otra pieza como en la presente se haga evidente esta extraña y novedosa gravedad.

(K.: «Sculpture isn't simply an object in space. It lives through the processional or returning view»)

Pues la experiencia ante una reflexión productora de espejismos, nos enfrenta no sólo a una aberración referencial que se muestra indomeñable, sino también, a la reconsideración de la objetualidad de la obra<sup>55</sup>. Inquietante será, por ende, tanto la experiencia de la obra como la obra misma. De ahí la reciprocidad excluyente de un obra que, además, no es, o no empieza a ser, sino con la participación activa del observador. Téngase en cuenta que las variables perceptivas se han desplazado y multiplicado a su vez en una suerte de *mise-en-abîme*: intensidad de luz, posición del observador, modificación —constante— del espacio exterior... pero también otras más pedestres como puedan ser las circunstancias climatológicas, el ruido ambiental,... La escultura (de lo) tangencial arremete entonces irrevocablemente: *Noli me tangere*. Y de repente, en esta especularidad esperpéntica y a veces siniestra, en donde la distorsión permanente repele un anhelo de fijación, delimitación y completud, la singularidad de lo único hace aparición: el t i e m p o.

¿Pero se puede acaso representar el tiempo?

(K.: «I am interested in sculpture that manipulates the viewer into a specific relation with both space and time»)

\*

Kapoor ha distinguido y perfilado en varias entrevistas la diferencia entre la “expresión” de una obra y el que una obra

<sup>54</sup> Eva Fernández, 2006, p. 28.

<sup>55</sup> Véase Malin Hedlin Hayden, 2003. Una interesante lectura de la obra de Kapoor (en otros artistas) desde —y más allá de— las coordenadas teóricas del minimalismo. A este respecto se me antoja imprescindible, por su lucidez habitual, Didi-Huberman, 1992.

“porte expresabilidad”. Y siempre ha negado la potencialidad de la mayor.

(K.: «I am really interested in the “non-objec”»)

\*

Quizá sea precisamente esta imposibilidad para re-*presentar* el tiempo, esta *hybris* prototípicamente moderna, el oxímoron que teje y desteje esta pieza. Lejos queda ya cualquier tipo de enseñoreamiento estético de la obra<sup>56</sup>. Quizá, y sólo quizá, haya lugar únicamente para una *comuni6n íntima* con su obra, con ese tiempo que se siente, pero que, como San Agustín, se es incapaz de explicar – y de representar.

(K.: «There is something very compelling about sculpture that says come inside and be part of this – engage at some physical level. Art is good at intimacy»)

...Delaci6n íntima, inesquematizable, diseminándose sin apropiaci6n...

\*

*When I say I have nothing to say I mean literally I have nothing to say...*

[ex abrupto]

<sup>56</sup> Véase Rainer Crone & Alexandra von Stosch, 2008. Acercamiento a Kapoor desde la problemática de lo sublime.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

La inmensa mayoría de obras pictóricas citadas de Gerhard Richter se pueden encontrar en [www.gerhard-richter.com](http://www.gerhard-richter.com).

Las citas de Kapoor han sido extraídas de diferentes *entrevistas* realizadas por: Marcelo Dantas, Sherry Gasché, John Tusa, Marjori Althorpe-Guyton, Charlotte Higgins, Heidi Reitmaier, Ossian Ward.

- BENJAMIN, Walter (2005), *El libro de los pasajes*, Akal, Madrid.
- BHABHA, Homi K., "Anish Kapoor: Making Emptiness", en <http://www.anishkapoor.com/writing/homibhabha.htm>, 1998.
- B. H. D. BUCHLOH / J. F. CHEVRIER/ A. ZWEITE / R. ROCHLITZ (2000), *Photography and painting in the work of Gerhard Richter. Four essays on Atlas*, Llibres de Recerca, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona.
- CRONE, Rainer & VON STOSCH, Alexandra (2008), "Sublime Shifts. From Color to Darkness", en *Anish Kapoor*, Prestel Verlag.
- DERRIDA, Jacques (1998a), *Aporías*, Paidós Studio, Barcelona.
- (1998b), *Memorias para Paul de Man*, Gedisa, Barcelona.
- FERNÁNDEZ, Eva (2006), *Anish Kapoor*, Nerea, Donostia-San Sebastián.
- FOSTER, Hal (2001), *El retorno de lo real*, Akal, Madrid.
- HORACIO (1998), *Arte Poética*, Universidad de Extremadura, Cáceres.
- FRANCÉS, Fernando, "Anish Kapoor. Patria de Sangre", *Blog de Fernando Francés*, 8 de mayo de 2007 (publicado originalmente en *Arte y Parte*).
- GUASCH, Ana María (2000 [2007]), *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Forma, Madrid.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1992), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, Paris.
- HEDLIN HAYDEN, Malin (2003), *Out of Minimalism: The Referential Cube. Contextualising sculptures by A. Gormley, A. Kapoor and R. Whiteread*, Uppsala Universitet, Uppsala.
- KAPOOR, Anish (2008), *Islamic Mirror*, ed. Rosa Martínez, Cendeac, Salamanca.
- KUSPIT, Donald (2006), *El fin del arte*, Akal, Madrid.
- MC EVILLEY, Thomas (1991), "La oscuridad en el interior de una piedra", *Anish Kapoor*, The British Council, Museo Nacional de Arte Reina Sofía.
- PATER, Walter (2005), *El estilo*, Langre, Madrid.
- RICHTER, Gerhard (1995 [2005]), *The Daily Practice of Painting. Writings 1962-1993*, Thames & Hudson, Londres.
- (2005), *Ohne Farbe/Without Color*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit.
- (2008), *Panorama*, MER, Gent.
- SMITHSON, Robert (1996), *The Collected Writings*, University of California Press, Berkeley.
- VEGA, Amador (2005), *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*, Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, Pamplona.