



ANISH KAPOOR: ENTRE VAZIO E MATERIALIDADE

LUCAS PROCÓPIO DE OLIVEIRA TOLOTTE

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte
2023

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

LUCAS PROCÓPIO DE OLIVEIRA TOLOTTI

Anish Kapoor: entre vazio e materialidade

Tese apresentada ao Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Estética e História da Arte

Orientadora: Profa. Dra. Elza Ajzenberg

Linha de Pesquisa: Teoria e Crítica de Arte

São Paulo
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

T653a Tolotti, Lucas Procópio de Oliveira
Anish Kapoor: entre vazio e materialidade / Lucas
Procópio de Oliveira Tolotti; orientadora Elza Maria
Ajzenberg - São Paulo, 2023.
192 f.

Tese (Doutorado)- Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo. Área de concentração:
Estética e História da Arte.

1. Anish Kapoor. 2. vazio. 3. materialidade. 4.
objeto artístico. 5. fenomenologia. I. Ajzenberg,
Elza Maria, orient. II. Título.

TOLOTTI, L. P. O. **Anish Kapoor: entre vazio e materialidade**. 2023. Tese (Doutorado)
– Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Aprovado em:

Banca examinadora

Profª Drª _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Profª Drª _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Profª Drª _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Profª Drª _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Profª Drª _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e à minha irmã, por todo o amor, respeito, força e incentivo.

Aos meus avós, aos meus tios e minhas primas, pelo carinho e aconchego.

Ao Wagner, pelo companheirismo afetivo e norte no mundo acadêmico.

À Profa. Elza Ajzenberg, pelos ensinamentos e generosidade.

Aos professores e funcionários do Programa Interunidades em Estética e História da Arte, pelas palavras e auxílios durante toda a minha trajetória acadêmica no *stricto sensu*.

Aos amigos, pela sustentação emocional.

JANELAS DE ANISH KAPOOR

o arenito
sugou o azul,
entranhou-se
no azul.
transmutou-se
em azul
solidificado.

a massa
porosa do azul
absorveu o ar.
o sopro de Shiva
que por ali
rondava.

as pedras azuis,
anjos do portal,
respiram,
murmuram senhas,
propõe enigmas
que nos levam
aos deuses.

topos de azul
sacralizado.
escritura ancestral.
buracos no vazio.
mitologemas
que se abrem
para o infinito

RESUMO

TOLOTTI, L. P. O. **Anish Kapoor: entre vazio e materialidade**. 2023. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

A presente pesquisa tem como intuito investigar como o objeto artístico é trabalhado pelo artista Anish Kapoor em suas produções mais recentes. Para isso, foram escolhidas obras das séries *Non-object (Black)*, nas quais formas em três dimensões revestidas de preto apresentam uma ilusão de bidimensionalidade, e de sua fase visceral, em que o artista, a partir de pinturas e tridimensionais, pensa o interior do corpo humano. Esses dois momentos de produção são escolhidos, tendo em vista a seleção de obras em duas exposições do artista: *Anish Kapoor: Surge*, em Santiago, no Chile (2019) e *Anish Kapoor*, em Veneza, na Itália (2022). As exposições apontam possibilidades de pensar sua produção entre vazio e materialidade. Para isso, a pesquisa elege a cor e o espaço como elementos estruturais da poética de Kapoor, e sua relação com o objeto artístico será explorada a partir destes fatores. Priorizando uma abordagem fenomenológica, calcada principalmente em Martin Heidegger e Maurice Merleau-Ponty, e trazendo pensadores contemporâneos da arte, como Hal Foster e Georges Didi-Huberman, a tese pensa os elementos do visível, do invisível e do olhar como possibilitadores de uma abordagem objetual em Kapoor que coloca as obras estudadas como não-objetos ou objetos abjetos. Pretende-se, então, localizar na arte contemporânea esta tendência de superação das relações dicotômicas entre sujeito e objeto por meio das qualidades poéticas que figuram entre vazio e materialidade ressaltadas nas obras do artista.

Palavras-chave: Anish Kapoor; vazio; materialidade; objeto artístico; fenomenologia.

ABSTRACT

TOLOTTI, L. P. O. **Anish Kapoor: between the void and materiality.** 2023. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

The present research aims to investigate how the artist Anish Kapoor works with the artistic object in his most recent productions. To show that, works were chosen from the *Non-object (Black)* series, in which three-dimensional shapes covered in black present an illusion of two-dimensionality, and from his visceral phase, in which the artist, using three-dimensional paintings, thinks about the insides of the human body. These two moments of his works were chosen aiming the selection of artworks in two of the artist's exhibitions, *Anish Kapoor: Surge*, in Santiago, Chile (2019) and *Anish Kapoor*, in Venice, Italy (2022). The proposals point out possibilities for thinking about Kapoor's work between the void and materiality. To this end, the research chooses color and space as fundamental structural elements of Kapoor's poetics, and his relationship with the artistic object will be explored based on these factors. Prioritizing a phenomenological approach, based mainly on Martin Heidegger and Maurice Merleau-Ponty, and bringing together contemporary art thinkers, such as Hal Foster and Georges Didi-Huberman, the thesis considers the elements of the visible, the invisible and the gaze as enabling an objectual approach in Kapoor that allows the chosen works to be highlighted as non-objects, or object objects. As such, we intend to locate in contemporary art this tendency to overcome the dichotomous relationships between subject and object through the poetic qualities that appear between emptiness and materiality highlighted in the artist's works.

Keywords: Anish Kapoor; void; materiality; artistic object; phenomenology.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1. Obra de Anish Kapoor exposta na Gallerie dell'Accademia, Veneza, 2022.	32
FIGURA 2. Anish Kapoor. <i>Dragon</i> , 1992	34
FIGURA 3. Blocos de índigo.	37
FIGURA 4. Anish Kapoor, <i>My Red Homeland</i> , 2003.	41
FIGURA 5. Anish Kapoor, <i>Sem título</i> , 1992.	43
FIGURA 6. Anish Kapoor, <i>Void</i> , 1993.	44
FIGURA 7. Kazimir Malevich. <i>Quadrado preto</i> , 1915.	44
FIGURA 8. Ilustração de Robert Fludd materializando o vazio inicial na criação do universo.	46
FIGURA 9. Vantablack.	47
FIGURA 10. Kazimir Malevich. <i>Branco sobre branco</i> , 1915.	50
FIGURA 11. Anish Kapoor, <i>To Reflect an Intimate Part of the Red</i> , 1981.	65
FIGURA 12. Anish Kapoor, <i>White Sand, Red Millet, Many Flowers</i> , 1982.	65
FIGURA 13. Anish Kapoor, <i>1000 Names</i> , 1982.	66
FIGURA 14. <i>Jantar Mantar</i> , 1734, Jaipur.	67
FIGURA 15. Anish Kapoor, <i>Svayambhu</i> , 2007.	71
FIGURA 16. Anish Kapoor, <i>Svayambhu</i> , 2007.	73
FIGURA 17. Fachada da exposição Anish Kapoor: <i>Surge</i> .	81
FIGURA 18. Vista do Palazzo Manfrin, Veneza, 2022.	83
FIGURA 19. Esquema do olhar em Lacan.	90
FIGURA 20. Esquema do olhar em Lacan.	90
FIGURA 21. Sala expositiva contendo algumas obras <i>Non-object Black</i> .	94
FIGURA 22. Bulaki. <i>Três aspectos do absoluto</i> , 1823.	96
FIGURA 23. Yujian. <i>Aldeia da montanha na clareira da névoa</i> , c. 1250.	98
FIGURA 24. Anish Kapoor, <i>Double Vertigo</i> , 2012.	105
FIGURA 25. Reflexo do autor da pesquisa em uma das faces côncavas espelhadas da obra <i>Double Vertigo</i> .	106
FIGURA 26. Anish Kapoor, <i>Non-object (Oval)</i> , 2022.	108
FIGURA 27. Anish Kapoor, <i>Non-object (Door)</i> , 2008.	108
FIGURA 28. Reflexo do autor da pesquisa em uma das faces espelhadas da obra <i>Non-object (Door)</i> .	109
FIGURA 29. Anish Kapoor, <i>Non-object (Oval)</i> , 2022.	109
FIGURA 30. Anish Kapoor, <i>Non-object (Black)</i> , 2019.	111
FIGURA 31. Anish Kapoor, <i>Non-object (Black)</i> , 2018-2022.	111
FIGURA 32. Anish Kapoor, <i>Non-object (Black)</i> , 2018-2022.	111

FIGURA 33. Francesco del Cossa, <i>Anunciação</i> , c. 1470-72.	113
FIGURA 34. Anish Kapoor, <i>Ritual Acts I</i> , 2021.	125
FIGURA 35. Anish Kapoor, <i>Internal object in three acts</i> , 2013-2015.	127
FIGURA 36. Matthias Grünewald. <i>Retábulo de Isenheim</i> , 1512-1516.	141
FIGURA 37. Rembrandt. <i>Boi abatido</i> , c. 1655.	142
FIGURA 38. Anish Kapoor. <i>The Healing of St Thomas</i> , 1989.	144
FIGURA 39. Caravaggio. <i>A incredulidade de São Tomé</i> , c. 1602.	144
FIGURA 40. Anish Kapoor. <i>Mother as a Mountain</i> , 1985.	146
FIGURA 41. Anish Kapoor. <i>When I Am Pregnant</i> , 1992.	147
FIGURA 42. Anish Kapoor. <i>Pregnant White Whitin Me</i> , 2022.	148
FIGURA 43. Anish Kapoor. <i>Pregnant White Whitin Me</i> , 2022.	149
FIGURA 44. Ticiano. <i>O esfolamento de Mársias</i> , c. 1570-76	150
FIGURA 45. Anish Kapoor, <i>The Unremembered</i> , 2020.	153
FIGURA 46. Anish Kapoor, <i>The Innocents</i> , 2021.	154
FIGURA 47. Anish Kapoor. <i>Shooting into the Corner</i> , 2008-2009.	155
FIGURA 48. Anish Kapoor, <i>Shooting into the Corner</i> , 2008-2009.	156
FIGURA 49. Anish Kapoor, <i>Shooting into the Corner</i> , 2008-2009.	157
FIGURA 50. Anish Kapoor, <i>Portrait of Pink (I, II, III)</i> , 2019.	158
FIGURA 51. Anish Kapoor, <i>Sacrifice</i> , 2019.	160
FIGURA 52. Anish Kapoor, <i>Sacrifice</i> , 2019.	162
FIGURA 53. Anish Kapoor, <i>Death of the Artist</i> , 2022.	163

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. COR E ESPAÇO: BASES DE UM TRABALHO POÉTICO	18
1.1 COR: CIÊNCIA, PENSAMENTO E CULTURA	19
1.1.1 Uma abordagem metodológica da cor:	28
1.1.2 O azul	32
1.1.3 O vermelho	38
1.1.4 O preto e o branco	42
1.2 ESPAÇO:	50
2. MITOLOGIAS	61
2.1 1000 NAMES: O PIGMENTO NO ESPAÇO	64
2.2 A AUTOGERAÇÃO	69
3. O OBJETO: DELIMITAÇÕES TEÓRICAS	75
3.1 PENSAR O OBJETO	76
3.2 EXPOSIÇÕES NO CHILE E EM VENEZA: QUAIS OBJETOS SURGEM?	81
3.3 DINÂMICAS DO OLHAR	85
4. O NÃO-OBJETO	93
4.1 O VAZIO	95
4.2 NÃO-OBJETO: ESPELHOS	104
4.3 NÃO-OBJETO: PRETO	110
5. A VISCERALIDADE CORPÓREA	123
5.1 O INQUIETANTE, O ABJETO, O INFORME, O OBSCENO	124
5.2 A TRAJETÓRIA DO CORPO	140
5.3 O SACRIFÍCIO	152
CONSIDERAÇÕES FINAIS	164
REFERÊNCIAS	169
CRONOLOGIA	177

INTRODUÇÃO

Sensualidade é terror. Terror sedutor, nos perdemos em seu disfarce. A sensualidade de alguma forma nos convence de que não estamos sozinhos. Encurta a distância entre mim e o outro e nos engana na ilusão de que nem tudo está perdido. Talvez eu pudesse começar dizendo que um objeto vazio não é um objeto esvaziado; seu potencial de possibilidade generativa está sempre presente. Está prenhe. O vazio devolve o olhar. Sua face inexpressiva nos obriga a preencher conteúdo e significado. O vazio se torna plenitude. As coisas viram de cabeça para baixo. Esse ato deve revelar nossas fantasias sobre nossa anulação. De alguma forma, devemos evitar nossa própria morte. Não estamos terminados, finalizados, acabados. É uma espécie de abertura em vez de um fim de possibilidade. A contradição é sua verdade essencial. Uma coisa e seu oposto. Dito isso, o terror está sobre nossos ombros – talvez não seja verdade, talvez o vazio não esteja prenhe de possibilidades. Talvez haja de fato um fim real, de fato a morte real e a perda de si mesmo (KAPOOR, 2015, p. 40, tradução nossa¹).

O depoimento do artista Anish Kapoor, retirado de uma entrevista realizada com a crítica de arte e psicanalista Julia Kristeva, estabelece uma miríade de temas e chaves de leitura para a sua obra. Mais ainda, detém-se em um elemento fulcral de sua poética: o vazio. Um conceito – recuperando a expressão de Kapoor – prenhe em possibilidades de significação². Ao longo do tempo, diversas áreas do saber se debruçaram sobre as múltiplas faces desse termo. Evidentemente, as artes visuais trilham um percurso que fomenta a discussão pictórica, plástica, crítica e teórica sobre o vazio. Na contemporaneidade, Kapoor é um dos artistas que tenta cercar as contradições e

1 Sensuality is terror. Beguiling terror, we lose ourselves in its guise. Sensuality somehow convinces us we are not alone. It shortens the distance between me and the other and fools us into the illusion that all is not lost. Perhaps I could start by saying that a void object is not an empty object; its potential for generative possibility is ever present. It is pregnant. The void returns the gaze. Its blank face forces us to fill in content and meaning. Emptiness becomes fullness. Things are turned upside down. This must reveal our phantasies about voiding ourselves. Somehow, we must avoid our own death. We are not done, finished, ended. It's a sort of opening rather than an ending of possibility. Contradiction is its essential truth. A thing and its opposite. Having said that, terror sits on our shoulder – perhaps it is not true, could it be that the void is not pregnant with possibility. Maybe there is an actual and real end, actual death, and loss of self.

2 No idioma original da entrevista, inglês, existem dois termos empregados como sinônimos de vazio: *void* e *empty*. A partir da pesquisa bibliográfica relacionada à obra de Kapoor, em consonância com suas entrevistas, textos e obras, optou-se por traduzir *void* como vazio e *empty* como esvaziado. Essa distinção fica evidente quando o artista diz: “[...] a void object is not an empty object”. Ou seja, um objeto vazio não está esvaziado, nele há potência, possibilidade. Mais ainda, Kapoor faz uso da palavra *emptiness* como sinônimo de *void*. A palavra também será traduzida por vazio.

contingências desse tema a partir de suas obras. Porém, engana-se quem pensa que as obras do artista apresentam apenas instâncias que dimensionam o vazio a partir desse *void*, ou seja, de uma construção pictórica e plástica que tem a cor preta como elemento principal e uma sugestão de abismo que paira em sua manifestação. Muitas de suas produções – ainda que tematizem o descrito por ele na entrevista supracitada – vêm a público carregadas de uma intensa e extensa materialidade. Os pigmentos de cor, os materiais utilizados, a própria escala de suas obras e os temas adjacentes dão uma pista de que, entre vazio e materialidade, nada é o que parece ser: o horror, a sensualidade, o corpo da mãe, a guerra, a pátria.

Nascido em Bombaim - hoje Mumbai - em 1954, em uma família de descendência punjabi e judaica, Anish Kapoor (Sir Anish Mikhail Kapoor, CBE, RA) se mudou no final da adolescência para Londres, onde estudou, de 1973 a 1977 no Hornsey College of Art e na Chelsea School of Art de 1977 a 1978. Antes disso, viveu parte da adolescência em Israel, a partir de 1971, chegando a cursar engenharia. Porém, abandonou o curso seis meses depois do início.

Em 1979, faz uma viagem à Índia onde retoma suas origens e, mais do que isso, descobre a cor primária em seu estado natural, que, segundo o historiador da arte Germano Celant (1998), corresponderá à busca metafísica do artista – tema recorrente em sua obra. Sua origem também se faz presente nos materiais, nas disposições ou nas formas assumidas por seus trabalhos. Em uma entrevista ao curador Marcello Dantas, na ocasião da exposição *Ascensão*, que visitou as cidades do Rio de Janeiro, Brasília e São Paulo, entre 2006 e 2007, Kapoor diz:

Quando eu era criança, apesar de indiano, nascido na Índia etc., apenas o fato de minha mãe ser judia e termos sido criados como judeus nos deu a sensação, em algum momento, de que éramos estrangeiros. Estou acostumado a me sentir sempre um estrangeiro (KAPOOR *apud* DANTAS, 2006, p. 20).

A partir da década de 1980, alcança a consagração pública, tendo trabalhos expostos na 17ª Bienal de São Paulo, junto com outros artistas britânicos, tais como, Tony Cragg, Richard Deacon, Anthony Gormley, Alison Wilding e Bill Woodrow (FARIAS, 2006). Nessa ocasião, Kapoor apresenta duas obras que primam pela pequena escala: *1000 Names* e *The Chant of Blue*. Nelas, o público já percebe a fusão da forma e da cor.

Na década de 1990, recebe dois importantes prêmios: o Prêmio Duemila da Bienal de Veneza, em 1990, e o Turner Prize, em 1991. Na Bienal de Veneza, explora a pedra como suporte de seu trabalho e, também, a cor azul. A ideia do vazio surge novamente na Bienal de São Paulo, dessa vez em 1996, na 23ª edição, que conta com o tema “A desmaterialização da arte no final do milênio”. O artista recebe uma sala especial, no vão central do prédio, “onde o grande volume de alumínio polido transformava-se no ponto para onde todo o ambiente convergia” (FARIAS, 2006, p. 36).

Conforme as décadas avançam, Kapoor adensa pontos estabelecidos em sua poética: alarga as qualidades plásticas que manifestam o vazio e a materialidade. Desenvolve várias obras com o uso de pigmento, de cera e de silicone, em escala grande e pequena – a partir dos anos 2010, atinge visceralidade a partir da pintura e dos tridimensionais que cada vez mais expressam carnalidade.

A tese aqui presente busca indagar, então, sobre a questão do vazio e da materialidade na obra de Kapoor, colocando alguns eixos centrais de sua poética em discussão, nunca entendendo esses conceitos como puramente antagônicos, mas sim buscando, nas obras do artista, uma discussão que supere essa dicotomia. Especificamente, serão discutidos os elementos da cor e do espaço em suas produções, em diálogo com filósofos que se debruçaram sobre esses temas. A pesquisa objetiva entender como a noção do objeto artístico é pensada e evidenciada a partir do vazio e da materialidade.

No primeiro capítulo, as bases do trabalho poético de Kapoor serão estabelecidas: cor e espaço serão apresentados e discutidos. No segundo capítulo, esses elementos irão convergir para a discussão sobre a multiplicidade e a autogeração, algo que o artista se apropria para pensar o que ele chama de mitologias em sua obra. Por fim, tensionando a argumentação e atingindo um ponto fundamental sobre a própria qualidade do objeto artístico, os conceitos de não-objeto e abjeto finalizarão a pesquisa, a partir de obras expostas em duas mostras do artista: *Surge* (2019), realizada na cidade de Santiago, no Chile, na Fundação CorpArtes e, a exposição *Anish Kapoor* (2022), que aconteceu na cidade de Veneza, na Gallerie dell'Accademia e no Palazzo Manfrin. As duas exposições apresentam obras que percorrem a trajetória artística de Kapoor, enfatizando as questões que envolvem o vazio e a materialidade. A exposição em Veneza traz vários exemplares de uma série de obras mais recentes, nas quais ele explora a ideia de um corpo visceral pela pintura e pelos tridimensionais. É também nessa exposição que são expostas as primeiras obras feitas em *Vantablack*, um processo que emprega um material que absorve quase a totalidade da luz.

Esta tese, pelo seu caráter teórico e exploratório, tem como principal metodologia a pesquisa bibliográfica³. Foram realizadas visitas técnicas nas duas exposições do artista ao longo do desenvolvimento da pesquisa, em Santiago, Chile, e em Veneza, Itália. Esses eventos propiciaram o recorte da pesquisa, visto que as obras analisadas são peças que foram expostas nas mostras supracitadas.

No que se refere às fontes bibliográficas, os catálogos de exposições de Kapoor serão amplamente utilizados. O artista apresenta um diálogo com diversos filósofos, pensadores e críticos de arte contemporâneos, entre eles: Homi K. Bhabha, Julia Kristeva e Nicholas Baume. Suas entrevistas, geralmente, são mais do que apenas

3 Segundo Severino (2007, p. 122, grifo do autor), “a pesquisa bibliográfica é aquela que se realiza a partir do registro disponível, decorrente de pesquisas anteriores”.

um compilado de perguntas e respostas. Existe uma construção de conhecimento que se apresenta por meio da fala e, ambos – artista e entrevistador – vão pontuando suas reflexões embasadas em textos críticos. Dessa maneira, a tese apresenta uma seleção de catálogos do artista, compreendendo exposições que vão de 2006 a 2022. A maioria dos catálogos é editada em língua inglesa. Cumpre, então, a partir da tradução de determinados trechos de entrevistas e textos críticos, contribuir para o acesso das informações e produções sobre Kapoor em língua portuguesa. Ademais, cada capítulo traz um tema que será explorado mais a fundo a partir do cotejo e diálogo com diferentes autores. No primeiro capítulo, a questão da cor será discutida com base em livros clássicos e contemporâneos que dimensionam a cor não só em uma perspectiva histórica ou científica, mas também antropológica e cultural. Além dos escritos de Goethe (2013) e Kandinsky (1996), que balizam o tema até os dias de hoje, autores como John Gage (2016) e Michel Pastoureau (2011, 2011, 2017, 2023) promovem uma discussão que insere a cor em um âmbito histórico e cultural voltado às artes. Por fim, autores como Young (2006), Eaton (2013) e Taussig (2019) aprofundam a dimensão antropológica da cor, e Batchelor (2007), St. Clair (2016), Kastan e Farthing (2019) e Fox (2022) aproximam essas abordagens com estudos contemporâneos.

A partir das questões da cor, a pesquisa adquire uma perspectiva fenomenológica. Já aparente no trecho da entrevista acima, Kapoor ressalta a possibilidade de o vazio devolver o olhar a quem o encara. Essa relação borra a fronteira entre sujeito e objeto e instaura outro espaço relacional de percepção com a obra de arte. A fenomenologia será chave teórica de extrema importância durante a pesquisa. Corrente filosófica, fundada no final do século XIX, por Edmund Husserl, ecoou nos escritos de diversos nomes como Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre e Maurice Merleau-Ponty, inspirando e possibilitando múltiplas concepções. Definida por Merleau-Ponty (2018, p. 1) como o “estudo das essências”, repondo “as essências na existência”, a fenomenologia pretende alcançar um pensamento que supere a dicotomia cartesiana – que reafirma a dualidade sujeito e objeto – além de questionar a primazia das ciências e o pensamento positivista. O filósofo francês chama a atenção para o estágio pré-reflexivo da consciência, uma experiência irrefletida do mundo. Citando Husserl, há, nesse pensamento fenomenológico, a necessidade de “retornar às coisas mesmas”: “o mundo está ali antes de qualquer análise que eu possa fazer dele” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 5). E prossegue: “o mundo é não aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 14).

Justifica-se a opção pela fenomenologia ao pesquisar a obra de Kapoor, portanto, porque há um estabelecimento de relações entre a obra e aquele que a visita, que supera o olhar dicotômico definido por sujeito e objeto. Além disso, não é o objetivo desta tese explicar sua produção artística, mas apontar caminhos, sugerir

possibilidades, pensar com o corpo. Muitos conceitos propostos, por Merleau-Ponty ecoam na obra do artista em questão:

Merleau-Ponty declara em algumas passagens de *Le visible et l'invisible* que se endereça a uma experiência para a qual não há nome na filosofia tradicional, embora seja nomeada em todas as línguas [...]. Trata-se da experiência da simultaneidade de presença e ausência, visibilidade e invisibilidade, perfeição e inacabamento, totalidade e abertura, tecido conjuntivo e diferenciado do mundo, experiência que foi sempre recalcada pela filosofia que não podia, então, nomeá-la. É ela que Merleau-Ponty nomeia como *carne* e *quiasma*, procurando assim, para a primeira, um equivalente na velha palavra “elemento” – água, ar, terra, fogo – e, para o segundo, uma figura de linguagem – o entrecruzamento (CHAUÍ, 2022, p. 44-45).

Presença e ausência, visibilidade e invisibilidade, perfeição e inacabamento, totalidade e abertura são experiências que emanam da obra de Kapoor, possível de serem reveladas a partir dos conceitos de carne e quiasma. Assim, filósofos que trabalham a partir da fenomenologia, como Heidegger, Merleau-Ponty e Georges Didi-Huberman fundamentarão a discussão. Vale ressaltar que, entre esses autores, há aproximações e distanciamentos, mas é importante a construção de uma reflexão que leve em conta a contribuição de conceitos postos ao longo do século XX, com Heidegger e Merleau-Ponty, até uma apreciação mais contemporânea no século XXI, na figura de Didi-Huberman. Entre Merleau-Ponty e Didi-Huberman, a figura de Lacan aparecerá como uma possibilidade de entender a dimensão do visível e invisível a partir do seu conceito de olhar. Didi-Huberman (2014) irá aproximar a figura de Merleau-Ponty com a do psicanalista e, críticos como Foster (2014) também partirão de sua abordagem para pensar a obra de arte contemporânea e sua relação com o sujeito.

Quando a pesquisa se debruçar sobre o espaço, é em Heidegger que irá encontrar amparo. O filósofo alemão, durante toda a sua trajetória, pensa a questão do ser. Para a presente pesquisa, interessa principalmente seu pensamento em relação ao espaço. Esse percurso é indicado e estudado por Ligia Saramago, em seu livro, **A topologia do ser: lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger** (2008a), que será necessário para estabelecer as bases teóricas do pensamento do filósofo alemão, que irá tecer diversas considerações sobre o espaço e a arte a partir da década de 1930, momento da chamada “reviravolta” de seu pensamento. Desse modo, serão em textos a partir dessa época que a pesquisa se concentrará, em especial as obras **A origem da obra de arte** (1977), as conferências **Construir, habitar e pensar** (2008a) e **A coisa** (2008b) e os textos **Observações sobre arte – escultura – espaço** (2008c) e **A arte e o espaço** (1983).

A partir desse estudo sobre a cor e o espaço, quando a pesquisa se aproximar da análise das obras, será necessário estabelecer uma construção teórica que, ao pairar sobre os objetos de pesquisa, permitirá seu acompanhamento e discussão a partir de lentes teóricas específicas ligadas à fenomenologia. É dessa forma que, antes do início da discussão sobre as obras do artista ligadas ao vazio e à materialidade, ou ao não-objeto e ao abjeto, conceitos como o visível, o invisível, corpo, carne e olhar serão postos em debate. No livro **O visível e o invisível** (2017), Maurice Merleau-Ponty estuda as dinâmicas de percepção que superam a visão dualista ocidental, concentrando-se nas ambiguidades e transitoriedades do entre. Em **O olho e o espírito** (2004), remonta ao corpo reflexivo, que é ao mesmo tempo vidente e visível. Essa concepção dialoga fortemente com as obras de Kapoor, a partir do momento em que as relações de vazio e materialidade se dão em um espaço e, conseqüentemente, em um corpo. Para entender essa relação com o sujeito que está diante da obra, Lacan (2008) e seu esquema do olhar serão instrumentais para a discussão.

Esse vínculo proposto pela pesquisa ecoa, na contemporaneidade imediata, Georges Didi-Huberman, em **O que vemos, o que nos olha** (2014). No texto, Didi-Huberman discute a relação da obra de arte com a visão e, como se dá essa relação que é muitas vezes calcada em um vazio: “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 31, grifo do autor).

Assim, os componentes do visível e do invisível, do olhar e do quiasma propostos pela fenomenologia de Merleau-Ponty e os comentários e atualizações de Didi-Huberman fundamentarão a análise das obras *Non-object (Black)*, nas quais Kapoor instaura a noção de um objeto artístico que seria, na verdade, um não-objeto. Porém, a pesquisa não se esgota somente nessa ideia do não-objeto e, motivada principalmente pelo diálogo que aparece na exposição de Veneza, em 2022, irá analisar também as obras do artista que se aproximam de uma visceral corporeidade.

Outro ponto importante e que fundamenta parte do percurso da tese é o livro **Poderes do horror** (1982), de Julia Kristeva, no qual a autora trabalha com o conceito de abjeto. Na discussão, esse termo é trazido à luz porque Kapoor, em sua poética, apresenta obras que em um primeiro momento são percebidas como dissonantes: algumas apenas adensam o vazio e outras chocantes pela extensa materialidade carnal. Porém, vista a relação entre cor, espaço e materialidade, o abjeto de Kristeva acaba se tornando ponto central da discussão sobre esse vazio prenhe de significados e a própria noção que o artista estabelece entre objeto, não-objeto e abjeto.

Pesquisar sobre Anish Kapoor e sua relação poética com o vazio e a materialidade é uma chave para, mais do que entender a produção do artista, indagar sobre as contradições contemporâneas que ele tão contundentemente corporifica. É se imiscuir na teoria, crítica e história da arte, na filosofia e na psicanálise para, assim,

poder ler o mundo contemporâneo em suas instâncias de retraimento e saturação, pisando em solo sem fronteiras.

Já diz o artista, em diversas entrevistas, que não tem nada a dizer (LEYDIER, 2011). E talvez por isso sua obra se mostra tão aberta. Ela está anterior à linguagem.

1.

COR E ESPAÇO:
BASES DE UM
TRABALHO POÉTICO

1 COR E ESPAÇO: BASES DE UM TRABALHO POÉTICO

Se para o artista russo Wassily Kandinsky (1866 – 1944), a estrutura da forma pictórica consiste em ponto e linha materializados no plano (1996, p. 10), ao avançar a discussão para o tridimensional, a questão do espaço recebe grande ênfase. Não apenas o espaço que se dá dentre as tramas de uma superfície, mas que excede a bidimensionalidade e prove possibilidades de relações e convivências. Mais ainda, essa presença em três dimensões traz em si uma potência instauradora de lugares (HEIDEGGER, 2008c). Essa dinâmica é observada de modo contundente na produção de Kapoor. Na sua prática, ele lida com a tridimensionalidade de sua criação frente à percepção de quem não apenas observa, mas entra em contato com o trabalho.

Porém, antes de enfatizar a relação que as obras constroem com e no espaço, cumpre investigar aquilo que é constante nas formas e materiais: a cor. O trabalho de Anish Kapoor com a cor é fundamental para entender, apreciar e pesquisar sua poética. Mais ainda, cor e espaço constituem elementos muitas vezes indissociáveis em sua produção e lançam as bases sobre as quais se funda qualquer outra discussão que tem como objeto suas obras.

Nesse capítulo, serão apresentadas pontos conceituais que versam sobre o tema da cor e do espaço, dando a primazia da discussão para filósofos da fenomenologia, em especial Heidegger e Merleau-Ponty. É a partir do observado por esses autores que esses elementos serão aqui estudados na obra de Kapoor.

1.1 Cor: ciência, pensamento e cultura

A cor evidentemente é um fenômeno natural, mas também uma construção cultural complexa que resiste à generalização e, de fato, à própria análise. Ela levanta questões variadas e difíceis. (PASTOUREAU, 2001, p. 7, tradução nossa⁴)

O historiador da arte John Gage (2016, p. IX) discute a relevância da cor na introdução de seu livro **A cor na arte**: “A cor está presente na física, na química, na fisiologia e na psicologia, bem como na linguagem e na filosofia. Contudo, somente a arte visual envolveu-se simultaneamente com a maioria desses ramos do conhecimento e da vida, se não com todos”. Essa introdução se mostra fundamental pois, além

⁴ “Color is a natural phenomenon, of course, but it is also a complex cultural construct that resists generalization and, indeed, analysis itself. It raises numerous and difficult questions.”

de trazer à baila a importância e a magnitude do fenômeno da cor e sua extensão no campo do conhecimento, também enfatiza a capacidade da arte de se imiscuir de conceitos próprios a outras áreas do saber, muitas vezes materializando teorias. Não à toa, Merleau-Ponty elege a pintura como tema principal de sua reflexão em **O olho e o espírito**, ao questionar as ciências e trazê-la como um ensinamento, ao “desatar os laços da tradição filosófica” (CHAUÍ, 2022, p. 159).

A cor é um fenômeno complexo, atravessando a história, a cultura e as sociedades, podendo ser estudado a partir de diversos pontos de vista: “a cor é por essência um terreno transdocumentário e transdisciplinar” (PASTOUREAU, 2011, p. 15). Dos povos pré-históricos até à atualidade, passando pelo ritual, a religião, a ciência e a tecnologia, redesenhando fronteiras globais, estruturando e deslocando a cultura, o fenômeno cromático se mostra plurivalente, uma “substância mágica polimórfica” (TAUSSIG, 2009).

O escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832) lança as bases, em 1810, no livro **Doutrina das cores** (*Farbenlehre*), de um pensamento que se opõe a uma versão newtoniana desse fenômeno. Isaac Newton (1643 – 1727) formula uma teoria das cores, tendo como ideia fulcral a divisibilidade da luz, demonstrando que a luz branca se decompõe em raios de cores distintas. Porém, se “Newton demonstrou que a cor era simplesmente uma manifestação de diferentes comprimentos de onda luminosa, [...] os praticantes de artes visuais continuaram a vê-la como algo muito mais complexo” (GAGE, 2016, p. 4). Goethe, ainda que às voltas com a literatura e a botânica, também destina seu enfoque às questões cromáticas a partir não de noções de Física, mas se aproximando de pensadores da Antiguidade Clássica, que acreditavam na indivisibilidade da luz branca (GIANNOTTI, 2021).

O que se pretende na presente pesquisa não é ignorar o caráter científico da cor. Entende-se a cor na Física como, de fato, luz – “uma energia eletromagnética, ondulatória, [...] invisível” – que, quando observados seus comprimentos ou frequências predominantes, correspondem a matizes (CESAR, 2021, p. 16). A cor tem como atributos o matiz, a luminosidade e a saturação⁵. A luminosidade se refere à passagem da luz e a saturação ao “quanto daquele matiz predomina naquele tom” (CESAR, 2021, p. 17).

Porém, caso se observe apenas os atributos físicos, sem consideração do sistema fisiológico do ser humano, a cor se perde em uma abstração, sendo necessário entender como esses comprimentos de onda em suas variações se fazem, de fato, cor na visão. Importante notar, conforme Gage (2016, p. X), que essa vidência da cor na verdade é a conversão da “energia física em energia eletroquímica, a qual é introduzida no sistema nervoso e chega, por fim, ao córtex cerebral”. Essa conversão de energia

⁵ Gage (2000, p. 27) aponta trabalhos que expandem a noção dos três componentes básicos da cor. Por exemplo, a importância dada à textura pela autora Winifred Nicholson. Para o desdobramento do assunto, cf. SAUNDERS e van BRAKEL, 2002.

ocorre graças a dois tipos de células fotorreceptoras presentes na retina humana: bastonetes e cones. Aqueles lidam com a luminosidade, enquanto esses reconhecem os atributos cromáticos⁶.

Gage (2016, p. XIII) afirma que “embora sua origem esteja na física e na química e seus meios de operação sejam fisiológicos, a cor é fundamentalmente um fenômeno psicológico”. O autor recorre a esse termo para aludir a associações subjetivas, provenientes de determinadas cores. Além disso, na psicologia do desenvolvimento, os objetos do educador Friedrich Froebel (1782 – 1952), que consistiam em blocos de formas abstratas e cores brilhantes, evidenciam, já no século XX, “que a discriminação da cor precede a discriminação da forma nas crianças mais novas e que os bebês conseguem distinguir o vermelho, o azul, o verde e o amarelo muitos anos antes de conseguirem chamar essas cores pelo nome” (GAGE, 2016, p. 50).

Retomando Goethe, o autor alemão estabelece uma relação entre as cores e os estados de espírito do ser humano. Além disso, elenca a cor em grupos, interpretando-a fisiológica, física e quimicamente. Perceber, então, que, apesar de uma base científica calcada na Física, a psicologia se encarregou de estudar diversas manifestações da cor, relacionadas às emoções e ao comportamento. Evidentemente, os artistas exploraram e ainda trazem em suas investigações poéticas questões que se aproximam desse âmbito. Principalmente no final do século XIX e começo do século XX, em que uma visão cientificista do mundo fica cada vez mais corrente⁷ – e é afirmado o papel da psicologia como ciência – artistas como o francês Georges Seurat⁸ (1859 – 1891)

6 O ser humano possui três tipos de cones sensíveis a diferentes comprimentos de ondas de luz que, por sua vez, correspondem ao azul, verde e vermelho (GAGE, 2016).

7 Há, nesse momento do final do século XIX e início do século XX, uma intensificação da relação entre arte e ciência. Os impressionistas pensam nessa questão, não dirimindo ou subsumindo a arte ao cientificismo, pelo contrário: “não sustentam que, numa época científica, a arte deva fingir ser científica; indagam-se sobre o caráter e a função possíveis da arte numa época científica, e como deve se transformar para ser uma técnica rigorosa, como a técnica industrial, que depende da ciência” (ARGAN, 2016, p. 76).

8 Seurat é considerado um artista neoimpressionista, responsável por popularizar a técnica do divisionismo (ou pontilhismo). O neoimpressionismo manifesta “a intenção expressa de ultrapassar o Impressionismo, no sentido de dar um fundamento científico ao processo visual e operacional da pintura” (ARGAN, 2016, p. 82). Do caráter científico do neoimpressionismo, note-se a importância da cor como estrutura, comentada por Argan, que continua: “é de importância fundamental [...] que o quadro seja construído com a matéria-cor e que esta tenha um caráter funcional, como os elementos de sustentação de uma arquitetura”. No âmbito das pesquisas com a cor, as pesquisas do químico francês Michel-Eugène Chevreul (1754 – 1845), em seu livro *A lei do contraste simultâneo das cores*, de 1839, recebem um papel de destaque no período. Hermann von Helmholtz (1821 – 1894) e Ogden Nicholas Rood (1831 – 1902) dão continuidade às investigações da teoria da cor de Chevreul, alargando as questões relacionadas à percepção visual. A tela de Seurat, *Um domingo de verão na Grande Jatte* (1884-86), demonstra as características do Impressionismo – principalmente o tema do ar livre, o dia ensolarado – mas, as reveste de um rigor: “se a luz não é natural, mas recomposta a partir de uma formulação científica e, portanto, perfeitamente “regular”, a forma assumida pela luz, identificando-se com as coisas, deve ser regular e geométrica” (ARGAN, 2016, p. 118). Há, então, um olhar que parte da ciência e a alinha com a arte. Gage (2016, p. 59) ressalta, para além do que já foi aqui exposto, uma

e o russo Wassily Kandinsky (1866 – 1944) manifestam em seus quadros e escritos essa interdependência entre as cores e a psicologia.

Kandinsky, em seu livro **Do espiritual na arte**, lançado em 1910, investiga a potência interior da obra de arte, realizando um contato muito próximo com a música e a tendência ao abstrato nas artes visuais. Estudando movimentos artísticos do final do século XIX, como o neoimpressionismo, o simbolismo e a produção pré-rafaelita, o artista afirma que havia uma procura do conteúdo interior nas formas exteriores: “assim, cada arte chega, pouco a pouco, ao ponto em que se torna capaz de exprimir, graças aos meios que lhe são próprios, o que só ela está qualificada a dizer” (KANDINSKY, 1996, p. 57).

Ao escrever sobre a pintura, o artista observa a presença de um fenômeno físico e outro de ordem emocional no receptor: “do ponto de vista estritamente físico, o olho sente a cor. [...] uma impressão inteiramente física, como toda sensação, de curta duração e superficial. Ela se apaga sem deixar vestígios, mal a alma se fecha” (KANDINSKY, 1996, p. 65). Contrastando com essa percepção que ao mesmo tempo em que se registra nos olhos se esvai, há a vibração psíquica provocada pela cor. O efeito superficial e físico seria apenas um caminho para atingir a alma. E continua:

Estando a alma estreitamente ligada ao corpo, uma emoção qualquer sempre pode, por associação, provocar nele outra que lhe corresponda. Por exemplo, como a chama é vermelha, o vermelho pode desencadear uma vibração interior semelhante à da chama. O vermelho quente tem uma ação excitante. Sem dúvida, porque se assemelha ao sangue, a impressão que ele produz pode ser penosa, até dolorosa. A cor, neste caso, desperta a lembrança de outro agente físico que exerce sobre a alma uma ação penosa (KANDINSKY, 1996, p. 66 – 67).

Kandinsky trabalha com a sinestesia, ao trazer à baila os outros sentidos na percepção da vibração psíquica da cor: “há cores que parecem rugosas e ferem a vista. Outras, pelo contrário, dão a impressão de lisas, de aveludadas. [...] É essa sensação que produz a diferença no tom das cores, entre os tons quentes e os tons frios” (KANDINSKY, 1996, p. 67 – 68). Porém, esses exemplos levantados mostram uma relação muito contundente em relação aos objetos e às memórias, provocando os sentidos a partir da associação. O artista acredita que apenas esse elemento associativo não é o suficiente para explicar a ação da cor sobre a alma, havendo naquela uma ação

preocupação de Seurat “com os valores expressivos da cor”. Ao chamar a atenção para a questão da temperatura da cor em *O prelúdio do espetáculo* (1888), obra tardia do artista francês, o historiador recupera uma correspondência de Seurat para o jornalista Maurice Beaubourg, na qual afirma “arte é harmonia”. Ele discorre sobre a alegria, a serenidade e a tristeza dos tons das cores. Vale reafirmar que, seja pelo viés físico ou até mesmo psicológico, essa preocupação com a cor no período do final do século XIX e início do século XX era pensada a partir da ciência.

direta nesta: “a cor é a tecla. O olho o martelo. A alma é o piano de inúmeras cordas. Quanto ao artista, é a mão que, com a ajuda desta ou daquela tecla, obtém da alma a vibração certa” (KANDISNKY, 1996, p. 68).

Há, na lógica de Kandinsky, uma primazia do ato de criação realizado pelo artista. Cabe a ele definir qual a cor e a forma que promovem esse acesso direto à alma. Não há, por exemplo, um vermelho que seja ilimitado na aparência sensível. Ao ser disposto em uma tela, por exemplo, há a necessidade de escolha tanto de seu tom como da superfície que ocupa em relação às outras cores. A união desses dois elementos, cor e forma, “conduzem-nos ao exame dos efeitos que a forma exerce sobre a cor. A forma, mesmo abstrata, geométrica, possui seu próprio som interior; ela é um ser espiritual, dotado de qualidades idênticas às dessa forma” (KANDISNKY, 1996, p. 75).

Gage (2016, p. 71) afirma que o desenvolvimento da abstração, no início do século XX, parece depender da relação estreita entre cor e forma, notando a influência que o professor e artista Adolf Hölzel (1853 – 1934) teve em Kandinsky na atribuição de uma forma específica para cada cor. Em **Do espiritual na arte**, o artista russo preconiza a relação entre cor e forma a partir do triângulo amarelo, do quadrado vermelho e do círculo azul.

A partir do exemplo de Kandinsky tem-se um entendimento da cor para além do fenômeno puramente físico, alçando-a à influência direta no estado de espírito humano. A presente pesquisa, no entanto, não pretende observar os fenômenos associativos entre cor e sentimentos, mas sim, aprofundar-se na maneira como a cor pode ser entendida como fenômeno que chega à nossa percepção. Nesse contexto, preconiza Merleau-Ponty (2018, p. 23): “iniciando o estudo da percepção, encontramos na linguagem a noção de sensação, que parece imediata e clara: eu sinto o vermelho, o azul, o quente, o frio”. A partir daí, as relações são múltiplas e impossíveis de categorização. Afinal, para cada cor não há a correspondência de apenas um sentimento ou possibilidade significativa⁹. Anish Kapoor, sim, trabalha com a relação entre cor e forma, mas de maneira distinta e menos dogmática do que artistas da vanguarda europeia. Kandinsky, entretanto, ao recusar olhar para a cor apenas a partir de sua manifestação física, dando ênfase à recepção pelo espírito de quem a observa, instaura uma relação que pode ser aproximada, ainda que não comparada ou análoga, ao que diz Merleau-Ponty sobre o assunto.

Merleau-Ponty tematiza a cor na sua relação com a pintura a partir da visão. O que é ver, para o filósofo? Seria se colocar em uma posição passiva? Como o artista, então, vê o mundo e, conseqüentemente, suas cores? Em **O olho e o espírito**,

⁹ Merleau-Ponty (2018, p. 25) afirma que é impossível definir a sensação pela impressão pura, sendo necessário levar em consideração a relação com o espaço e a superfície: “essa mancha vermelha que vejo no tapete, ela só é vermelha levando em conta uma sombra que a perpassa, sua qualidade só aparece em relação com os jogos de luz e, portanto, como elemento de uma configuração espacial. Aliás, a cor só é determinada se se estende em uma certa superfície”.

o francês afirma: “toda a questão é compreender que nossos olhos já são muito mais que receptores para as luzes, as cores e as linhas: computadores do mundo que têm o dom do visível¹⁰. [...] sua visão em todo caso só aprende vendo, só aprende por si mesma” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 19).

Reconfigurando a filosofia cartesiana, na qual há uma separação contundente entre sujeito e objeto, razão e emoção, Merleau-Ponty (2004, p. 18) borra essas fronteiras ao dizer que “um corpo humano está aí quando entre vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e o outro, entre a mão e a mão se produz uma espécie de recruzamento, quando se acende a faísca do senciante-sensível, quando se inflama o que não cessará de queimar”. Nesse ponto, as artes aparecem como uma manifestação possível de seu pensamento:

O mundo é simultaneidade de dimensões diferenciadas. O que as artes ensinam à filosofia? Que o pensamento não pode fixar-se num polo (coisa ou consciência, sujeito ou objeto, visível ou vidente, visível ou invisível, palavra ou silêncio), mas precisa mover-se no entre-dois, sendo mais importante o mover-se do que o entre-dois. (CHAUÍ, 2022, p. 165).

A visão, no ato da pintura, desloca o corpo do pintor para além daquilo que ele vê, possibilitando a imaginação e a simultaneidade. Assim, Merleau-Ponty traz a obra de Paul Cézanne (1839 – 1906) como cerne da discussão. O filósofo aponta o pintor francês como alguém que confronta o pensamento clássico a partir de sua poética; esse embate permite que haja uma indagação sobre o próprio ser: o indivíduo que, presumindo-se clássico, entre em contato com a modernidade a partir da pintura. A experiência que se instaura é a da “reversibilidade das dimensões, [...] onde tudo é ao mesmo tempo [...]. Quando Cézanne busca a profundidade, é essa deflagração do Ser que ele busca, e ela está em todos os modos do espaço, assim como na forma” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 35).

E na forma, essa manifestação se dá, principalmente, pela cor. Não as cores como vistas na natureza, uma tentativa de representação fidedigna as quais as artes estão acostumadas, mas “trata-se da dimensão da cor, a que cria espontaneamente nela mesma identidades, diferenças, uma textura, uma materialidade, um algo...” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 36).

Essa dimensão da cor proporciona aos objetos uma espécie de “animação interna”, uma “irradiação do visível que o pintor procura sob os nomes de profundidade, de espaço, de cor” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 38). O filósofo exemplifica essa passagem a partir da imagem de revestimentos de azulejos sendo vistos por meio da espessura da água. As distorções aquosas, a luminosidade do sol, é o que faz desses

10 O visível de Merleau-Ponty será explicado no capítulo 3.3.

revestimentos serem o que de fato são. Em relação à essa densidade da água, ela não se contém só na piscina. Ao redor – o autor pensa em ciprestes na borda – também há a visita da água, constituindo a “animação interna” e a “irradiação do visível”. É a isto que almeja então, o pintor.

Merleau-Ponty traz noções bem interessantes relacionadas à investigação da cor nesta pesquisa, e que se aproximam muito da poética de Anish Kapoor. Em que pese a identificação do filósofo com a pintura e a do artista britânico com a escultura – ainda que, principalmente nos anos mais recentes, esse comece a realizar diversas obras em tela – a tematização da cor como criação de texturas e materialidades é extremamente relevante para a reflexão. Em Kapoor, a cor é um elemento que instaura materialidades e vazios; cria espaços e estabelece designações para suas obras.

O percurso desenhado até agora mostra a pluralidade de estudos sobre o fenômeno cromático, possibilitando incursões científicas, psicológicas e filosóficas. É importante também redesenhar a construção do conhecimento da cor, a partir da sua relação com o corpo como um todo e não apenas com o cérebro. Rediscuti-la pensando as práticas culturais e simbólicas e, não somente seus cumprimentos de onda ou reverberações psicológicas. Nesse sentido, a aproximação com a antropologia se faz necessária (TAUSSIG, 2009; YOUNG, 2006; SAUNDERS e BRAKEL, 2002; EATON, 2013).

Voltando a Goethe, em sua **Doutrina das cores**, há, conforme aponta Tausig (2009), um desprezo do autor alemão pelas cores vivas e, conseqüentemente, um ranço colonialista: “é interessante notar que nações selvagens, povos primitivos e crianças sentem grande atração por cores vivas” (GOETHE, 2013, p. 110). Dois pontos relevantes podem ser verificados nesta afirmação: i) por mais que Goethe tente se separar do cientificismo de Newton e apresente a possibilidade da fisicalidade e das emoções a partir da cor, o faz com um viés eurocêntrico, desconsiderando a sensorialidade cromática em relação ao corpo – relação essa presente desde a pré-história (PASTOUREAU, 2001) e que encontra sua expressão na figura da criança ou de outras culturas, a partir de possibilidades de uma percepção não pautada na racionalidade convencional; ii) este desprezo à vivacidade da cor e suas modulações de matizes, tons e saturações é apresentada por Batchelor (2007, p. 27), por meio do conceito de cromofobia:

A cromofobia se manifesta nas inúmeras e variegadas tentativas de purgar a cor da cultura, de desvalorizá-la, de diminuir sua significância, de negar sua complexidade. Mais especificamente: esse expurgo da cor costuma ser alcançado de duas formas. Na primeira, a cor é interpretada como a propriedade de um corpo “estrangeiro” – geralmente o feminino, o oriental, o primitivo, o infantil, o vulgar, o insólito ou o patológico. Na segunda, é relegada ao âmbito do superficial, do suplementar,

do supérfluo ou do cosmético. Numa, a cor é vista como alienígena e, portanto, perigosa; na outra, é percebida meramente como uma instância secundária da experiência e, portanto, indigna de consideração mais séria. A cor é perigosa, ou trivial, ou ambas as coisas.

A partir da definição de Batchelor, cotejando-a com as obras de Kapoor junto às entrevistas e demais fontes bibliográficas sobre o artista, percebe-se essa noção da cor alienígena e/ou perigosa. Afinal, a obra de Kapoor suscita temas como o feminino, o primitivo, o vulgar, o insólito ou o patológico – referindo-se aos termos do autor. Entretanto, o uso das cores pelo artista indo-britânico não vem ao encontro dos estereótipos definidos por esse estranhamento, mas sim aprofunda e dissecas as diferenças, transformando a cromofobia em cromofilia. Não apenas o contrário da purgação da cor, esse termo define a capacidade de reinventar possibilidades para a cor e a pintura dentro de um contexto cromofóbico¹¹. De acordo com Eaton (2013, p. 227, tradução nossa¹²), não se trata de opor cromofobia e cromofilia, mas sim pensar como “podem colidir, conspirar e aderir de outra forma”.

Como também afirma Gage (2016, p. 184), há um grande paradoxo no modo como o Ocidente lida com a cor, muitas vezes voltando-se para uma sobriedade (PASTOUREAU, 2001; 2011), ao mesmo tempo, em que artistas do século XIX e XX, como Ingres, Delacroix e Matisse são influenciados pelos tons brilhantes do Oriente Médio e da Ásia. Essa é uma discussão que perpassa vários momentos da história, mas tem um ponto focal na Itália renascentista, no final do século XIV, quando a linha e a cor, ou o *disegno* e *colore* começam a aparecer como uma querela entre artistas, provindos de regiões diferentes: em Florença, o desenho é a base da pintura, enquanto em Veneza a expressão cromática da tinta emerge como característica artística¹³.

Antes da discussão formal e artística, a ideia de uma cromofobia se encontra também na Idade Média, no século VIII, no qual é debatido se a cor se constitui de cor ou matéria (PASTOUREAU, 2001). Considerada luz, a cor manifesta o divino. Já como matéria, afasta os fiéis de Deus, sendo superficial, vil e inútil.

¹¹ Para Batchelor (2007, p. 121), a partir da década de 1960, artistas do minimalismo estabelecem outra relação com a cor, aproximando-se do uso industrial: “a pintura tem se perpetuado por meio do constante embate com tudo aquilo que reside fora do domínio da pintura-como-arte”. [...] ela tem se perpetuado porque tem se corrompido infinitamente”. Kapoor irá se envolver com os usos industriais da cor, conforme será visto no subcapítulo sobre a cor preta.

¹² “collide, collude, cohere otherwise.”

¹³ Porém, como aponta Gage (1993, p. 119), o arquiteto e teórico da arte Leon Alberti (1404 – 1472) e o escultor Lorenzo Ghiberti (1378 – 1455) em seus textos, respectivamente **Da pintura e Dos comentários**, não dividem e tratam de maneira independente o desenho e a cor, trabalhando a interação entre os dois elementos, a percepção da luz e da cor e sua manifestação nos objetos. O autor argumenta também que, por mais que a querela apareça como uma distinção geográfica, artistas como Leonardo da Vinci e Michelangelo eram grandes coloristas.

A professora e antropóloga Diana Young (2006) irá se referir de modo semelhante ao conceito proposto por Batchelor, evidenciando a desmaterialização da cor pela ciência ocidental. Essa desmaterialização, na verdade, é um desencarne, um retirar da cor do corpo material. É inequívoco apontar um contraste com a obra de Merleau-Ponty, quando esse traz à luz de seu pensamento o conceito de consciência encarnada: “carne: habitadas por significações ou significações encarnadas, as coisas do mundo possuem interior, são fulgurações de sentido” (CHAUÍ, 2022, p. 155). Onde se insere a cor nesta proposição? Quando afirma que “a pintura não busca o exterior do movimento, mas suas cifras secretas”, é possível identificar em Merleau-Ponty (2004, p. 42) a possibilidade da cor como consciência encarnada do corpo do artista, que se abre para o mundo, ao mesmo tempo, em que o mundo também se volta para ele:

É antes o pintor que nasce nas coisas como por concentração e vinda a si do visível, e o quadro finalmente só se relaciona com o que quer que seja entre as coisas empíricas sobre a condição de ser primeiramente “autofigurativo”; ele só é espetáculo de alguma coisa sendo “espetáculo de nada”, arrebatando a “pele das coisas”, para mostrar como as coisas se fazem coisas e o mundo, mundo (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 37).

Young (2006, p. 174, tradução nossa¹⁴) afirma que a ênfase do filósofo francês “nas sensações individuais oferece pouco a um entendimento das cores como prática social e relegam as cores, mais uma vez, a uma *qualia* que não estrutura as coisas e não pode ser conscientemente e estrategicamente empregada”. E continua:

[...] ao lado da ideia intuitiva de cor na fenomenologia, sugiro que as cores podem ser um meio convincente, exato e calculado para produzir e reproduzir poder, para transmitir conhecimento e uma faceta essencial dos sistemas de conhecimento. Além disso, as cores têm agência, podendo comunicar e instantaneamente efetivar ideias e relações complicadas. (YOUNG, 2006, p. 180, tradução nossa¹⁵)

É no terreno da cultura, a partir de noções ligadas à antropologia da cor que Young (2006, p. 182, tradução nossa¹⁶) explora as potencialidades da cor: “[...] objetos

14 “[...] the emphasis on the individual’s sensations offers little to an understanding of colours as social practice and relegates colours yet again to qualia that cannot structure things, that cannot be knowingly and strategically employed.”

15 “[...] alongside the intuitive idea of colour in phenomenology, I suggest that colours can be a compelling, exact, and calculated medium for producing and reproducing power and for transmitting knowledge and an essential facet of knowledge systems. Further, colours have agency and can communicate and effect complicated ideas and relationships instantaneously.”

16 “[...] objects can manifest diferente kinds of effects through the relationship of colours.”

podem manifestar diferentes tipos de efeito por meio da relação com as cores”.

Em 1969, um estudo etnográfico publicado por Brent Berlin e Paul Key, intitulado **Basic Color Terms**, mostra o reconhecimento universal, a partir do estudo de quase 100 idiomas, de termos para cores, chegando a 11 palavras¹⁷. Laureado em sua época, o estudo hoje, ao se pretender universalista, na verdade, se coloca como reducionista e colonizador, pois tende a aproximar os mais diversos idiomas aos contextos do inglês estadunidense (SAUNDERS e van BRAKEL, 2002, p. 334). Além disso, generalizações e erros metodológicos inviabilizam o pensamento das cores, a partir de uma perspectiva cultural, tendo como base os 11 termos preconizados pelos autores.

É possível perceber, então, que as cores apresentam dimensões muito além da científica, propiciando reflexões que se estendem para a psicologia, história, filosofia e antropologia. Obviamente, em um contexto artístico, para além de seu uso como pigmento e tinta, essas outras áreas do conhecimento fornecem uma perspectiva simbólica de seu uso. No próximo subcapítulo, algumas cores específicas serão estudadas, levando em consideração os contextos apresentados acima e seu uso por Anish Kapoor.

1.1.1 Uma abordagem metodológica da cor: diferença cultural e terceiro espaço

No caso de Kapoor, é comum observar em seu trabalho a predominância das seguintes cores: preto, vermelho, branco e azul. O artista trabalha também com amarelo e cinza, além de superfícies espelhadas e material bruto de rochas. A seguir, será conduzida uma breve introdução sobre as cores mais utilizadas pelo artista, como maneira de possibilitar um acesso para a análise de suas obras. Visto a complexidade temática de um estudo sobre as cores, serão evidenciados nos próximos subcapítulos os contextos históricos e culturais sobre cada uma das cores elencadas. Nesse ponto, outra questão se abre: Anish Kapoor é um artista que nasce na Índia, possui cidadania britânica, vem de uma família judia e é budista. Como pensar um contexto que pense a cor e leve em consideração esses aspectos? Uma abordagem transcultural se faz necessária durante a pesquisa e, desse modo, segue a investigação sobre as cores.

Apesar do conceito hindu fortemente presente nas obras de Kapoor, o artista recusa os rótulos de artista indiano – não como uma forma de negar suas origens, mas para evitar uma abordagem reducionista de sua produção. O teórico indiano Homi Bhabha, uma das figuras chave para entender Anish Kapoor, reflete sobre a condição de artistas diaspóricos, sujeitos a uma biografia cultural que turva a essência de seus trabalhos conceituais por meio do que o autor chama de “ansiedade da atribuição”. Instituições museológicas e o mercado de arte se veem obrigados a definir um artista

¹⁷ Para um detalhamento e críticas sobre o estudo, cf. SAUNDERS e van BRAKEL, 2002.

diaspórico a partir de sua cultura de origem. O problema reside no fato de que “a busca pelas referências culturais muitas vezes é mais ligada à *pessoa* do artista do que um compromisso cuidadoso com a estética e a etnografia de uma *prática* artística” (BHABHA, 2009a, p. 26, tradução nossa¹⁸). Há, segundo o teórico, na análise da obra de Kapoor, uma ânsia de trazer seu elemento autobiográfico como questão central à discussão. Por exemplo:

Quão hindu é seu uso do vermelho? O azul se refere a Yves Klein ou ao Senhor Krishna? Tal sacerdotalismo secular traz em seu rastro um método de interpretação que vasculha a obra de Kapoor em busca de conexões com Kant, Nietzsche, Artaud, Freud, Lacan, Derrida (para não falar de textos hindus ou budistas), todos os quais afirmam, em suas diversas maneiras, a direção transcendental e edificante do Ser da Arte e da Existência (BHABHA, 2009a, p. 27, tradução nossa¹⁹).

Naves (2007, p. 410) chama atenção para a recepção da obra de Kapoor e a enquadra em um “substancialismo metafísico”, em parte devido às entrevistas do próprio artista que, ao mesmo tempo em que nega esse essencialismo autobiográfico da atribuição, também o corrobora:

[...] se torna quase impossível analisá-las sem recorrer a um discurso místico multicultural, facilitado também pela origem do artista, nascido na Índia, filho de mãe judia iraquiana e pai indiano, educado na Inglaterra e com profundo interesse pela estética romântica do sublime, de extração alemã. Os textos falam da volta ao Uno, da Grande Mãe junguiana, da reconciliação entre matéria e espírito, de útero, alquimia, do Momento Primal, da deusa hindu Kali (uma vagina na qual se originam todas as coisas) etc. Contudo, me parece plausível ver nessas obras questões mais terrenas e laicas.

Mais importante do que analisar sua produção pelo viés da atribuição, partindo de uma autenticidade cultural, é engajar a obra em sua autoridade conceitual, ou seja, permitir a “habilidade de catalisar um processo de fissão através de um campo de

18 “[...] the search for cultural references is too often attached to the artist’s *person* rather than a careful engagement with the aesthetics and ethnography of an art *practice*.”

19 “How sort’ve Hindu is his use of red? Does the blue refer to Yves Klein or to the Lord Krishna? Such a secular sacerdotalism brings in its wake a method of interpretation that scours Kapoor’s oeuvre for connections to Kant, Nietzsche, Artaud, Freud, Lacan, Derrida (to say nothing of Hindu or Buddhist texts), all of which affirm, in their diverse ways, the uplifting, transcendental direction of the Being of Art and Existence.”

objetos” (BHABHA, 2009a, tradução nossa²⁰), traduzindo a tradição a partir de novas interações e, não apenas transmitindo-a.

Essa tradução encontra seu lugar conceitual nos escritos pós-coloniais de Homi K. Bhabha. Então, a obra de Kapoor habita, a partir da diferença cultural, o terceiro espaço. Para Bhabha (2013, p. 261), “a questão da diferença cultural nos confronta com uma disposição de saber ou com uma distribuição de práticas que existem lado a lado, [...] designando uma forma de contradição ou antagonismo social que tem que ser negociado em vez de ser negado”. Não apenas o sujeito agenciando sua participação no mundo, mas negociando essa agência a partir da relação que se estabelece como um Outro e com o Outro:

O sujeito do discurso da diferença [...] é constituído através do lócus do Outro, o que sugere que o objeto de identificação é ambivalente e ainda, de maneira mais significativa, que a agência de identificação nunca é pura ou holística, mas sempre constituída em um processo de substituição, deslocamento ou projeção. A diferença cultural não representa simplesmente a controvérsia entre conteúdos oposicionais ou tradições antagonicas de valor cultural. A diferença cultural introduz no processo de julgamento e interpretação cultural aquele choque repentino do tempo sucessivo, não sincrônico, da significação. [...] As designações da diferença cultural interpelam formas de identidade que, devido à sua implicação contínua em outros sistemas simbólicos, são sempre “incompletas” ou abertas à tradição cultural (BHABHA, 2013, p. 261-262).

Bhabha (2013, p. 71) também afirma que “nenhuma cultura é jamais unitária em si mesma, nem simplesmente dualista na relação do Eu com o Outro”. A linguagem e seus processos de produção de sentido afirmam a tradução e não apenas a transmissão de uma tradição. Essa diferença linguística é performada e dramatizada no discurso que não se dá apenas entre o “Eu e o Você designados no enunciado. A produção de sentido requer que esses dois lugares sejam mobilizados na passagem por um Terceiro Espaço” (BHABHA, 2013, p. 72). Esse seria uma estratégia performativa e institucional inconsciente, produzindo uma ambivalência interpretativa e retirando uma representação homogênea e unificadora do conhecimento cultural. Assim, as chamadas “reivindicações hierárquicas de originalidade e ‘pureza’ inerentes às culturas são insustentáveis”, de acordo com Bhabha (2013, p. 74), possibilitando que “até os mesmos signos possam ser apropriados, traduzidos, re-historicizados e lidos de outro modo”.

Em entrevista com Kapoor, Bhabha afirma que há na obra do artista algo

20 “[...] ability to catalyse a fissionary process across a field of objects.”

que não se encontra presente, uma espécie de entre, *in-between*²¹ (KAPOOR, 2011c). Entender a poética de Kapoor, a partir do terceiro espaço, é imprescindível para não cair nas armadilhas de uma investigação biográfica, condicionada à sua origem e, ainda, permite trabalhar com as multiplicidades, contrariedades e ambiguidades presentes em sua obra. Desse modo, o conceito é apresentado como um caminho metodológico para a tese, pois são várias as encruzilhadas epistemológicas que se apresentam no desvelar das possibilidades do vazio e da materialidade – potencializados pela cor e pelo espaço e manifestados na ambiguidade da noção de objeto – dentro da obra do artista.

Nos próximos subcapítulos, busca-se entender as cores mais empregadas por Anish Kapoor não a partir de sua origem indiana ou de suas crenças budistas, mas uma reflexão filosófica e histórica sobre a cor imbricada no terceiro espaço, nesse processo de autoridade conceitual e diferença cultural.

Segundo o próprio artista (KAPOOR, 2019, p. 98, tradução nossa²²):

A cor nos faz algo, é tanto física como não física ao mesmo tempo [...]. Compreendi que o que ela produz é exatamente aquilo sobre o que todo o meu projeto fala. O objeto esvaziado, o objeto com o espaço interior maior, o não-objeto. [...] A cor desempenha um papel perceptivo fundamental na compreensão de um problema filosófico, que é o nosso horror ao vazio, o preenchemos imediatamente e, com a cor, vemos o vazio como cheio.

A cor em Kapoor preenche um espaço na mesma medida em que é o próprio espaço da obra e se alarga para o ser. Alison (2005) afirma que o artista explora a luminosidade interna e a aura expansiva do pigmento, aproximando-se de uma ideia metafísica da luz que emana de dentro. Essa ideia, para a autora e curadora da exposição *Colour after Klein*, ocorrida em 2005 no Barbican Centre em Londres, conversa com a maneira de Hélio Oiticica pensar a cor e os objetos artísticos. Por exemplo, nos *Bólides* (1963-1979), caixas contêm elementos, tais como, pigmentos, terra, espelhos, tecidos, entre outros. Essa possibilidade de o público entrar em contato com o pigmento reforça sua própria liberdade individual e o objeto artístico se torna um trans-objeto. Essa íntima relação libera o estado criativo dos indivíduos. Voltando a Kapoor (2019,

21 O teórico traz essa aproximação com a questão do vazio que será abordada com mais aprofundamento no capítulo 4.1 da presente tese.

22 “Color does something to us, it is both physical and not physical at the same time [...]. I’ve come to understand that what it does is precisely what my whole project has been about. The emptied-out object, the object with the bigger inside, the non-object. [...] Color plays a fundamental, perceptual role in understanding a philosophical problem which is that we have a horror of emptiness, we fill it up immediately, and with color we see empty as full.”

p. 102, tradução nossa²³), esse afirma que a cor é uma “entidade [...], ela deve apoderar de teu ser”. Neste contato, como esta entidade, então, se manifesta²⁴?

1.1.2 O azul



FIGURA 1. Obra de Anish Kapoor exposta na Gallerie dell'Accademia, Veneza, 2022.

FONTE: autor

Uma cor nunca se apresenta de maneira isolada. Esta frase ecoa Pastoureau (2011, p. 10), quando o historiador afirma que “falar do preto [...] significa também – necessariamente – falar do branco, do vermelho, do marrom, do violeta e mesmo do azul”. A frase, logo em seguida da **(Fig. 1)**, parece assinalar uma espécie de contradição. Afinal, o que é visto na imagem é o preto de Anish Kapoor, contrastando com as diversas cores – muitos dourados, vermelhos e, também, pretos – de obras renascentistas presentes na Gallerie dell'Accademia. Quase, então, como se estivesse

23 “An entity [...], it should take over your being.”

24 A questão do espaço será vista no subcapítulo 1.2.

separada da profusão cromática do restante das imagens, a obra parece conservar apenas o preto. E é provável que essa ideia de uma cor contida na obra de Kapoor ecoe para o vermelho, o azul, o branco... Muitas vezes, os objetos são monocromáticos, potencializando a ideia de uma cor unitária, aparentemente sem relação com as outras. Adensando o contrassenso, este subcapítulo com o título de “O azul” começa com a imagem de uma obra na cor preta. Qual o motivo dessa escolha e por que pensar as cores em Kapoor a partir do azul? Quem fornece a resposta é o próprio artista, em várias ocasiões.

Em uma palestra na Galeria Barbara Gladstone, em 1998, o artista explica que vem trabalhando com a escuridão já há algum tempo e que “o azul faz uma escuridão mais densa do que o preto²⁵” (KAPOOR, 2011e, p. 61, tradução nossa). Em entrevista a Marcello Dantas, mais de 20 anos depois, volta a dizer que não está interessado no simbolismo do azul, mas sim no que a cor faz, “que o vazio do azul escuro indica uma escuridão infinita [...] e essa escuridão eventualmente é vaginal. Depende de como você delinea o vazio” (KAPOOR, 2019, p. 85, tradução nossa²⁶).

Algo muito presente na obra de Kapoor, como será visto ao longo da pesquisa, é o jogo de forças entre feminino e masculino. Na mesma entrevista, um pouco antes da declaração acima, o artista afirma que o azul é verticalizado pelos homens, quando esses pegam a terra (o material ritual da terra, com sua cor vermelha) e a erigem aos céus, transformando “o horizontal no vertical e fazendo todos os deuses azuis. Cristo é azul, Krishna é azul, todos os deuses são azuis. [...] Mulheres tinham a terra, o sangue e o ritual. Os ‘homens’ os converteram em azul, em céu e em deus. O horizontal em vertical” (KAPOOR, 2019, p. 83, tradução nossa²⁷).

Algumas obras de Kapoor, como *Dragon* (1992), *My Body, Your Body* (1993), *Mother as a Void* (1989), trazem o azul a partir dessa criação de um espaço vasto de escuridão, mas sem trabalhar necessariamente o discurso do masculino em oposição ao feminino ritual. O que se manifesta em muitas dessas obras é o corpo – meu corpo, seu corpo, o corpo da mãe, o vazio. Há uma escuridão azul que se contrasta com a leveza, como no caso de *Dragon* (**Fig. 2**). A pedra – o horizontal, o chão – se eleva com o pigmento ultramarino.

25 “[...] blue makes a Much denser darkness than black does.”

26 “The dark blue void indicates an endless void [...] and that darkness eventually is vaginal. It depends on how you trace the void.”

27 “[...] horizontal into vertical and make all the gods blue. Christ is blue, Krishna is blue, all the gods are blue. [...] Women had earth and blood and ritual. ‘Men’ then made it blue and sky and God. Horizontal into vertical.”



FIGURA 2. Anish Kapoor. *Dragon*, 1992, ardósia e pigmento. Dimensões variáveis. Exposição Anish Kapoor: Surge. Fundação CorpArtes, Santiago, Chile, 2019.

FONTE: autor

Por fim, em entrevista sobre sua exposição, em Veneza, no ano de 2022, Kapoor se diz atraído pela cidade por causa de suas águas escuras e maternais. Mais uma vez, um elemento que se apresenta como azul na tradição pictórica e literária se reveste de escuridão. Cabe entender como essa associação se fez presente ao longo da história. Por que essa relação com o escuro e o misterioso?

Kastan e Farthing (2018) trazem à tona a questão da ambiguidade do azul. Ao longo da história ocidental, principalmente até o início da Idade Média, a cor é vista como pertencente aos bárbaros (PASTOUREAU, 2001). Porém, de acordo com diversas tradições religiosas – e seguindo o apontado por Kapoor acima – existe uma relação da cor com o divino.

[O azul] pode ser a própria cor da transcendência. [...]. Em Êxodo 24:10, Moisés, Abraão e os anciãos sobem ao Sinai e veem uma safira azul clara sob os pés de Deus, uma intensificação maravilhosa do céu azul acima deles. A pele azul de Vishnu, o poder de cura do Buda azul, os turbantes azuis usados por muitos sikhs, as listras azuis do xale de oração judaico e a gloriosa Mesquita Azul em Istambul, tudo sugere quão quase universal é essa conexão com a transcendência (KASTAN e

FARTHING, 2018, p. 108-109, tradução nossa²⁸).

Na pintura da Idade Média, azul é a cor do manto da virgem Maria (PASTOUREAU, 2001). Essa escolha, visto que até o século XII a indumentária ainda não apresenta uma cor específica em sua iconografia, acompanha a mudança do *status* do azul no Ocidente²⁹. Como cor, com seus processos de obtenção do pigmento, para posterior tingimento e manufatura de tintas, a obtenção do azul é posterior ao preto, branco e vermelho, obtidas com mais facilidade. Vale a pena mencionar um pigmento e um corante³⁰ que se tornam dois dos mais conhecidos azuis: ultramarino e índigo.

O ultramarino pode ser obtido naturalmente a partir da pedra *Lapis lazuli*, que por muito tempo é considerada uma pedra semipreciosa, mas é de fato uma mistura de minerais – lazurita, calcita e pirita (ST. CLAIR, 2016). O seu processo de extração – justamente, para separar a parte azul da pedra do resto de seus componentes – é árduo e muitas vezes os resultados não são bem-sucedidos. Essa dificuldade faz com que o pigmento se torne valorizado ao longo da história, juntando-se ao fato de sua produção se concentrar em terras orientais, no Afeganistão, principalmente, mas de acordo com Pastoureau (2001), Irã, Tibete, China e Sibéria também providenciam o material para o pigmento.

Tornando-se sinônimo de raridade e alto valor, o ultramarino é sintetizado artificialmente pelo francês Jean-Baptiste Guimet, em 1828. O pigmento sintético apresenta uma uniformidade cromática que o difere do obtido a partir do *Lapis lazuli*, justamente pela pedra conter minérios de outra cor em sua composição (TAUSSIG, 2009). Essa uniformidade é explorada séculos depois pelo artista francês Yves Klein³¹

28 “[...] can be the very color of transcendence [...]. In Exodus 24: 10, Moses, Aaron, and the elders ascend Sinai and see clear blue sapphire beneath God’s feet, a wondrous intensification of the blue sky above them. Vishnu’s blue skin, the healing power of the blue Buddha, the blue turbans worn by many Sikhs, the blue stripes of the Jewish prayer shawl, and the glorious Blue Mosque in Istanbul all suggest how nearly universal is this connection with transcendence.”

29 Vários fatores explicam a valorização do azul no Ocidente neste período (PASTOUREAU, 2001, TAUSSIG, 2009, ST. CLAIR, 2016, KASTAN e FARTHING, 2018). O apreço do abade Suger à cor azul, resultando na reconstrução da Abadia de Saint-Denis com seus vitrais azul-cobalto é um dos fatores que liga a cor ao divino. As trocas mais frequentes com o Oriente, principalmente Oriente Médio e Índia, junto ao início do Renascimento também são pontos importantes.

30 De acordo com Kastan e Farthing (2018, p. 121-122, tradução nossa), a diferença entre pigmento e corante se dá pois “o corante é um agente de coloração que se liga às moléculas do material a ser colorido. Os pigmentos também são agentes de coloração, mas se diferem de corantes pois não se ligam ao material; são pequenas partículas de cor mantidas em suspensão, formando uma película que se fixa à superfície da substância a ser colorida. Os pigmentos, pode-se dizer, são aplicados a materiais; os corantes são por eles absorvidos.”

31 Yves Klein é um artista que muitas vezes aparece ligado a Kapoor, seja pelo seu interesse monocromático, seja pela sua relação com o vazio ou ainda pela polêmica de dar seu nome a uma cor. O francês irá aparecer em outros momentos na pesquisa, por conta das aproximações temáticas. Porém, conforme a citação de Homi Bhabha no item 1.1.1, o cotejamento com Klein não pretende

(1928 – 1962), com o pigmento IKB: International Klein Blue³².

Além do pigmento ultramarino, para entender a densidade cultural do azul, é importante voltar o olhar para o corante índigo. O próprio nome já estabelece uma difícil definição: índigo seria uma cor de fato? A partir de seus experimentos, Newton³³ a nomeia dessa maneira (KASTAN e FARTHING, 2018). Entre indefinições e superstições, o corante se junta ao ultramarino para explicar a força cultural e simbólica do azul, sem deixar de levar em considerações as relações de poder envolvidas na manifestação dessa cor.

O índigo é obtido por meio de plantas, sendo as mais comuns para sua extração o pastel (*Isatis tinctoria*) e *Indigofera tinctoria*. Se o processo de obtenção do pigmento ultramarino é considerado de difícil execução, o índigo se apresenta ainda mais complexo (KASTAN e FARTHING, 2018; ST. CLAIR, 2016): a planta precisa fermentar, liberando um composto químico que é separado e areado, produzindo o agente colorante, a indigotina. A planta é removida, o líquido restante é batido para se misturar com o ar, oxidando-se e sendo depositado ao fundo da tina. O que sobra, após o líquido ser escoado ou evaporado, é um resíduo do colorante, que por sua vez é aquecido e secado. Por fim, para transformar esse resíduo seco, muito parecido agora com uma pedra (**Fig. 3**), em um corante utilizável, esse precisa ser dissolvido em substância alcalina. De acordo com Kastan e Farthing, muitas vezes essa substância pode ser urina ou, ainda, fezes caninas.

Vindo de uma tradição que remonta ao Egito Antigo, Índia, Peru, Indonésia, Mali, Palestina, entre outros (ST. CLAIR, 2016) – destacando sua universalidade – com o uso cada vez mais frequente do corante, principalmente para o tingimento de uniformes militares (o Grande Exército de Napoleão, por exemplo), a extração, produção e comercialização do índigo se dá em diversos locais no século XVIII, como Índia, Indonésia e América Central. As dinâmicas coloniais são referenciais para entender as relações de poder imbuídas na construção cultural das cores e, talvez, o índigo seja o maior exemplo.

Taussig (2009, p. 148, tradução nossa³⁴) explora as complexas relações entre os trabalhadores das colônias de extração de índigo junto às superstições que erigem

comparar ou reduzir a obra dos artistas, mas sim trabalhá-las em suas encruzilhadas e reflexões.

32 Ao contrário do que comumente se apresenta, o IKB não foi patenteado por Klein. De acordo com Kastan e Farthing (2018), apenas o aglutinante do acetato de polivinila foi patenteado e ainda pela companhia farmacêutica que Klein colaborou na fórmula

33 De acordo com Batchelor (2007) e Gage (2016, p. 16), a escolha de Newton pelo número sete na hora de classificar as cores que irradiam do prisma tem raiz na “analogia com os sete tons da escala musical diatônica”.

34 “[...] men are often prohibited from the worksite and the vat is associated magically or symbolically with the uterus and with childbirth.”

de uma vasta, extenuante e perigosa jornada de trabalho. Ecoando o que Kapoor apresenta da relação do azul com o feminino e o masculino, o antropólogo diz que: “os homens são frequentemente proibidos do local de trabalho e a cuba é magicamente ou simbolicamente associada com o útero e o parto”.



FIGURA 3. Blocos de índigo
FONTE: Wikimedia Commons

Na extração do índigo, existem histórias de superstições que afetam o corpo humano – inclusive a potência sexual masculina. O poder de penetração dos gases fermentados da planta é tão grande que são capazes de colorir a comida dos trabalhadores (TAUSSIG, 2009, p. 151-152, tradução nossa³⁵):

Não é de admirar que, em todo o mundo, o índigo se doe a ideias sexuais e mágicas, como afugentar cobras e potência. [...] Os homens podem ser proibidos de se aproximar, como na Irlanda, na Síria e na ilha de Sumba, famosa produtora de tecidos de índigo, a leste de Bali, onde apenas mulheres não

35 “Small wonder that worldwide the indigo lends itself to sexual and magical ideas, such as scaring off both snakes and potency. [...] Men may be forbidden to get close, as in Ireland, in Syria, and in the famous indigo-cloth-producing island of Sumba, east of Bali, where only nonpregnant, non-menstruating women are allowed, the indigo-making process being considered “akin to the conceiving and bearing of a child. Indeed, in some Indonesian islands, a bundle of indigo cotton cloth substitutes for the uterus, in stories, at least. [...] this vat that is a uterus steadies itself before its next metamorphosis in which color becomes something bigger than color, in fact no longer “color” but a composite force, first dark orange, then light green shifting to dark green [...] Color here takes on a life of its own, a life “more perfectly developing itself”, a life ever more lively such that, finally, as a product readying itself for the market, it comes to resemble the intense deep blue of the ocean in stormy weather.”

grávidas e não menstruadas são permitidas, sendo o processo de fabricação do índigo considerado “próximo à concepção e ao nascimento de um filho”. De fato, em algumas das ilhas indonésias, um feixe de tecido de algodão índigo substitui o útero, pelo menos nas histórias. [...] essa cuba que é um útero se estabiliza antes de sua próxima metamorfose, em que a cor se torna algo maior que a cor, na verdade não mais “cor” mas uma força composta, primeiro laranja escuro, depois verde claro, mudando para verde escuro [...] A cor ganha aqui uma vida própria, uma vida “que se desenvolve cada vez mais perfeitamente”, mais viva de tal forma que, finalmente, sendo um produto que se prepara para o mercado, chega a assemelhar-se ao intenso azul profundo do oceano em tempo tempestuoso.

A passagem acima ressalta a corporeidade da cor em sua matéria, algo não estranho à dimensão proposta por Kapoor, quando esse se diz interessado pelo o que a cor produz. É com esse objetivo que a pesquisa segue: entender a manifestação corpórea da cor em sua materialidade, ainda que essa materialidade se converta em vazio e escuridão.

1.1.3 O vermelho

O vermelho é considerado, desde a Antiguidade, a cor por excelência (PASTOUREAU, 2016, p. 7, tradução nossa³⁶), “a cor arquetípica, a primeira cor que os humanos dominaram, fabricaram, reproduziram e dividiram em diferentes tonalidades, primeiro na pintura, depois no tingimento”.

O historiador afirma que o vermelho, desde o Paleolítico, simboliza o fogo e o sangue e, mais ainda, a ambivalência contida nesses dois elementos. O fogo³⁷ pode ser algo vivo – apoiando a comunicação com os deuses, sendo objeto de adoração – mas, também, pode causar a morte. Assim como o sangue, que corre nas veias dos seres vivos – também se aproxima do vinho em rituais, conferindo poderes vitais – mas, quando derramado, seja em sacrifícios, guerras ou outras ocasiões, estabelece uma profunda relação com a morte.

A questão do ritual e do sangue colocada na cor vermelha aparece de maneira inequívoca na obra e no discurso de Kapoor. De uma corporalidade indagativa, proporcionada pelo azul e sua escuridão, o vermelho procurado pelo artista se revela

36 “Red is the archetypal color, the first color humans mastered, fabricated, reproduced, and broke down into different shades, first in painting, later in dyeing.”

37 Pastoureau (2016) afirma que, por mais que nossos olhos veem a chama do fogo como laranja e até mesmo azul, o vermelho fica a ele associado por sua característica do movimento, como se fosse um ser vivo.

no escuro, ainda que de outro modo, conforme entrevista a Marcello Dantas (2006, p. 24): “o vermelho é a cor da terra e não a do espaço profundo. É, obviamente, a cor do sangue, do corpo. Tenho a sensação de que o escuro que ele revela é mais profundo e mais fechado do que o azul e o preto”.

Esse escuro revelado pelo vermelho se aproxima dos materiais rituais (DANTAS, 2019): terra e sangue. Kapoor recupera, nas teorias do antropólogo Chris Knight, a ideia do sangue como material ritual primordial, relacionando-o com o feminino a partir da menstruação, dizendo que, de modo ritualístico, as mulheres “procuravam pela terra que sangrava; e o que é esta terra que sangra se não os ocres vermelhos que vem da terra e que elas colocavam em seus corpos para cobrir seu próprio sangramento, criando uma identificação entre a terra que sangra e seus corpos que sangram” (DANTAS, 2019, p. 83, tradução nossa³⁸).

O escuro do vermelho, então, se liga ao espaço interior do corpo em conexão com a terra³⁹. Segundo o artista, “tudo se inicia no corpo: sangue, sexualidade, respiração” (KAPOOR, 2011f, p. 72, tradução nossa⁴⁰). Ele está interessado não nas cores do exterior, como o verde, e sim nas possibilidades interiores do azul, amarelo, branco, vermelho e preto. E, de todas essas cores, em sua poética o vermelho sempre esteve no centro (KAPOOR, 2011g, p. 78).

Essa centralidade do vermelho historicamente assume relevância em dois momentos: o de sua coroação na Antiguidade até a Idade Moderna como “a cor das cores”, assumindo uma relevância cultural e simbólica nas mais diversas regiões do mundo⁴¹; e o de sua descentralização com o experimento de Newton⁴²: “nos sistemas antigos e medievais, o vermelho ocupa a posição dominante. Mas, no espectro natural, o centro pertence ao azul e ao verde” (PASTOUREAU, 2001, p. 119, tradução nossa⁴³).

Porém, essa descentralização não tem vez na obra de Kapoor. Como afirma

38 “[...] they looked for the bleeding earth; and what is the bleeding earth if not red ochre that comes from the earth, and they put it on their bodies to cover up their own bleeding and to create an identification between the bleeding earth and their bleeding bodies.”

39 A terra, de acordo com as entrevistas de Kapoor, assume para o artista a cor vermelha. Pastoureau (2011, p. 20) ressalta a ligação desse elemento com a cor preta, nominando-a um “preto fecundante” que, por sua vez, “está associado à força vital do vermelho, quer esse seja do fogo ou do sangue”. Sendo assim, o preto e o vermelho, ligados à terra, assumem uma potência positiva, como “fontes de vida”.

40 “Everything starts from the body: blood, sexuality, breathing.”

41 Entre a Antiguidade e a Idade Média, o branco, o preto e o vermelho formam uma tríade cromática (PASTOUREAU, 2001).

42 Com Newton, o preto e o branco deixam de ser considerados cores em perspectiva científica. Ver 1.1.4.

43 “In ancient and medieval systems, red had occupied the dominant position, but in the natural spectrum the center belonged to blue and green.”

Baume (2008, p. 22, tradução nossa⁴⁴), “é o vermelho que ocupa o papel mais central na iconografia do artista, explorado por sua força visceral, possibilidades formais e ressonâncias culturais”. E continua o professor Partha Mitter (2008, p. 112, tradução nossa⁴⁵):

O corante vermelho terroso e o pigmento seco que ele [Anish Kapoor] emprega são impregnados de significado cultural na Índia. O vermelho nas línguas indianas, assim como no russo, é um atributo do belo e uma tonalidade carregada de emoção. O pó vermelhão feito de cinábrio (*sindur*) é usado por mulheres casadas na Índia, e os santuários hindus são frequentemente lavados com tinta vermelha em celebração à Devi, Kali ou Dunga, manifestações da Grande Deusa, que está associada ao sacrifício de sangue e aos fluídos corporais. O vermelho terroso está associado a esta substância confusa e orgânica, que se apresenta com a consistência do solo e de excreções corporais.

Mitter reforça uma tradição cultural para o uso da cor nas obras do artista. Ressalte-se a complexidade dessas considerações, recuperando o que foi dito no item 1.1.1. Se a poética de Kapoor não se limita à sua autobiografia, ainda assim proposições como a de Mitter são bem-vindas para adensar e tensionar o que Bhabha chama de local da cultura. Na produção do artista, talvez nenhuma obra seja tão contundente para explorar essa complexidade do que *My Red Homeland* (2003) (**Fig. 4**).

A pátria que se evoca no trabalho não é necessariamente a Índia, o que aparentemente seria certo afirmar em uma interpretação biográfica. Reforçando o escrito até agora neste subcapítulo, em consonância com as proposições de Bhabha (2013), Kapoor afirma em entrevista a Nicolas Baume:

Eu cheguei a intitular uma obra *My Red Homeland*. É verdade que na cultura indiana o vermelho é algo poderoso; é a cor que uma noiva veste; está associado ao matriarcal, que é central na psicologia indiana. Então eu percebo o que me leva até lá culturalmente, porém há mais que isso. [...] Minha tendência é ir da cor para a escuridão. O vermelho tem uma escuridão muito poderosa. Essa cor evidente, aberta e visualmente atraente,

44 “It is red that has played the most central role in the artist’s iconography, exploited for its visceral strength, formal possibilities and cultural resonances.”

45 “The earthy red dye and the dry pigment that he deploys are redolent of cultural meaning in India. Red in Indian languages, as in Russian, is an attribute of the beautiful, and it is an emotionally charged hue. The vermilion powder made from cinnabar (*sindur*) is worn by married women in India, and Hindu shrines are often washed with red dye in celebration of Devi, Kali, or Dunga, manifestations of the Great Goddess, who is associated with blood sacrifice and bodily fluids. Earthy red is associated with messy, organic substance having the consistency of soil and bodily excretions.”

também se associa a um mundo interior escuro. E esse é o verdadeiro motivo pelo qual me interessa por ela. Isso é indiano? Eu não sei se é o que importa (KAPOOR, 2008, p. 31, tradução nossa⁴⁶).

Mesmo dando exemplos do vermelho em sua cultura, Kapoor explica, logo em seguida, que não são esses fatos que importam. A poética do artista, mais que seguir um único fio cultural, apresenta-se questionando o interior e a escuridão: do corpo, da mente e da consciência. E esse questionamento do interior⁴⁷ se dissemina no exterior por meio da cor, dos pigmentos, das relações entre matéria e vazio na presença da obra.



FIGURA 4. Anish Kapoor, *My Red Homeland*, 2003. Cera e tinta a óleo, ferro e motor. Diâmetro: 12m.

FONTE: Sekundo, sob licença Creative Commons (CC BY-NC-ND 4.0): <https://www.flickr.com/photos/saturnino/259550059>

46 “I use red a lot. I’ve gone so far as to title a work *My Red Homeland*. It’s true that in Indian culture red is a powerful thing; it is the color a bride wears; it is associated with the matriarchal, which is central to Indian psychology. So, I can see what leads me there culturally, but there’s more to it. [...] My tendency is to go from color to darkness. Red has a very powerful blackness. This overt color, this open and visually beckoning color, also associates itself with a dark interior world. And that’s the real reason I’m interested in it. Is that Indian? I don’t know that it matters.”

47 A relação com o interior, o vermelho e a carne estarão presentes no capítulo 5.

Nessa busca pela escuridão e o interior, já vistos com o azul e o vermelho, emergem outras duas cores: o preto e o branco.

1.1.4 O preto e o branco

Como já visto, anteriormente, as cores não são consideradas isoladamente (PASTOUREAU, 2011). Vermelho, azul, branco e preto trazem ressonâncias históricas e culturais. Para além disso, quando essas cores são apresentadas, seguindo a poética de Kapoor, conceitualmente, se abrem para a escuridão e o interior. Isso já foi relatado com o azul e o vermelho e, agora, dá-se continuidade a partir do preto e do branco. Opta-se por falar dessas cores conjuntamente no subcapítulo, pois, além de durante muito tempo serem duas das três cores mais empregadas na Antiguidade, junto com o vermelho, apresentam-se no cerne da discussão sobre qualidades cromáticas, já que a partir de Newton não são mais consideradas cores. Esse *status*, porém, pode ser revogado, quando se pensa as cores não apenas pelo viés científico, mas também pelos seus vieses históricos e culturais. Ademais, as duas cores naturalmente se opõem, de acordo com Pastoureau (2022, p. 58, tradução nossa⁴⁸): “A oposição entre branco e preto é uma oposição natural ou, ao menos, tem origem em um fenômeno físico: a alternância do dia e da noite, da luz e da escuridão. As sociedades opunham o branco e o preto à medida que desenvolviam conhecimentos, técnicas e códigos”⁴⁹.

Assim como o vermelho, o preto é carregado culturalmente de uma ambivalência. Alçada à cor da fertilidade da terra, é fecundante, já que “com frequência está associado à força vital do vermelho, quer esse seja do fogo ou o do sangue” (PASTOUREAU, 2011, p. 20), também traz o mortífero e o vazio, seja nos relatos da Criação ou em textos da Antiguidade, como **A República** de Platão.

A alegoria da caverna como um lugar não apenas sem luz, mas de dor e punição, contrasta com outras visões que remontam à pré-história:

Durante um período bastante longo, o negro matricial das origens permanece associado à simbólica de certos lugares, como as cavernas e todos os lugares naturais que parecem comunicar-se com as entranhas da terra: antros, grutas, abismos, galerias subterrâneas ou rupestres. Esses lugares, se bem que privados de luz, são cadinhos férteis, locais de nascimento ou de metamorfose, receptáculos de energia, e por essa mesma razão são espaços sagrados que provavelmente constituíram

⁴⁸ “The opposition between white and black is a natural opposition, or at least finds its origin in a physical phenomenon: the alternation of day and night, light, and darkness. Societies paired white and black as opposites as they developed their knowledge, techniques, and codes.”

⁴⁹ Pastoureau (2022) pensa a oposição entre o branco e o vermelho como algo construído culturalmente, diferente da oposição entre branco e preto.

os locais mais antigos de culto da humanidade (PASTOUREAU, 2011, p. 20).

É possível perceber, em momentos da obra de Anish Kapoor, uma dualidade entre a matéria e o vazio primordial que o preto proporciona. Grandes blocos de pedra são revestidos de pigmento, uma espécie de corte, um olhar para dentro da matéria no qual, na verdade, encontra-se a escuridão. Na obra *Sem título* (1992) (Fig. 5), essa escuridão, diferente dos azuis ou vermelhos, é denotada pela cor preta. É com essa cor que Kapoor trabalha o vazio em diferentes fases⁵⁰ de sua produção.

A obra *Void* (1993) (Fig. 6) se apresenta apenas como um quadrado preto na parede. Qualquer semelhança com Kazimir Malevich (1879 – 1935) não seria coincidência. Um dos marcos importantes na história da arte é a obra *Quadrado preto* (1915), de Malevich (Fig. 7). O artista russo pretende atingir o zero da forma, anunciando uma tabula rasa e a supremacia do sentimento (BOIS et al., 2016). A ideia da obra se

origina de um cenário realizado por Malevich para a ópera futurista *Vitória sobre o sol*, de 1913. Nesse momento, se dá o germe de uma criação que se desloca do barulho e destruição, apregoados pelos vanguardistas italianos, enfatizando a “apoteose do real” (BOIS et al., 2016, p. 136, tradução nossa⁵¹):



FIGURA 5. Anish Kapoor, *Sem título*, 1992. Arenito e pigmento, 230x122x103cm. Exposição Anish Kapoor. Gallerie dell'Accademia e Palazzo Manfrin, Veneza, Itália, 2022.

FONTE: autor

⁵⁰ Há uma série de obras intitulada *Void* (vazio) que Kapoor realiza, no final da década de 1980 e início da década de 1990, que se constituem de esferas cortadas ao meio revestidas de pigmento azul. Da mesma forma, a obra *Void Field* (1989) apresenta uma série de blocos de arenito com uma leve incisão circular preenchida por azul cobalto, dando a ilusão da obra estar perfurada. Percebe-se que, nessa época, o azul de fato traz à poética a ideia de escuridão. Porém, com o passar dos anos, Kapoor desenvolve o vazio também a partir do preto, a cor torna cada vez mais presente.

⁵¹ “They [Delaunay, Malevich, Mondrian, Kandinsky] may render the medium opaque, self-evidently material as canvas and paint, but they do so in order to render it transparent again – to feeling, spirit or purity, all of which these abstractions are asked to signify at one time or another.”

Eles [Delaunay, Malevich, Mondrian, Kandinsky] podem tornar o meio opaco, evidentemente material, como tela e tinta, mas fazem isso a fim de torná-lo transparente novamente – ao sentimento, espírito ou pureza, todos os quais essas abstrações são incitadas a significar em um momento ou outro.

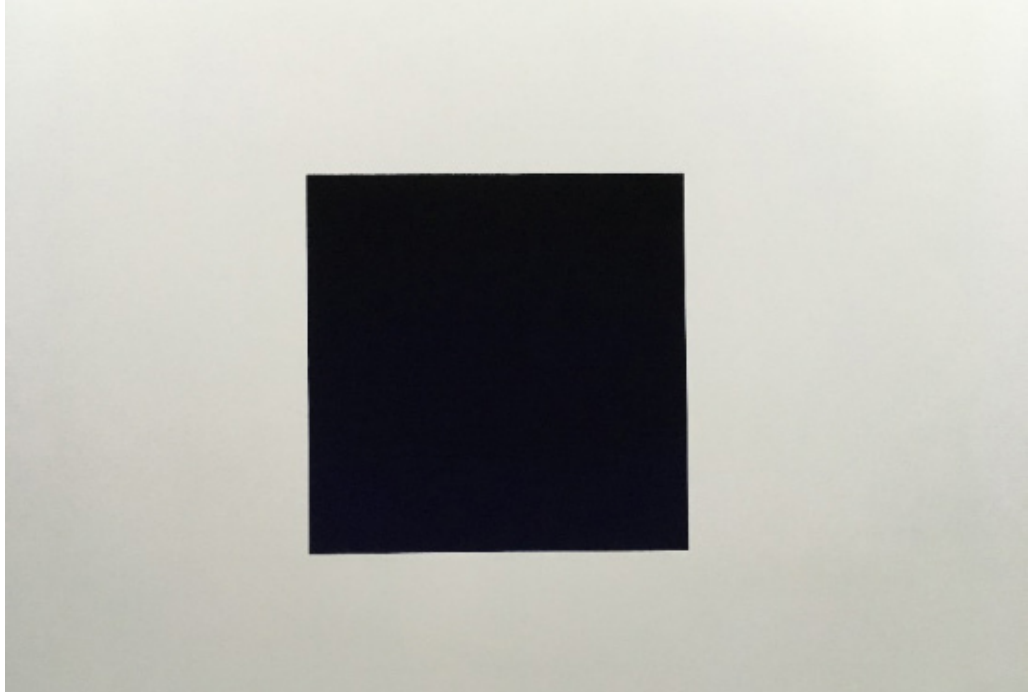


FIGURA 6. Anish Kapoor, *Void*, 1993. Fibra de vidro, madeira e pigmento. Exposição Anish Kapoor: Surge. Fundação CorpArtes, Santiago, Chile, 2019.

FONTE: autor

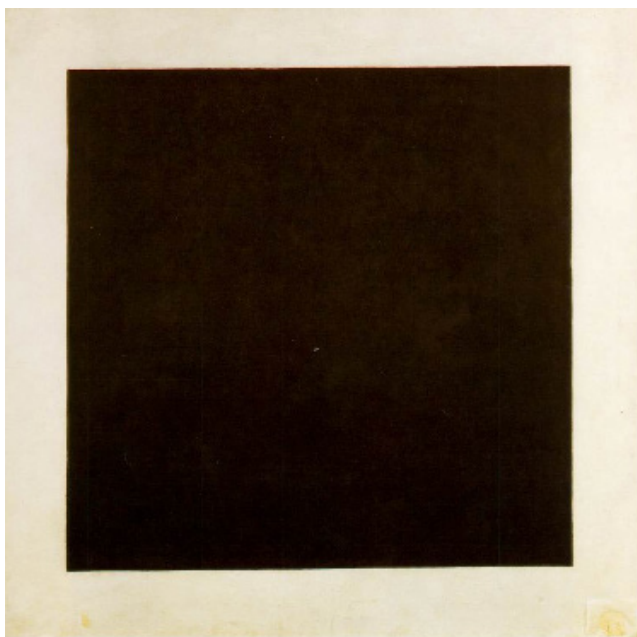


FIGURA 7. Kazimir Malevich. *Quadrado preto*, 1915. Óleo sobre tela, 80 x 80 cm. Galeria Tretyakov, Moscou.

FONTE: Wikimedia

A obra é o “primeiro passo de criação pura na arte. Antes dele, havia deformidades e cópias da natureza ingênuas. [...] Cada forma é livre e individual. Cada forma é um mundo” (MALEVICH *apud* HARRISON, 1999, p. 228).

Exposto pela primeira vez na exposição *0.10* (com o subtítulo de *A última exposição futurista*), em São Petersburgo, *Quadrado preto*⁵² pode ser considerado o grande marco do suprematismo, movimento que define a abstração como esse grau zero, relacionando a figura à sua redução, possibilitando uma obra de arte universal desvinculada de qualquer representação ou ilustração. Esse quadrado, portanto, não traz à tona um fim, mas um novo início, no qual a arte é pensada a partir de. Fim e começo, ponto de chegada e de partida, uma base estética propiciadora de novas relações, relações essas que se somavam: “se *Quadrado preto* era um ‘primeiro passo’, então o que teria de se seguir [...] era [...] a adição gradual de outros elementos não-objetivos (abstratos) para constituir uma série em expansão” (HARRISON, 1999, p. 238). Existe em Malevich a tentativa de proceder a uma quarta dimensão, aproximando o objeto artístico de uma possibilidade espiritual.

Deve-se mencionar que a ideia do quadrado preto não encontra ecos apenas em Kapoor. Outro artista que possibilita comparação é o estadunidense Ad Reinhardt (1913-1967) que, a partir da década de 1940, volta à cor preta como uma forma de controle, racionalidade e postura ética (GAGE, 2016).

Seja tentando encontrar na materialidade da pedra uma abertura que espaça sua fisicalidade, como na obra *Sem título*, seja se aproximando formalmente do suprematismo russo como em *Void*, percebe-se que, em Kapoor, a escuridão definida pelo preto se aproxima do vazio como um campo ativo e de potências. A pesquisa se deterá nessa metafísica do vazio proposto pelo artista no item 4.1⁵³.

Void e *Quadrado preto* apresentam ampla semelhança formal com a ilustração proposta pelo ocultista Robert Fludd⁵⁴, no século XVII, em que um quadrado preto mostra o que seria o universo antes mesmo dele existir. Como pode ser observado (**Fig. 8**), a cada lado do quadrado são escritas as frases “*et sic in infinitum*” e, assim, para o infinito, mostrando a grandeza daquilo que seria conhecido, posteriormente, como o cosmos, antes apenas uma matéria densa, escura e informe.

52 Cabe observar que, tanto em Kapoor como em Malevich, o quadrado preto é consideração em relação ao seu entorno branco. Esse emoldurar da cor branca realça o preto ao mesmo tempo em que o isola.

53 Posteriormente, no item 4.3, será discutido como o vazio pode surgir a partir da noção de não-objeto e de um conjunto de obras de Kapoor que (des)materializa a quarta dimensão de Malevich.

54 Robert Fludd (1574-1637) é um aristocrata britânico com um grande interesse pela filosofia ocultista. Após se formar em Oxford, exerceu a medicina, na qual alterna métodos tradicionais com práticas menos ortodoxas, como tratamentos magnéticos e cura psíquica (FOX, 2022). Escreveu uma série de tratados que variam de medicina, ciência e alquimia até música, ressurreição e teorias sobre o vento. Sua obra mais conhecida, **Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, metaphysica, physica, atque technica Historia** (1617-1621), é tratado sobre a história do universo e o lugar do ser humano.

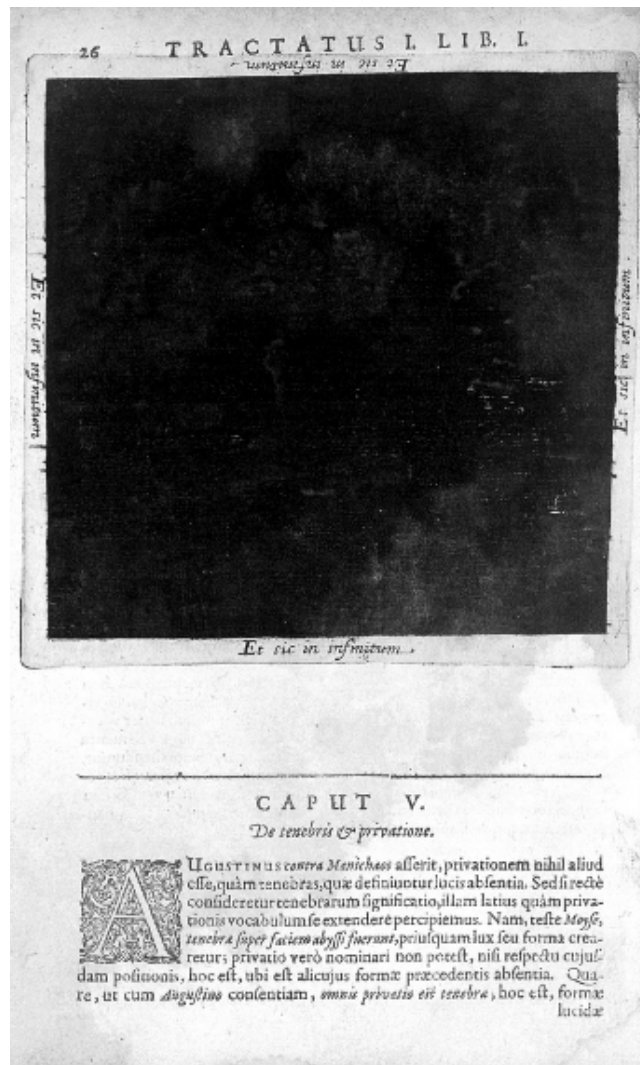


FIGURA 8. Ilustração de Robert Fludd, materializando o vazio inicial na criação do universo.

FONTE: Wikimedia

O que Fludd apresenta é um alinhamento à tradição religiosa que seleciona a escuridão como fator inicial da criação do universo, como observados em diversos textos religiosos que vão do *Rigveda* hindu e o *Huainanzi* chinês até o cântico *Kumulipo* polinésio. Para Fox (2022), o vazio que precede a criação é muitas vezes traduzido, como uma escuridão por essa ser o mais próximo do nada que podiam conceber⁵⁵.

Por fim, relacionado à cor preta, Anish Kapoor apresenta seu Kapoor Black, um material exclusivo em que reveste algumas de suas obras e é fruto de uma pesquisa que se inicia na década de 2010 junto à empresa Surrey NanoSystems, fabricante do Vantablack (Fig. 9), que por sua vez é um composto de nanotubos de carbono capazes de absorver até 99,965% da luz visível (JANUSZCZAK, 2022; SURREY NANOSYSTEMS, 2023).

⁵⁵ Maiores relações entre o preto e o vazio serão exploradas no capítulo 4.1.

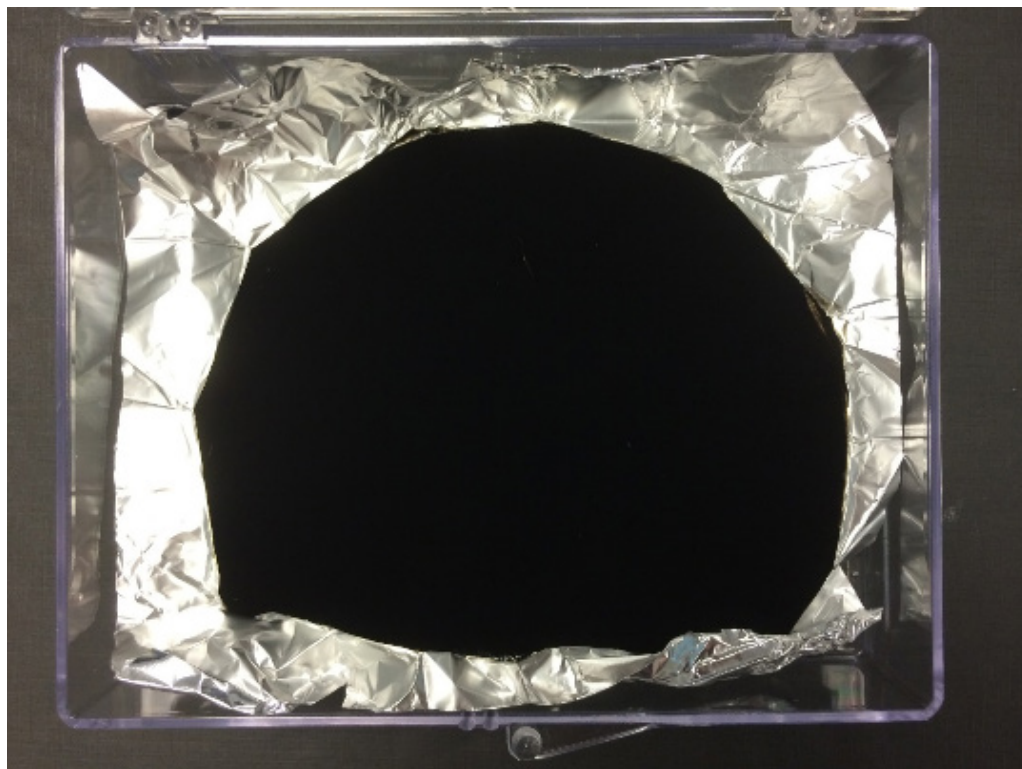


FIGURA 9. Vantablack

FONTE: Wikimedia

Sua aplicação se estende desde para as áreas de engenharia espacial e militar, passando pela indústria automobilísticas e possibilidades estéticas. Nesse sentido, em 2016, Anish Kapoor consegue os direitos de uso exclusivo do material, aplicado por um *spray* chamado *Vantablack S-VIS*⁵⁶. No circuito artístico, o uso do material apenas por um artista, enquanto outros poderiam também se beneficiar do revestimento, é recebido com muita polêmica, principalmente pelo artista britânico Stuart Semple (BLACK 3.0, 2019).

Semple criou, em 2016, o pigmento PINK, denominado “o rosa mais rosa”. Qualquer pessoa que desejasse poderia adquirir o produto, menos Anish Kapoor. No site oficial do artista, ao adquirir o pigmento, os compradores precisam declarar que “você não é Anish Kapoor, você não é de forma alguma afiliado a Anish Kapoor [e] você não está comprando este item em nome de Anish Kapoor ou de um associado de Anish Kapoor” (BLACK 3.0, 2019, tradução nossa⁵⁷). Mesmo assim, Kapoor postou em seu Instagram, no final de 2016, uma fotografia em que cobre seu dedo médio com o pigmento de Stuart Semple, corroborando com a contenda. A partir de 2017, Semple tenta recriar o efeito do *Vantablack* com o *spray* de tinta *Black 2.0* e, posteriormente,

⁵⁶ A produção do *Vantablack* pode ser instável, gerando muita energia e, conseqüentemente, calor. Atualmente a empresa Surrey NanoSystems desenvolve os revestimentos a partir de sprays.

⁵⁷ “[...] you are not Anish Kapoor; you are in no way affiliated to Anish Kapoor [and] you are not purchasing this item on behalf of Anish Kapoor or an associate of Anish Kapoor.”

seu “preto mais preto”, nomeado BLK 3.0. Ao contrário do *Vantablack*, o *spray* é constituído de tinta acrílica.

Em relação à produção de materiais de revestimento por meio de nanotubos de carbono, engenheiros do Massachusetts Institute of Technology (MIT) sintetizam, em 2019, um material que absorve 99,995% da luz (CHU, 2019), sendo então mais eficaz que o *Vantablack* nesse objetivo. O artista ítalo-alemão Diemut Strebe pesquisa no instituto as aplicações estéticas com o revestimento, tendo criado em 2019 a obra *The Redemption of Vanity*, a redenção da vaidade, onde cobre um diamante de 16,78 quilates com o produto, deixando-o inteiramente preto, desaparecendo com seus contornos e noção de tridimensionalidade. Há, tanto em Semple como em Strebe críticas ao suposto egoísmo de Kapoor. Nessa pesquisa, para além dessa questão, o que importa é a possibilidade do *Vantablack* aprofundar a temática da escuridão, o interior e o vazio na obra de Kapoor, a partir da materialidade, construção do espaço e sua relação com o objeto ou o não-objeto.

Além do preto, azul e vermelho, Kapoor afirma que o branco pode ser uma cor do interior (da consciência, do corpo, ou até mesmo do inconsciente). Ademais, sua qualidade cromática potencializa um grande vazio. É o que na literatura aparece em **Moby Dick**, de Herman Melville (BATCHELOR, 2007; KASTAN e FARTHING, 2018). No capítulo 42, intitulado “A brancura da baleia”, o narrador Ishmael relata seu encontro com Moby Dick e o texto impressiona por ser um ensaio sobre a cor branca, contrastando a benevolência e clareza comumente associadas à cor com o terror. Quando fala do urso polar e do tubarão branco, afirma: “é essa brancura horripilante que transmite uma suavidade abominável, mais repugnante do que terrível, à satisfação muda e maligna de seu aspecto” (MELVILLE, 2013, p. 211). Angariando exemplos das mais variadas tribos, comentários religiosos e culturais, o narrador aproxima o branco da morte, quando relata seu aspecto sobrenatural, a partir da palidez mortuária – discorrendo sobre a cor das mortalhas – e dos fantasmas. Por fim, o capítulo termina motivando a discussão para a imensidão possível do branco que se abre no vazio:

Mas ainda não resolvemos a magia dessa brancura e, nem sabemos por que tem um apelo tão poderoso na alma; [...] é ela simultaneamente o símbolo mais significativo das coisas espirituais, o próprio véu da Divindade Cristã; e, contudo, o agente intensificador nas coisas que mais aterrorizam a humanidade. Será que, por sua indefinição, ela obscurece os vácuos e as imensidões impiedosas do universo, e dessa forma nos apunhala pelas costas com a ideia da aniquilação quando contemplamos as profundezas brancas da Via Láctea? Ou será que o branco, em sua essência, não é uma cor, mas a ausência visível de cor, e, ao mesmo tempo, a fusão de todas as cores; será que são essas as razões pelas quais existe um espaço em branco repleto de significado, na ampla paisagem

das neves – um ateísmo sem cor e de todas as cores do qual nos esquivamos?

Batchelor (2007, p. 21) argumenta que “a brancura virtuosa do Ocidente também esconde terrores menos místicos. [...] são eles, essencialmente, os terrores da carne. A descomunal baleia branca de Melville é, possivelmente, um monstruoso arremedo do grande ideal ocidental do corpo clássico”. E ainda ecoam Kastan e Farthing (2018, p. 185-186, tradução nossa⁵⁸): “sob a pele, como a cetologia de Ismael deixa claro, não há nada metafísico, apenas mais matéria bagunçada: gordura, ossos e sangue”.

Essa relação com o corpo está muito presente em Anish Kapoor, em suas obras com a predominância do branco, sendo duas das mais contundentes *When I Am Pregnant* (1992) e *Pregnant white Within Me* (2022). Saindo da parede, os trabalhos são formas arredondadas que remetem à gravidez, mas o que se esconde por detrás dessas distorções? Pode-se fazer uma alusão à brancura de Moby Dick: Kapoor revela o corpo, o vazio, o terror, a gordura, ossos e sangue revestidos de branco⁵⁹. O branco traz a ambivalência do espírito com a carne, a dualidade morte e vida, não só a partir da oposição com o preto, mas também, com o vermelho. É nesse jogo dicotômico que se instaura o vazio dessa cor, a partir daquilo que relata Ishmael em **Moby Dick** e, analisado por Batchelor (2007) e Kastan e Farthing (2018). Não uma brancura insípida ou esvaziada, porém aterroriza porque contém o corpo⁶⁰. Pastoureau (2022) vai ao âmbito da linguagem para mostrar como o branco se associa ao vazio, como as expressões “folha em branco”, “cheque em branco”, “passar a noite em claro”, entre outras.

Como observado no início desta discussão sobre a cor, a cromofobia abre espaços para o branco como sinal de limpeza, espiritualidade, perfeição (BATCHELOR, 2007). Muitas vezes entendida como ausência de cor, Pastoureau (2022) chama a atenção para os pigmentos do branco e seus tons, inclusive o uso da cor na pintura corporal. Na perspectiva suprematista, Malevich trabalha com as nuances do branco (Fig. 10), propiciando a quarta dimensão a partir da claridade e da sobreposição desses vazios.

Por fim, considera-se que a discussão sobre as cores não se esgota nessas breves páginas. Entretanto, estabelece-se aqui as bases para a poética de Kapoor, tendo como princípio a discussão de dois de seus elementos estruturantes: a cor e o espaço. E é para esse segundo tópico que a discussão agora se volta.

58 “Beneath the skin, as Ishmael’s cetology makes clear, is nothing metaphysical, just more messy matter: blubber, bones, and blood.”

59 As duas obras citadas serão discutidas no subcapítulo 5.2. Por ora, cabe trazer a questão da cor como elemento estruturante dos trabalhos.

60 Cf. itens 5.2 e 5.3 da tese.

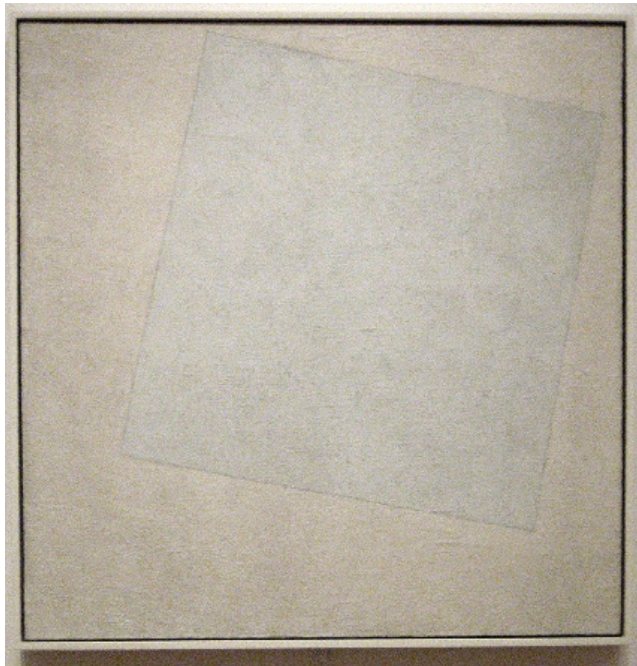


FIGURA 10. Kazimir Malevich. *Branco sobre branco*, 1915. Óleo sobre tela, 79 x 79 cm. Museu de Arte Moderna, Nova York.

FONTE: Wikimedia

1.2 Espaço:

Se a cor pode ser pensada como elemento fundamental da construção do terceiro espaço na obra de Kapoor, cabe conceituar agora o que, de fato, seria esse espaço. Kapoor assinala que o “espaço é ele mesmo uma entidade filosófica e não apenas onde se dão os acontecimentos” (BAUME, 2008, p. 33, tradução nossa⁶¹). Sua poética trabalha o espaço não apenas como um dado físico, mas adensando suas potencialidades, procurando um “algo além”⁶², situando a criação artística em algo que instaura espaços ao mesmo tempo em que os aprofunda. Acrescenta Farias (2006, p. 32) que “o artista demonstra persistentemente que aquilo que chamamos de espaço é um continuum produzido pela simples variação de luz e habitado por corpos materiais ou virtuais, num todo que só se separa de nós no âmbito da pele”. Ou seja, há em Kapoor uma relação com o espaço que é fronteiriça, entre o dentro e o fora, o cheio e o vazio, a carne e o espírito.

Immanuel Kant (1724 – 1804) coloca o problema do espaço como central na discussão sobre a experiência humana. É difícil defini-lo, pois “sabemos, intuitivamente, que o espaço não é uma coisa que se acha em algum lugar. Ao mesmo tempo, sabemos,

61 “[...] space itself is a philosophical entity and not simply where things happen.”

62 Cf. Baume, 2008, p. 43.

de um modo ou de outro, que todas as coisas são coisas precisamente por se situarem em algum espaço” (SCHUBACK, 2011, p. 62). Essa problemática é explorada por Kant em **Crítica da razão pura** (2018), onde espaço e tempo se submetem à vivência:

Sendo estruturador da experiência, o espaço encontra-se antes de qualquer experiência sensível, sendo o que torna possível a experiência sensível. Por conter anteriormente a toda experiência os princípios de suas relações, o espaço define-se para Kant como a priori (SCHUBACK, 2011, p. 62).

Assim, diz Schuback (2011, p. 63), “o espaço é condição de possibilidade para que tudo seja apreendido como coisa”, e uma abordagem que o considera como condição subjetiva não implica um subjetivismo, e sim “acolher o espaço como constitutivo e constituidor do homem. [...] o espaço é um abrir espaço, um instaurar divisões”. Ao definir o espaço como intuição que se encontra *a priori* da experiência, Kant (2018) explicita a importância da lógica e da geometria para a tradução desse conceito abstrato em produção sensível. Cabe a pergunta: como o espaço se situa no espaço? Quando a matéria, os corpos, estão relacionados a esse espaço, consegue-se delimitar, medir e deslocar as espacialidades. Mas, pensar e perceber o espaço como algo que ocupa um espaço é tarefa que exige mais da experiência e perpassa uma definição negativa:

Quando algo deixa o seu lugar, quando algo encontra um novo lugar, quando algo muda de lugar ou perde o lugar, a existência do espaço se evidencia. [...] A evidência ofuscante de que o espaço remete ‘necessariamente’ à relação entre parte e todo, a uma ideia de divisão (parte) e infinita homogeneidade (todo) nasce do temor de se abraçar a vida da falta e da ausência como a fonte geradora e doadora do espaço (SCHUBACK, 2011, p. 66).

Desse modo, o vazio é parte constituinte do espaço e faz com que esse seja apreensível em sua ausência, por sua vez produtora de relações e conexões com os mais variados âmbitos da experiência humana⁶³.

Um filósofo que no século XX tematiza a relação do espaço na filosofia e o faz de um modo em que libera a discussão para além de uma espacialidade que confronta sujeito e objeto é Martin Heidegger. Como evidenciado por Saramago (2008a; 2008b), o espaço é presente em sua obra desde o início do seu pensamento, já aparecendo em escritos de 1923, em **Ontologia**, e 1927, com **Ser e tempo**. No primeiro texto, o filósofo alemão se preocupa com a *espacialidade fática*, ou seja, “o autor se propõe a investigar de que maneira, a partir de determinadas situações concretas, inseridas numa cotidianidade imediata, *se nos apresenta fenomenologicamente o mundo*”

63 Cf. capítulo 4.1 da tese.

(SARAMAGO, 2008a, p. 42, grifos da autora). Nesse sentido, a ideia do espaço se estende aos objetos dispostos no cotidiano. Uma mesa, por exemplo, não é apenas o conjunto de seus atributos formais, mas se encontra inserida em inúmeros fenômenos, em uma relação de co-pertencimento. Há um uso cotidiano que se impõe à mesa e a torna um local familiar e habitável. Assim, o espaço não é concebido para além de seu “fechamento de referencialidade do mundo, de sua familiaridade e confiabilidade específicas” (SARAMAGO, 2008a, p. 49)⁶⁴.

Em **Ser e tempo**, Heidegger apresenta o conceito de *Dasein*, o “ser-no-mundo” ou “ser-aí”, remetendo a um modo de ser específico do humano e questionando a relação sujeito-objeto próprio da tradição filosófica ocidental. O *Dasein* se encontra imerso no mundo e, dele não consegue se separar, está nele imbricado.

O filósofo procura resolver a aporia que se instala desde a filosofia grega sobre o que é o ser e o que é o ser do ente – problema central de toda ontologia (CASANOVA, 2015). De acordo com Giacoia Jr. (2013, p. 59, grifos do autor), “a ontologia de *Ser e tempo* está voltada para a meditação filosófica a respeito do sentido do Ser, visando não apenas ao *ser dos entes*, tais como se apresentam enquanto fenômenos, mas ao Ser enquanto tal”. O filósofo alemão realiza uma quebra com a tradição, trazendo o ente à realidade concreta, ligado ao ser, e esse pensado a partir de seu fundamento. O vetor para pensar esse Ser seria o ser-aí, o único ente a partir do qual a ideia de ser seria uma questão, sendo marcado pela descrição e singularidade. A partir da analítica existencial, o *Dasein* tem no “*mundo* um elemento, ou *momento*, constitutivo e inalienável. À estrutura deste momento *mundo* pertence o conceito ontológico de *mundanidade*, como aquilo que determina a estrutura mesma do mundo” (SARAMAGO, 2008a, p. 64, grifos da autora). É a partir do mundo que se abre a noção de espacialidade em **Ser e tempo**, por meio da mundanidade – conceito ontológico estruturante do mundo. Isso não resulta, porém, em um *Dasein* consciente e interiorizado e um mundo externo, aparecendo como objeto, manifestando um paradigma cartesiano. A espacialidade é compreendida como um todo com o *Dasein*, o ser-aí que se move e age no mundo, conseqüentemente, derivando dessas ações uma espacialidade fática e corporificada.

O *Dasein* age e lida com os entes, e o “espaço de trabalho do ser-no-mundo, cercado por seus objetos pessoais e seus instrumentos, é somente *onde* ele por dar início à sua obra, seja ela qual for. Essa é uma das formas em que *Dasein* e mundo se formam mutuamente” (SARAMAGO, 2008a, p. 67, grifo da autora). Nessa direção, continua Saramago (2008a, p. 67), “o espaço [...] pode apenas ser compreendido na estrutura de encontro do mundo”. A relação espacial possibilitada pelo *Dasein* se encontra no manuseio de suas ferramentas, dos entes que se apresentam na vida

64 Essa relação com a familiaridade será colocada em xeque a partir do *estranho familiar*, o *não-familiar* ou o *unheimliche*. Cf. 5.1.

comum. E esses entes só se descobrem a partir desse uso e, assim, o espaço só é percebido em seu ser a partir da relação com os objetos – reforçando a ideia de instrumentalidade presentes em Heidegger⁶⁵.

A intenção dessa breve explanação sobre o conceito de espaço na obra do filósofo alemão, na década de 1920, é demonstrar que essa questão é corrente em todo seu pensamento. Porém, para esta pesquisa, é necessário definir o foco conceitual sobre o espaço e como esse conceito será trabalhado e articulado com os objetos da tese. Então, é necessário assinalar que o presente estudo segue o pensamento de Heidegger a partir da sua “viravolta” (*Kehre*); há um afastamento da abordagem do ser como realizada, anteriormente, e um retorno ao pensamento grego, possibilitando ao pensamento uma abertura à fenomenologia hermenêutica. Em contato com obras do poeta Johann Christian Friedrich Hölderlin (1770-1843) e a partir da leitura crítica do filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900), Heidegger encontra problemas em sua analítica existencial, ainda voltada muito para a metafísica, e pensa em outras maneiras de dizer o ser – no qual as artes agora ganham prevalência.

Dessa maneira, torna-se relevante entender como a ideia de espaço e, conseqüentemente, de lugar e região são definidoras para o prosseguimento do presente texto, a partir desse momento de virada, assim como as relações que se estabelecem entre os conceitos do filósofo e a obra de arte.

Em 1935, com a **Introdução à metafísica**, Heidegger mostra como a questão do ser foi colocada no pensamento grego, trazendo não só as origens, mas os limites desse ser (SARAMAGO, 2008a, p. 148-149, grifo da autora). Nesse momento, o conceito de lugar⁶⁶ é repensando não apenas como um entorno, mas “a essência do homem é concebida a partir do fato de *ser ele mesmo lugar*, o *aí* do ser, um “ser” para o qual Heidegger atribui uma função verbal [...]: “ser”, como verbo, significa, efetivamente, “viver, surgir, permanecer””.

Retomando a relação entre espaço e lugar, a partir do pensamento grego, Heidegger demonstra que para os gregos não há uma palavra para dizer “espaço”. Ao comentar os escritos de Platão, precisamente **Timeu**, retoma a noção do lugar (*topos*) como *chora*, apresentada por Aristóteles. “*Chora* não significa nem lugar nem espaço e sim o que é tomado e ocupado pelo que está em si mesmo. O lugar pertence à própria coisa em si mesma” (HEIDEGGER, 1999, p. 94). Esses conceitos retornam quase 30 anos

65 Saramago (2008a) chama atenção para o fato de que, em **Ser e tempo**, o filósofo não discute as obras de arte por serem desprovidas de sentido pragmático. Essa relação muda a partir do texto **A origem da obra de arte**, 1936, no qual as obras são consideradas como fundadoras de mundos.

66 Saramago (2008a, p. 148) traz as definições da palavra lugar a partir de Michael Inwood no **Dicionário Heidegger**. Há quatro termos usados para a palavra: *Ort*, *Platz*, *Stelle* e *Stätte*, designando, respectivamente, a posição das coisas concebidas pela física e matemática, o local apropriado para alguma coisa, como posição de algo no espaço definido geometricamente e, por fim, sítio de um acontecimento decisivo na história.

depois, em **Observações sobre arte – escultura – espaço**, texto datado originalmente de 1964 e relacionado a uma palestra sobre a obra do escultor Benhard Heiliger.

Segundo Guzzoni (2008, p. 51),

Heidegger qualifica essa bifurcação entre lugar e espaço como uma distinção “metafísica”, ou seja, como uma distinção que não pensa o espaço como espaço naquilo que lhe é próprio – assim como a metafísica não pensa o ser como ser. [...] para Heidegger trata-se precisamente de pensar a essência (*Wesen*) em sentido verbal [...], ou seja, como acontecimento (*Geschehen*), como movimento, mais precisamente, como um movimento de acolhimento e aproximação, a saber: pelos homens e junto aos homens. Em relação ao espaço isso significa que ele deve ser compreendido como um acontecimento espaçante, doador e instalador de espaço.

Saramago (2008a, p. 226, grifos da autora) retoma o conceito de chora no pensamento de Heidegger, enfatizando o exposto no curso **Lógica. A doutrina heraclítica do logos**, de 1944, no qual há, na ideia de região (*Gegend*), uma aproximação com o termo grego. Dessa maneira, região “passa também a designar a dimensão do pensamento, como *um modo de relação não-objetificador* entre a espacialidade do mundo e a dimensão do *logos* enquanto articulação verbal da compreensão”. Mais uma vez, o que se coloca em jogo é a não presunção da região e, conseqüentemente, do lugar e do espaço como objetos mediante um sujeito, e sim como possibilidades de abertura que contêm o entorno. Há, no termo (*Gegend*), um “caráter de acontecimento e de movimento do espaço [...]: não como algo individual que vem ao nosso encontro, e sim como a dimensão ou o domínio (*Bereich*) aberto a partir do qual e no qual algo pode mostrar-se, ou seja, pode surgir (*hervorkommen*)” (GUZZONI, 2008, p. 53).

Gally (2015, p. 145) trabalha a ideia de *Gegend* como canto. Traduzido por região ou contréa, há a possibilidade de se pensar esse termo como canto, no sentido de “dos/nos quatro cantos do mundo; sai vagando por aí pelos cantos; o canto do corpo que está doendo; a cidade fica em um canto lindo perto do mar; de que canto do mundo você vem etc.” Ademais, a partir da origem da palavra, vinculada à *Gegend* – confronto – permite uma aproximação entre esse confronto e a espacialidade, como “desbravar a mata/noite criando um canto”, isto porque há uma relação que permite articular esse canto espacial como algo que se vai ao encontro de, confrontando, para assim liberar um âmbito livre.

Citando Heidegger (2008c, p. 19):

O que então é o espaço como espaço? Resposta: o espaço espaça [*der Raum räumt*]. Espaçar significa *desbravar* [*roden*], *libertar* [*freimachen*], liberar um âmbito livre [*Freie*], um aberto

[Offenes]. Na medida em que o espaço espaça, libera um âmbito livre, ele concede, apenas com esse âmbito livre, a possibilidade de regiões de encontro [Gegende], de pertos e longes, de direções e limites, a possibilidade de distâncias e grandezas.

Esse espaçar do espaço só acontece “na medida em que o homem instala o espaço, doa esse liberar e nele imiscui-se, nele arranja a si e às coisas e assim protege [hütet] o espaço como espaço” (HEIDEGGER, 2008c, p. 20). Ao pensar o espaço, principalmente ligado ao conceito de região, abertura e espaçamento, Heidegger emprega a arte como exemplo de criação de mundo e instauração de espaços.

A aparição da obra de arte no pensamento heideggeriano se apresenta, em especial no texto **A origem da obra de arte**, de 1936, e publicado pela primeira vez em 1950, no qual a virada de seu pensamento se manifesta de forma contundente. O filósofo alemão ainda investiga e determina sua reflexão a partir da questão do ser e traz a arte fora do escopo estético: “A arte encontra-se na obra de arte. Mas o que é e como é uma obra de arte? O que a arte seja, tem de apreender-se a partir da obra. O que seja a obra, só o podemos experimentar a partir da essência da arte” (HEIDEGGER, 1977, p. 12). Esse movimento de circularidade nada mais é do que a tentativa de indagar a obra sobre o que ela é e como é. Necessariamente, a obra teria o seu caráter de coisa: a madeira, a cor, o som, por exemplo, exprimem a obviedade dessa “coisalidade” da obra, sua materialidade. Porém, o filósofo alemão aponta também para além da coisa, reforçando a existência de algo outro: a alegoria, o símbolo.

Saramago (2008a, p. 177-178) aponta a “inescapável e relevante materialidade” da obra de arte como coisa, o que se apresenta como um desvio no pensamento de Heidegger, a partir do momento em que não mais, ao discutir o modo de ser das coisas, o filósofo reforça a utilidade, e sim a materialidade das coisas, o que “não apenas embasará qualquer possibilidade de inclusão da arte no panorama do pensamento heideggeriano, como preparará o caminho que o levará a uma profunda reformulação em sua abordagem do problema do espaço”.

Ao reforçar a noção de coisa, Heidegger distingue a mera coisa – objetos inanimados, que repousam em si mesmos – daquelas que já tomaram uma forma específica resultante do trabalho humano, os apetrechos. Porém, nenhum dos dois conceitos é capaz de abarcar a obra de arte e sua relação com a materialidade. Como exemplo, o autor apresenta um quadro de Van Gogh, no qual surge um par de sapatos de camponês. Em um primeiro momento, a tela revela ao espectador apenas o que esse já sabe sobre os sapatos – as características do apetrecho. Entretanto, o que a obra de arte permite são outras possibilidades da coisa:

Na escura abertura do interior gasto dos sapatos, fita-nos a dificuldade e o cansaço dos passos do trabalhador. Na gravidade rude e sólida dos sapatos está retida a tenacidade do lento

caminhar pelos sulcos que se estendem até longe, sempre iguais, pelo campo, sobre o qual sopra um vento agreste. No couro, está a humidade e a fertilidade do solo. Sob as solas, insinua-se a solidão do caminho do campo, pela noite que cai. No apetrecho para calçar impera o apelo calado da terra, a sua muda oferta do trigo que amadurece e a sua inexplicável recusa na desolada improdutividade do campo no Inverno. Por este apetrecho passa o calado temor pela segurança do pão, a silenciosa alegria de vencer uma vez mais a miséria, a angústia do nascimento iminente e o tremor ante a ameaça da morte. Este apetrecho pertence à terra e está abrigado no mundo da camponesa. E a partir desta abrigada pertença que o próprio produto surge para o seu repousar-em-si-mesmo (HEIDEGGER, 1977, p. 25-26).⁶⁷

O que a obra de arte fornece, ao sugerir um novo modo de aproximação dos entes, é a verdade do apetrecho ao “abrir a possibilidade, pela consideração da obra de arte, de uma exposição alternativa para o modo como o mundo “se anuncia” e se revela” (SARAMAGO, 2008a, p. 182-183). Sob essa perspectiva, o que a obra de arte traz à tona é uma relação de proximidade capaz de transformar a *mimesis* em verdade, deixando posto aquilo que o objeto de fato é e não sua representação – ou seja, o desvelamento do ser do ente: “na obra de arte, põe-se em obra a verdade do ente. [...] O ser do ente acede à permanência do seu brilho. A essência da arte seria então o pôr-se-em-obra, da verdade do ente [...]. Até aqui, a arte tinha a ver com o Belo e a Beleza, e não com a verdade” (HEIDEGGER, 1977, p. 27).

Porém, conforme avança Heidegger em sua explanação, esse procurar da verdade a partir da revelação do apetrecho na obra pode fazer com que ela mesma se torne um apetrecho, caso seja apreciada apenas em suas características estéticas. O movimento instaurado não é o de levar à obra por meio da coisa, e sim aquele que leva à coisa por meio da obra: “Na obra de arte, a verdade do ente pôs-se em obra na obra. A arte é o pôr-se-em-obra da verdade. Que é a própria verdade para que,

67 Dois conceitos presentes no texto são *terra* e *mundo*. A terra não apenas se refere à materialidade composta pelas cores, o som ou o material, por exemplo, mas é aquela materialidade que não se desgasta ainda que usada. A terra abriga a matéria. “A terra, em seu retraimento, faz com que o invisível se manifeste no coração visível e palpável do mundo” (SARAMAGO, 2008a, p. 197, grifo da autora). Mundo, por sua vez, está ligado à noção de espaço pretendida por Heidegger, em **A origem da obra de arte**, no qual mais do que um lugar, afirma-se a ideia de uma abertura, já que a obra de arte instala e mantém aberto o aberto do mundo. Há uma tensão que se dá entre terra e mundo, surgindo daí a verdade como acontecimento. Existe uma tensão porque a terra se fecha e dá guarida. O mundo abre e espaça. Esse combate, na verdade, é o co-pertencimento dos elementos na obra, a partir da forma (*Gestalt*), onde se dá um rasgão (*Riss*), onde há um traçado (*Auf-riss*) e um risco fundamental (*Grundriss*): “Só na medida em que a terra aceita em si o rasgão, produzido (*her-gestellt*), revelado e estabelecido assim, a saber, posto naquilo que, como algo que se fecha e se resguarda, emerge no aberto” (HEIDEGGER, 1977, p. 51). Esse evento da verdade, então, é possibilitado pelo lugar da forma que recebem o rasgão da tensão entre mundo e terra.

de tempos a tempos, aconteça como arte? Em que consiste esse pôr-se-em-obra?” (HEIDEGGER, 1977, p. 30).

Para que a coisalidade da obra se manifeste, é necessário que o “puro estar-em-si-mesma” esteja manifestado e o papel do artista é liberar a obra de suas relações com qualquer outro que não ela, a fim de ser libertada para esse estar-em-si: “o artista permanece algo de indiferente em relação à obra, quase como um acesso para o surgimento da obra, acesso que a si próprio se anula na criação” (HEIDEGGER, 1977, p. 31). Nessa ocasião, o espaço assume importância primordial no texto: a obra, ao ser exposta – ou seja, quando retirada do seu estar-em-si, perde sua condição anterior, são obras que já foram. A obra em seu espaço essencial instaura um mundo e, quando é de lá arrancada (por exemplo, as esculturas gregas em museus da Inglaterra ou Alemanha), perde seu potencial de relações “*estabelecidas por ela a partir dela desde sua criação*, relações que só se sustentam enquanto permanecer o âmbito gerado, ou irradiado, a partir da própria obra” (SARAMAGO, 2008a, p. 187, grifo da autora).

Ao trazer o exemplo do templo grego, Heidegger (1977, p. 33-34) joga luz à ideia da obra como instauradora de mundos e possibilidade de abertura para o sagrado: “A obra que é o templo ali de pé, abre um mundo e ao mesmo tempo repõe-no sobre a terra que, só então, vem à luz como o solo pátrio (*heimatlich Grund*)”. Esse erigir instala uma relação que se dá para além do mero colocar no solo: “consagrar quer dizer sagrar no sentido de que, no erigir pela obra, o sagrado é aberto como sagrado, e o deus é convocado para o aberto do seu advento”.

Importante notar, segundo Saramago (2008a), que Heidegger aponta nesse texto especificidades da obra de arte que limitam seu pensamento, afinal como falar sobre todas as outras obras que não se incluem no perfil de uma obra erigida em um determinado local e que configura um tempo específico, abrindo a possibilidade de instaurar mundos? Como será visto posteriormente, de 1936 aos últimos textos sobre a obra de arte, essa questão se reconfigura a partir da escultura, nos já mencionados **Observações sobre Arte – Escultura – Espaço** (1964) e **A arte e o espaço** (1969).

O que esses textos têm de fundamental é a relação da filosofia espacial de Heidegger com a obra de arte. Se, em **A origem da obra de arte**, o autor propõe a obra de arte como instauradora de mundos e reveladora da verdade – ainda que esteja falando de uma categoria de obra específica, ligada a seu solo pátrio, vide o exemplo do templo grego – nesses dois textos o exemplo da escultura é fundante. Já afirma Heidegger (2008c, p. 16) que “a escultura se torna co-determinante para o planejamento espacial [*Raumplanung*]. Isso certamente repousa no fato que ela possui uma relação distinta com o espaço [...], compreende-se como uma confrontação [*Auseinandersetzung*] com o espaço”⁶⁸.

68 Como observa Guzzoni (2008), Heidegger traz a questão do espaço para a obra de arte – principalmente, a escultura – mas, esse vínculo aparece também a partir da poesia, em particular nos

O artista seria aquele que consuma essa confrontação – o escultor, então, confronta-se com o espaço. Essa circularidade é comentada pelo filósofo, que pensa então na pergunta original: o que é o espaço? São recuperados, então, os termos *topos* e *chora* já mencionados: “o espaço, *topos*, ocupado por um corpo, é um lugar [*Ort*]. Diferentemente de *topos*, *chora* significa o espaço na medida em que pode receber [*aufnehmen*] e abarcar [*umfassen*], guardar [*behalten*] um tal lugar”. Essa ideia de corporeidade espacial que traz o conceito de lugar é relevante, pois é um espaço que se abre para o corpo e faz com que esse o transforme em um lugar, sendo, então, algo possível de receber, abarcar e guardar esse lugar. São variadas direções e possibilidades que expandem o conceito de espaço e lugar a partir do corpo.

Trazendo os conceitos gregos à modernidade, Heidegger afirma que o que os aproxima é a relação com o corpo, sendo esse a “extensão tridimensional, *extensio*. [...] A *extensio*, a extensão, dá a possibilidade para o *spatium*. [...] com *spatium* e *extensio* apenas é representada a mensurabilidade calculável de *chora* e *topos*” (HEIDEGGER, 2008, p. 18).

Observando a primazia corpórea, resta ao filósofo indagar sobre o que seria o espaço como o próprio espaço, sem à remissão ao corpo. Ele coloca como pensamento a possibilidade do ser humano de viver para além da superfície corpórea, estando entre o aqui e o ali, corporificando e imiscuído no aberto do espaço. O artista, ao modelar uma cabeça, “parece que ele copia apenas a superfície visível; na verdade ele plasma o que é propriamente invisível, [...] o modo como essa cabeça olha no mundo, como ela detém-se no aberto do espaço no qual ela é solicitada pelos homens e pelas coisas” (HEIDEGGER, 2008c, p. 20).

Em **A arte e o espaço**, conferência relacionada à obra do escultor Eduardo Chillida, Heidegger traz mais uma vez a ideia de um espaço que não se circunscreve aos limites da física, da geografia ou da geometria, nem há uma ideia subjetiva que encara o espaço como algo objetivo, para fora dos domínios do sujeito. Ainda está em jogo a relação com a verdade, mas agora, para além do templo grego aparente em **A origem da obra de arte**⁶⁹, “está em questão a escultura, na qual o acontecer da verdade revela o que o autor identifica como o “espaço autêntico” (SARAMAGO, 2008b, p. 62).

Ao se ocupar da escultura, emergem questões:

As formas da escultura são corpos. Seu material, composto de diferentes matérias, estrutura-se variadamente. A formação ocorre num delimitar, como um incluir e excluir limites [...]. Com isso entra em jogo o espaço. Ocupado pela forma escultural,

escritos do filósofo alemão sobre a poesia de Hölderlin. Conforme ecoado por Saramago (2008a), a linguagem tem papel fundamental na questão do espaço.

⁶⁹ Saramago (2008b) se refere ao texto **Sobre a Sistina** (1955) e aos **Seminários de Zollikon** (1959-1969).

o espaço é definido por um volume acabado, penetrado e vazio. Esse estado de coisas é bem conhecido e ainda assim rico em enigmas.

O corpo escultural corporifica algo [...]. Corporifica ele o espaço? Será então a escultura uma apropriação do espaço, uma dominação do espaço? (HEIDEGGER *apud* SARAMAGO, 2008b, p. 63)

Continua Saramago (2008b, p. 69, grifo da autora): “por remeterem sempre a si mesmas e a nada fora delas, as obras de arte instalam seus próprios espaços, a partir de seu ser “obra-lugar”. [...] as obras da escultura *in-corporam* em si lugares, instalando-os e abrindo a partir de si seus espaços”.

Gally (2015, p. 131) afirma que “espaço é espaçar no sentido de liberar lugar [...]. Tal espaçar é “arrumar” [...] admitir/conceder [...] arranjar/endireitar [...]. Nesse espaçar, tem-se a garantia da possibilidade de qualquer lugar. Lugar é a abertura de um canto [*Gegend*]”. E nesse ponto, se apresenta a importância da escultura, pois ela “incorpora lugares fazendo surgir a obra de arte, mas deixando livre o assentamento das coisas e homens”. É possível perceber ecos dessa questão ligada à incorporação de lugares e o respectivo assentamento do entorno, a partir de como Kapoor entende o espaço na construção de sua poética: “sempre parto da ideia de que uma coisa tem um lugar, que um objeto evoca uma sensação de seu próprio lugar ou é um lugar. Que a arte não acontece num espaço qualquer, acontece particularmente em um espaço, [...] isso significa que tem de ser física, [...]estar enraizada” (KAPOOR, 2011d, p. 47, tradução nossa⁷⁰).

Essa reflexão acerca do espaço, na obra de Heidegger, apresenta – seguindo o pensamento do autor – várias viravoltas, nas quais a ideia de espaço, lugar e região são centrais em sua reflexão. Com seu último texto sobre o tema – **A arte e o espaço** – o autor traz uma definição que se torna uma grande possibilidade de diálogo com as obras de Anish Kapoor. O espaço não é determinado apenas por um lugar, mas justamente pela região de encontro desses lugares, incorporando-os. Essa incorporação acontece na escultura de um modo plausível, a partir do momento em que essa não apenas é um objeto perante um sujeito, mas se abre para a possibilidade dessas regiões de encontro, instaurando presenças e ausências, recortando um vazio no espaço, definindo cantos. Os cantos são marcantes na obra do artista, com várias obras trazendo o canto em seus títulos, como: *Shooting Into The Corner* (2008-2009), *Shadow Corner* (2009-2009), *Dirty Corner* (2009), *Dirty Corner* (2011), *Gold Corner* (2014), *Dirty Corner* (2011-2015) e *Corner to Corner* (2015).

⁷⁰ “I always start from the idea that a thing has a place, that an object either evokes a sense of its own place or is a place. That art doesn’t happen in some nowhere space, it happens particularly in one space, [...] that means that it must be physical, [...] it must be rooted.”

Comunicando-se com o pensamento do filósofo alemão, a fenomenologia de Merleau-Ponty permite indagações relevantes a respeito do espaço e das coisas nele consideradas. A obra de arte cria um espaço, afinal “as coisas se imbricam umas nas outras *porque elas estão fora uma da outra*. Prova disso é que posso ver profundidade olhando um quadro que, todos concordarão, não a possui, e que organiza para mim a ilusão de uma ilusão...” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 28, grifo do autor). Porém, não só a pintura cria esse movimento ilusório e essa corporificação do espaço que espaça – lembrando Heidegger – como a escultura é capaz de trazer essa ilusão a partir do momento que se encontra no espaço e, por sua vez, também espaça. O objeto escultórico mediatiza o espaço e revela nele uma qualidade prevista por Merleau-Ponty (2004, p. 28), o seu ser em si:

O espaço é em si, ou melhor, é o em si por excelência, sua definição é ser em si. Cada ponto do espaço existe e é pensado ali onde ele está, um aqui, outro ali, o espaço é a evidência de onde. Orientação, polaridade, envolvimento são nele fenômenos derivados, ligados à minha presença. Ele repousa absolutamente em si, por toda parte é igual a si, homogêneo, e suas dimensões, por exemplo, são por definição substituíveis (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 28).

Neste primeiro capítulo, foram apresentados dois elementos cruciais para o prosseguimento da compreensão da obra de Anish Kapoor: cor e espaço. Esses dois fatores reúnem em si diversas possibilidades de articulação e foram analisados em seus aspectos culturais (cor) e filosóficos (espaço). Tendo como base esse binômio, o que cumpre agora à pesquisa é entender como são enfatizados na poética de Kapoor, constituindo, para além de um fazer artístico, uma possibilidade de criação de mitologias. Essas mitologias são o que, posteriormente, possibilitam o artista a questionar o objeto de múltiplas maneiras, sem deixar de ter a cor e o espaço como fundantes dessa relação. No próximo capítulo, serão estudadas então as maneiras em que Kapoor cria – mais do que uma poética – uma mitologia em sua obra.

2.

MITOLOGIAS

2 MITOLOGIAS

[...] artistas não fazem objetos, artistas fazem mitologias, e é por meio das mitologias que nós vemos os objetos. Esta ideia parece questionar o *status* do objeto; parece dizer que o objeto é algo incerto. E é isto que eu venho explorando desde sempre!” (KAPOOR, 2008, p. 31-32, tradução nossa⁷¹).

Para a presente pesquisa, a ideia de mitologia preconizada por Kapoor se mostra notável. Afinal, tendo como tema central as instâncias do objeto em sua obra, discuti-las a partir dessa noção de mitologia se coloca como um caminho necessário. Continua Kapoor (2011, p. 94, tradução nossa⁷²): “quando vemos uma obra de Picasso [...], olhamos para o contexto mitológico em que trabalhou Picasso. É como se olhássemos para além da imagem [...]. Olhamos para a mitologia de Picasso, que é sobre dinheiro, fama e uma vida vivida em um verdadeiro empreendimento criativo”.

E como se instauram as mitologias de artista? O que há para além da obra? Para responder a essas perguntas, é preciso inquirir sobre a conceito de mito e mitologia. Estudados por historiadores, filósofos, sociólogos, antropólogos e psicanalistas, esses termos se reconfiguram no contexto contemporâneo – o que antes era uma característica de sociedades arcaicas hoje se mostra como algo que antecede a ciência e traz outras funções (ANAZ, 2021).

Nesse âmbito, o antropólogo Gilbert Durand (2004) discorre sobre o retorno do mito nas sociedades contemporâneas. Sob tal perspectiva, as artes e a própria crítica de arte têm papel essencial ao trazer a relação cada vez mais frequente entre imagem e símbolo. Mircea Eliade (1998) atribui aos estudos realizados por antropólogos, na metade do século XIX, a ideia de que os mitos não são histórias falsas, eles carregam em si a verdade da criação a partir do sagrado. Para o autor, ainda, deve-se destacar que:

O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares. [...] o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito

71 “[...] artists don’t make objects, artists make mythologies, and it’s through the mythologies that we read the object. That idea seemed to question the *status* of the object; it seemed to say the object is an uncertain thing. And that’s what I’ve been exploring ever since!”

72 “When one sees a work by Picasso, [...] what we look at is the mythological context in which Picasso worked. It’s as if one’s looking beyond the image [...]. One is looking at Picasso’s mythology, which is about money, fame and a life lived in truly creative endeavor.

narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento [...]. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. [...] Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje (ELIADE, 1998, p. 11).

Durand (2002, p. 62-63) afirma que o mito é “um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa”⁷³. De acordo com Ananda Coomaraswamy (2004), as narrativas míticas se caracterizam pela ausência de um local específico e atemporalidade. Michel Maffesoli (2004, p. 41) assinala que as narrativas míticas contêm a ideia de vida e morte e repousam no chamado paradigma de Hades: “é um lugar ou um deus que tem a ver com o fim da vida, mas é também um lugar ou uma entidade que se manifesta no próprio decurso da existência”. Há, pois, uma descida ao inferno, um confronto com o subterrâneo que integra as narrativas ligadas à iniciação e à instauração da realidade. Os mitos exprimem o mistério ligado ao caos, “momento necessário da completude humana” (MAFFESOLI, 2004, p. 184).

Vistas essas definições, o conjunto desses mitos seriam as mitologias que perpassam da pré-história até à contemporaneidade. Essas narrativas trazem a ideia da criação e da destruição, das sombras e da luz, fundam relações inconscientes e se exprimem por meio de símbolos. Não à toa, Kapoor coloca a produção artística como algo para além dos objetos. Ao trazer a ideia de que artistas realizam mitologias, a fora colocar a própria figura do artista como mito, numa espécie de celebração da imagem, Kapoor, na verdade, constrói uma narrativa mitológica da própria obra de arte, possibilitando um espaço de encontro de várias possibilidades dessa narrativa, geradas a partir do fazer artístico.

Voltando à pergunta, como se instauram as mitologias do artista? Por meio da cor e do espaço. São desses fatores, estudados conceitualmente no primeiro capítulo, que suas obras erigem. Para o artista, em sua trajetória são desenvolvidas diversas linguagens: a do pigmento, do vazio, do espelho, da cera, entre outras (KAPOOR, 2008). Essas linguagens nada mais são do que instâncias do objeto em seu amparo mitológico. No presente capítulo, serão trabalhados dois momentos de sua produção que se instauram como elementos basilares dessa mitologia – o pigmento com o

73 A ideia de arquétipo liga-se ao preconizado pelo psicanalista Carl Gustav Jung (1875-1961), que pensa o inconsciente não apenas a partir do indivíduo e sua estrutura egóica, mas traz os mitos – as narrativas fundantes – para pensar o inconsciente coletivo, argumentando que a psique é constituída também por experiências inconscientes ligadas à família, à etnia e experiências compartilhadas pelo coletivo. Os conteúdos do inconsciente coletivo seriam, então, os arquétipos (JUNG, 2000).

espaço, a partir das obras da série *1000 Names*; e a ideia de autogeração, com a obra *Svayambh*. Esses elementos são, então, as narrativas mitológicas⁷⁴ - aquilo que há para além da obra, para além do objeto.

2.1 1000 Names: o pigmento no espaço

Um das primeiras obras de Kapoor – constituindo uma série – são as intituladas *1000 Names*, feitas de 1979 até 1985. Apesar da maioria das obras, nesse momento, levarem o nome da série, algumas outras possuem nome próprio, como é o caso, por exemplo, de *To Reflect an Intimate Part of the Red* (1981) – na qual, segundo Baume (2008, p. 22, tradução nossa⁷⁵), “as formas [...] aludem a escadarias e domos, mas também a sementes e seios” e *White Sand, Red Millet, Many Flowers* (1982) (**Figs. 11 e 12**). Nesse primeiro momento de sua produção, já se evidenciam os elementos que constituem a base de sua mitologia: a cor e o espaço. A série é formada por diversos objetos tridimensionais, revestidos de pigmentos, geralmente, em tons de azul, vermelho, amarelo e preto (a partir do cobalto, carmesim, ocre, entre outros pigmentos). O pigmento, porém, não se adere totalmente à superfície das formas, recaindo então sobre o chão e a parede, quando se trata de obras suspensas (**Fig. 13**). Dessa maneira, o que constitui a obra não são apenas os tridimensionais, mas também os pigmentos que deles escoam e dominam o espaço.

As formas são concebidas a partir do desenho, muitas vezes sendo desenhadas nas paredes do estúdio do artista⁷⁶. Elas surgem a partir de sua necessidade de “criar algo da cor” (KAPOOR, 2008, p. 45, tradução nossa⁷⁷). A ideia da criação se coaduna com o início de uma narrativa mitológica, algo que ganha forma. Colocar o espaço como uma ideia poética desse ganhar forma é o que o artista almeja com a

74 Em seu próprio trabalho, Kapoor cita diretamente a mitologia, em trabalhos como *Marsyas* (2002) e *Leviathan* (2011), pensando na ideia da pele – a textura, o sangue – em relação ao espaço. O nome da primeira obra, *Marsyas*, obra instalada na Turbine Hall da Tate Modern, em Londres, deriva da obra de Ticiano *O Esfolamento de Mársias* (1570-76), na qual o sátiro Mársias é esfolado vivo por Apolo (DE SALVO, 2002). Já em *Leviathan*, o título da obra faz referência a um monstro marinho bíblico, o Leviatã - mito do Antigo Testamento que povoava os mares. Suas origens remontam aos povos mesopotâmicos e fenícios. Em 1651, Thomas Hobbes publica **Leviatã ou matéria, palavra e poder de um governo eclesiástico e civil**. Para o autor, a sociedade só ultrapassaria o estado de brutalidade natural se fosse gerida por um governo autoritário, que se comportaria como um grande monstro – o Leviatã. Esses dois exemplos mostram uma conexão direta com narrativas mitológicas, mas o trabalho de Kapoor como um todo constrói uma relação profunda com diversas mitologias – e, disso, se torna também uma mitologia.

75 The forms [...] allude to stairways and domes, but also to seed and breasts.”

76 Na prática de Kapoor, a ideia do desenho é constante, mesmo trabalhando com tridimensionais, em grande parte da sua trajetória, o artista faz esboços de suas obras.

77 “[...] make something out of color.”

obra (KAPOOR, 2008, p. 43). Em entrevista a Nicholas Baume, Kapoor afirma que as formas apresentam duas condições: a biológica e a proto-arquitetural, respondendo à indagação de que a série *1000 Names*, mesmo com uma linguagem formal orgânica, é enraizada culturalmente.

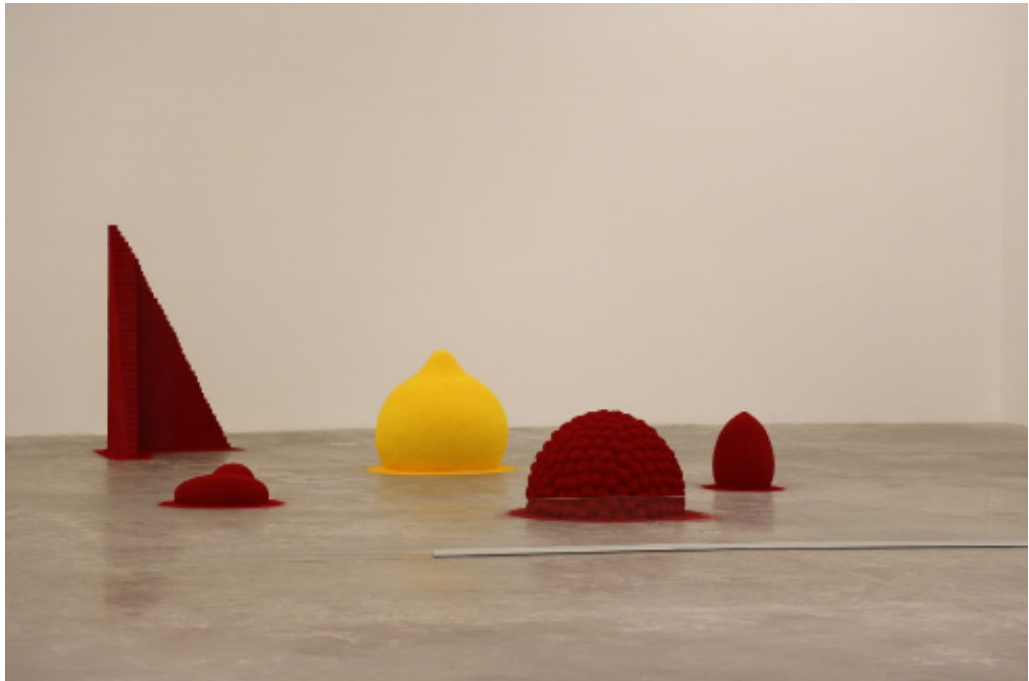


FIGURA 11. Anish Kapoor, *To Reflect an Intimate part of the Red*, 1981. Técnica mista e pigmento. 200cm x 800cm x 800cm.

FONTE: Gobierno CDMX, sob licença Creative Commons (CC0 1.0 Universal (CC0 1.0) Public Domain Dedication): <https://www.flickr.com/photos/140660272@N07/26661160374/>



FIGURA 12. Anish Kapoor, *White Sand, Red Millet, Many Flowers*, 1982. Técnica mista e pigmento. 101cm x 241.5cm x 217.4cm. Exposição Anish Kapoor. Gallerie dell'Accademia e Palazzo Manfrin, Veneza, Itália, 2022.

FONTE: autor



FIGURA 13. Anish Kapoor, *1000 Names*, 1982. Técnica mista e pigmento. 60 cm x 10 cm x 30 cm. Exposição Anish Kapoor. Gallerie dell'Accademia e Palazzo Manfrin, Veneza, Itália, 2022.

FONTE: autor

Enraizada culturalmente, de acordo com o artista, a ideia para a série veio após uma viagem à Índia, onde viu pilhas de pigmento. De acordo com Mitter (2008, p. 111), a questão do pigmento nessas obras partilha do sagrado manifestado em diversos santuários de beira de estrada espalhados pela Índia. São locais em que fiéis analfabetos se dirigem para esfregarem as divindades – em sua maioria deusas – com vermelhão. O poder do pigmento puro gera, então, uma associação afetiva e sagrada – algo que Kapoor manifesta em suas obras e que tem sua origem na série em questão.

Outra referência – dessa vez arquitetônica – que as obras apresentam são os *Jantar Mantar* (Fig. 14), observatórios astronômicos construídos por volta de 1730. Idealizados pelo marajá Jai Singh, apresentam em sua estrutura formas complexas, protuberâncias, escadas que não chegam a lugar algum. Seus instrumentos astronômicos são formas geométricas: arcos, cilindros, cubos, triângulos, dispostos estrategicamente

no chão (MITTER, 2008). As formas das obras remetem também a elementos religiosos:

Muitas formas de *1000 Names* também são invocações da memória religiosa – a estupa budista, o zigurate da Mesopotâmia, os degraus cerimoniais das pirâmides astecas e das mesquitas de Samara. Surpreendentemente, outras referências incluem os múltiplos seios da chamada Diana de Éfeso, uma imagem célebre da Ásia ocidental antiga, mas que sugere as próprias “afinidades” declaradas de Kapoor com o feminino. Não menos importante, o título *1000 Names* lembra a lenda dos mil nomes de Vishnu, a grande divindade transcendental do Bhagavad Gita, cuja imagem cósmica epifânica, Vishvarupa, há muito exercita a imaginação dos pintores indianos (MITTER, 2008, p. 111, tradução nossa⁷⁸).



FIGURA 14. *Jantar Mantar*, 1734, Jaipur.

FONTE: Wikimedia Commons

Nas obras *1000 Names*, esses objetos são carregados de mitologias, são protuberâncias espalhadas pela arquitetura, quase como se estivessem emergindo

78 “Many of the forms of the *1000 Names* are also invocations of religious memory – the Buddhist stupa, the Mesopotamian ziggurat, the ceremonial steps to the Aztec pyramids and to mosques at Samara. Strikingly, other references include the multiple breasts of the so-called Diana of Ephesus, a celebrated image from ancient western Asia, but which suggests Kapoor’s own declared “affinities” with the feminine. Not least, the title *1000 Names* recalls the legend of the thousand names of Vishnu, the great transcendental deity of the Bhagavad Gita, whose epiphanic cosmic image, Vishvarupa, has long exercised the imagination of Indian painters.”

do chão ou das paredes. Esse espalhar de formas remonta a tradições míticas hindus, em especial de textos, como o **Rig Veda** e o **Bhagavad Gita**. Segundo Coomaraswamy (2004, p. 267), no início existe a Identidade Suprema que, de acordo com o hino 129 da décima mandala do **Rig Veda**, o *Nasadiya sukta*, “não era o não ser, não era o ser” (STELLA, 1969, p. 165), mas sim o Uno (*tad ekam*), sem distinção entre mortais e imortais, dia e noite, céu e terra. A partir de um fervor interno, desenvolveu-se nesse Uno o ato volitivo da criação, contendo no germe dessa geração potências masculinas e femininas.

Coomaraswamy (2004, p. 270, tradução nossa⁷⁹) traz outros hinos da décima mandala do **Rig Veda**, pensando a existência dos deuses e dos seres humanos em relação aos sacrifícios e à divisibilidade. A partir da criação e configuração das narrativas míticas, “há assim uma multiplicação incessante do inesgotável Uno e a unificação dos indefinidamente Muitos”. Essa é uma chave de leitura possível das obras de *1000 Names*. São as mais variadas, indefinidas e muitas formas – porém, elas compartilham de algo que as abarca: são heterogêneas, mas uma força centrípeta nelas atuam: o germe estruturante da criação mitológica do qual as formas podem sair e gerar outras relações, novos modos, diferentes mundos.

Nesse processo, somada à força narrativa de geração, existe uma tensão que se revela entre forma e espaço, mediada pela cor/pigmento, criando a ilusão de uma perfuração – o que é visto da obra seria apenas aquilo que, de fato, ela deixa mostrar. Há um subterrâneo que não se revela. Essa ideia de um subterrâneo que não se revela, mas ao mesmo tempo é denso e potente acompanha a poética do artista. Pode-se pensar na possibilidade de um Uno subjacente, algo que escapa ao olho humano, mas se faz presente nas dobras e no invisível das obras.

Pode-se pensar na ideia de um brotar que instaura mundos, a partir do momento em que o ser se realiza. Como afirma Van de Beque (2004, p. 54), recuperando Heidegger, “o mundo é em casa surgimento. Em cada coisa já se dá o mundo: a abertura do ser que acolhe e propicia o aparecimento do ente. Nesse sentido, o mundo, o ente e o brotar já são a abertura do ser”. Assim, *1000 Names* apresenta mil possibilidades de abertura do ser, de mundos que nascem subjacentes ao pigmento. E esse aparecer de cada forma proposta por Kapoor se revela como uma epifania. Pois, como afirma Van de Beque (2004, p. 58), a epifania seria “um surgimento conjunto no (do) *kósmos*, revelador do modo como o ser penetra e atravessa toda realização do real”. E esse seria o sentido de *physis* para os gregos, como “possibilidade de tudo o que é – [...] a permanência no surgimento do que se constitui sendo” (VAN DE BEQUE, 2004, p. 61).

1000 Names traz, então, a ideia do parecer como algo permanente e que instaura a possibilidade de mundos – é assim que se pode perceber o encadeamento

⁷⁹ “There is thus an incessant multiplication of the inexhaustible One and unification of the indefinitely Many.”

mitológico que Kapoor reveste o início de sua produção e que mantém em várias de suas obras ao longo de sua trajetória. E aquilo que permanece se faz uno e diverso. Na série, os objetos trazem o “unir-diversificar”: “o um se desfaz em muitos e muitos brotam em um” (VAN DE BEQUE, 2004, p. 2004). Afirma o autor:

É desse modo que o ente se estabelece como um. A unidade do ente não reside em sua indivisibilidade perante o grande Um, mas na ininterrupta junção do constante brotar do diverso. A unidade não se define pela negação de sua divisibilidade, mas, ao contrário, pela afirmação (e exercício) da reunião de um fazer-se diversificado (VAN DE BEQUE, 2004, p. 141).

A partir dessas considerações, é importante localizar a série *1000 Names* como o início da criação de mitologias de Kapoor. A ideia do uno e do divisível, de uma instauração de mundos, de um espaço que se abre para além da tessitura do próprio objeto: esses elementos permanecem – em diversos vieses – em sua obra. É a partir desse momento que o artista articula cor e espaço – relação que, posteriormente, se adensa a partir do momento em que, por meio do conceito de autogeração, põe em xeque a própria ideia da criação do objeto artístico pelas mãos do artista.

2.2 A autogeração

Se ao trazer o brotar do ser a partir da instauração de mundos em *1000 Names*, com a questão da autogeração, Kapoor investiga o cerne desse acontecimento – dentro de uma ficção na qual não seria o artista aquele que traz o objeto ao espaço, que realiza o ser da escultura a partir dos materiais plásticos disponíveis, mas justamente no qual objeto artístico pode se manifestar como se gerado por si próprio. Se a escultura poderia ser considerada como uma busca pelo sentido da matéria (VAN DE BEQUE, 2004), ao pensar a ideia de uma autogeração ocorre o deslocamento dessa poética do artista para uma autopoiese do objeto artístico.

A ideia da autogeração aparece em Kapoor, nominalmente, com *Svayambhu*, exposta pela primeira vez em 2007. O título da obra, em sânscrito, significa aquilo que é autogerado, algo que se manifesta por si próprio ao invés de ser criado por mãos humanas. Por exemplo, pedras do rio sagrado de Narmanda, na Índia, chamadas de *svayambhu linga*, são objetos sagrados que remetem ao deus Shiva, suas formas – “[...] representando o Absoluto incognoscível que só pode ser experimentado na liberação” (WERNER, 1997, p. 113, tradução nossa⁸⁰) – sendo criadas pelas correntes da água (BAUME, 2008).

O trabalho consiste em um bloco de tinta e cera vermelhas que, lentamente,

⁸⁰ “[...] representing the unknowable Absolute which can be experienced only in liberation.”

sobre trilhos, transita da esquerda para a direita e vice-versa, deixando sobras e vestígios pelas paredes e batentes onde passa (Figs. 15 e 16). Esse corpo de massa densa e escura se move de maneira lenta e calculada, sua presença se faz insidiosa: ele nunca se encontra no mesmo lugar.

Por mais que o artista resolva inscrever a autogeração no título da obra, pode-se objetar que essa ideia já se encontra presente em sua poética desde *1000 Names*. Como afirma Rosenthal (2009, p. 47, tradução nossa⁸¹): há um sentido em que todo o trabalho de Kapoor, de *1000 Names*, aquela extraordinária homenagem ao poder da cor e da forma, ao mais recente, e além, são todos ‘*svayambh*’.

Baume (2008) situa *Svayambhu* como uma obra não-composicional, ou seja, o trabalho carrega uma negação da subjetividade. Diz o autor que linha, forma e cor constituem o julgamento estético ao longo da história da arte e esse é um processo que depende de uma decisão subjetiva do artista – algo que a partir da década de 1960 é confrontado por artistas de diversas tendências, sejam elas minimalistas ou conceituais. Afirma também que essa ideia da não-composição é presente quando as invenções pictóricas se tornam obsoletas e a pesquisa, o acaso, a repetição, a máquina e a produção em série se colocam como os novos elementos estruturais da obra.

Kapoor, então, na visão de Baume (2008), junta a questão não-composicional em sua obra – em si uma crítica ao modelo romântico da criação artística – com o conceito da autogeração. Essa ideia de autogeração, para além da perspectiva ligada à tradição hindu, encontra ecos na biologia e na filosofia: Maturana e Varela (2018, p. 52) conceituam a organização autopoietica, ou seja, a capacidade dos seres vivos de “produzirem de modo contínuo a si próprios”. Assim, eles são unidades autônomas. Trabalhando com o conceito de materialidade e aparecimento, os autores afirmam que um ente, objeto, coisa ou unidade se designa pela distinção, pois, “devido à diversificação e plasticidade possíveis na família das moléculas orgânicas, tornou-se por sua vez possível a formação de redes de reações moleculares [...]. Essas redes e interações [...], que produzem a si mesmas e especificam seus próprios limites são [...] seres vivos” (MATURANA e VARELA, 2018, p. 46). Os seres vivos se diferenciariam de outros objetos ou unidades não vivas por sua capacidade de organização autopoietica nessa rede de interações motivadas por transformações bioquímicas. O metabolismo celular necessário para essa autogeração “produz componentes e todos eles integram a rede de transformações que os produzem. Alguns formam uma fronteira, um limite para essa rede de transformações [...] uma membrana” (MATURANA e VARELA, 2018, p.52). Essa dinâmica (metabolismo) é indissociável da fronteira (membrana), uma só existindo por causa da outra, desenhando assim um processo autopoietico que é autônomo e fenomenológico, pois “dependem de sua organização e de como essa se realiza”

81 “There is a sense in which all of Kapoor’s work, from *1000 Names*, that extraordinary homage to the power of colour and form, to the most recent, and beyond, are all ‘*svayambh*’.”

(MATURANA e VARELA, 2018, p. 61). Autopoiese, autonomia, fronteira, fenômeno: palavras que transpiram a organização biológica e que, como visto acima, diferem os seres vivos de outros seres.



FIGURA 15. Anish Kapoor, *Svayambhu*, 2007. Cera e tinta a óleo. Dimensões variáveis. Exposição Anish Kapoor: Surge. Fundação CorpArtes, Santiago, Chile, 2019. **FONTE:** autor.

Mas, a obra não é um ser vivo. Seria, porém, considerada como tal? Dentro da ficção mitológica, proposta por Kapoor, pensa-se *Svayambhu* como um grande corpo vivo que se autogera e ganha autonomia no espaço, manifestando o impulso inicial da criação (DANTAS, 2019). Outras ramificações do conceito autopoietico em Kapoor são apresentadas: Ufan (2016) afirma que esta ideia promove uma ligação com o mundo natural, distanciando-se da ideia de produção capitalista, do desperdício e da impulsividade nela imbuídos, concentrando-se na organicidade do cosmos. Kristeva (2015) aponta para um ideal que se desloca de nossa realidade e procura transcender, nesse caso, não o sistema econômico, mas a própria noção de corpo, retornando ao estágio inicial da vida, sendo o autogerado algo que extrapola o humano e se encontra presente nos organismos vivos em geral. A ideia de autogeração não se faz presente só nessa obra de Kapoor. A própria característica da ausência da mão do artista é reiterada diversas vezes em suas superfícies polidas, suas paredes cavernosas e até mesmo, por suas tentativas de capturar o ar⁸².

82 Obras como *Resin, Air, Space I* e *Resin, Air, Space II*, ambas de 1998, são constituídas de blocos vermelhos de resina, nos quais em seu interior há um espaço constituído de ar.

A poética da espontaneidade do objeto suscita questionamentos: qual seria a forma inicial desse objeto, antes de se moldar pelos corredores e paredes da instituição onde é colocada? O resto de material encontrado ao redor do espaço confirma um embate da matéria que se comprime, adequando-se à forma exterior. Mais importante que a origem, nesse caso, é o trabalho cinético que transforma o objeto autogerado em obra de arte, dispersando-o:

As grandes máquinas de cera vermelha e vaselina assumem suas formas construídas - sua objetividade - através da ação constrictiva de paredes rotativas e da restrição das portas. A massa viscosa e sangrenta assume sua forma como objeto de arte apenas perdendo seu peso corporal; e o fazer artístico se torna um ato de atrito sem fim que esfolia o material encarnado. Em cada um desses casos, o objeto de arte é cinético e mimético. Torna-se uma presença no mundo, um objeto de visualidade, quando cria 'novos' espaços virtuais, dividindo o próprio objeto com uma força fissionária: o trabalho em cera se desprendendo, deixando traços de seu ser nas paredes e pisos, no ato de se tornar uma obra de arte; [...] Aqui reside a energia cinética do objeto. (BHABHA, 2009a, p. 32, grifo do autor, tradução nossa)⁸³.

Tensionando esse lugar da mitologia – a criação de narrativas e a ficção – na obra autogerada, Kapoor (2008, p. 34, tradução nossa⁸⁴) afirma que sempre se interessou “pela mitologia do objeto feito por si mesmo. Sem um autor, como se estivesse ali por sua própria vontade. No pensamento indiano esta é uma ideia muito forte. [...] É uma ficção útil sobre o fazer do objeto e seu conteúdo”. Todas essas características imbricadas em um pensamento e mitologias indianas podem se mostrar contraditórias contrapostas à crítica de Kapoor e Bhabha sobre a ansiedade da atribuição comentada por este autor. Afinal, é a partir de uma noção que encontra ecos na geografia e biografia que essas obras são pensadas e discutidas pelo artista. Porém, quando Kapoor (2008) é questionado por Nicholas Baume sobre esse ponto, afirma que a ideia de uma psicobiografia é apenas incidental em seu trabalho, não havendo em suas obras

83 “The large red wax and Vaseline machines assume their constructed shapes - their objectness - through the constricting agency of rotating walls and restricting door surrounds. The viscous, bloody mass assumes its shape as art-object only by losing its body weight; and the making of art becomes an endless act of attrition that flays the incarnate material. In each of these instances, the art-object is both kinetic and mimetic. It becomes a presence in the world, an object of visuality, when it creates 'new' virtual spaces by splitting the object itself with a fissionary force: the waxwork shedding itself, leaving traces of its being on walls and floors, in the act of becoming a work of art; [...] Here lies the kinetic energy of the object.”

84 “[...] in the mythology of the self-made object. As if without an author, as if there by its own volition. In Indian thought that's a pretty strong idea. [...] It is a useful fiction about the making of the object and its content.”

um programa que mergulhe em sua psiquê ou relate momentos íntimos de sua vida. Ainda assim, percebe-se a relação entre a ansiedade de atribuição e a explicação do artista às voltas com sua cultura – essa postura cria ambiguidade, como um mito em suas diferentes versões.



FIGURA 16. Anish Kapoor, *Svayambhu*, 2007. Cera e tinta a óleo. Dimensões variáveis. Exposição Anish Kapoor: Surge. Fundação CorpArtes, Santiago, Chile, 2019.

FONTE: autor

Retornando ao âmbito da ficção, a característica ilusionista das obras de Kapoor não pode ser desconsiderada nesse caso. A relação entre objeto e espaço não deixa de ser sugerida e alcançada mais pela potência narrativa do que pela realidade – ou seja, reforçando a ideia de uma mitologia. *Svayambhu*, por exemplo, com seu bloco vermelho de cera e vaselina que se força pelas passagens e corredores, nada mais é que uma grande elaboração de engenharia: “[...] o bloco é moldado uma vez e depois se encaixa em todas as portas. Se considerarmos a maneira pela qual esse objeto poderia ter se feito, percebe-se que foi necessário muito esforço humano para fazer parecer que não há esforço humano” (DODGSON, 2016, p. 288, tradução nossa)⁸⁵.

85 “[...] the block is shaped once and then fits through all the doors. If one considers the way in which this object could have made itself, one sees that a lot of human effort was needed to make it look as if no human effort was needed at all.”

De fato, ao se considerar as leis físicas e de propriedade dos objetos, em especial cera, vaselina e tinta em constante movimento, juntando a isso o atrito nas paredes do espaço, *Svayambhu* mal se sustentaria. Além disso, seria impossível que, a cada passagem, fosse depositada a mesma quantidade de resíduo. Em determinado momento, essa força – essa resistência – da matéria, se dispersaria, e as paredes não representariam mais um obstáculo.

Para alcançar essa ilusão de sustentação e dispersão, a engenharia precisa trabalhar em conjunto com a capacidade de criar mitologias (DODGSON, 2016). Em determinados lugares onde foi exibida, como a Royal Academy em Londres, o Musée des Beaux-Arts em Nantes e a Haus der Kunst em Munique, a peça se movimentava dentro dos arcos e limiares da própria arquitetura desses locais. Já na Fundación CorpArtes, em Santiago, e na Fundación PROA, em Buenos Aires, foram construídas passagens artificiais exclusivamente para acomodar a obra, adensando mais ainda a relação ilusória que parte da execução do projeto até a mitologia que nele é inserida.

Nessa busca do intangível pelo tangível, alargando as fronteiras corpóreas e físicas, o grande bloco de cera que se movimenta traz consigo o movimento da história, o movimento dos mitos e das ilusões. Sua pele vermelha, porosa e exsudando cera, tinta e vaselina, envelopa essa estrutura autogerada, que intriga. O que se esconde, o que borbulha, em suas entranhas? É nesse indagar que se pode pensar em um vazio com substância.

Concluindo, vale ressaltar que os exemplos aqui presentes não esgotam a questão da forma e da autogeração na obra de Kapoor. Justamente por esse caráter perene em sua produção é que se optou por analisá-las na chave da mitologia preconizada pelo artista, como uma narrativa fundante de seus caminhos poéticos. Não à toa, foram pensadas e analisadas as obras que inauguram essas mitologias na produção do artista. O que elas trazem não são meras características, mas estruturam toda uma lógica poética que – além de se citar e se visitar o tempo todo em diversas linguagens e materiais – abrem a possibilidade de pensar, então, a tese central da pesquisa: como é percebido o objeto artístico na obra de Anish Kapoor.

No primeiro capítulo, foi visto como a cor e o espaço são elementos estruturais para as mitologias do artista. Posteriormente, foi dado enfoque a duas mitologias que balizam sua obra: a forma com o pigmento e a autogeração. São narrativas poéticas que se entrecruzam. A obra tem na sua forma, a partir do pigmento, a questão da autogeração. São nos choques e nos entres dessas mitologias que sua poética se evidencia. E com isso estabelecido, chega-se então no momento de indagar o próprio objeto artístico perquirido por Kapoor. Essas mitologias expandem e explodem a relação entre corpo e objeto, questionando a materialidade e o caráter objetual dessas obras – seriam elas não-objetos? Estariam elas relacionadas ao abjeto, quando referenciadas diretamente ao corpo?

3.

O OBJETO:
DELIMITAÇÕES
TEÓRICAS

3 O OBJETO: DELIMITAÇÕES TEÓRICAS

3.1 Pensar o objeto

A partir do estudo da cor e do espaço, vê-se como Kapoor materializa duas de suas principais preocupações poéticas: o uso do pigmento com a forma e a ideia de autogeração. Esses dois fatores compõem a construção de sua narrativa, o jogo mitológico que é proposto junto ao público. Merece atenção como Kapoor pensa o objeto artístico a partir dessas bases: às vezes, focalizando a ideia do pigmento, outras a questão da autogeração – muitas vezes amalgamando as duas linguagens.

Homi K. Bhabha, em seu texto **Elusive objects: Anish Kapoor's fissionary art** (2009a), coloca que os objetos em Kapoor propõe relações estéticas cinéticas e miméticas a partir de uma lateralidade e iteração. Isso significa que, mais do que considerar uma obra do artista como isolada, é preciso entendê-la como parte de uma rede maior de significação dentro de sua poética, ainda que não fazendo parte de uma série formal, há uma aproximação relacional múltipla entre os objetos produzidos ao longo de sua trajetória.

O que se vê, então, são objetos que se perpetuam conceitualmente incompletos, pois suas fronteiras abertas se encontram com as outras, de obras distintas, formando um campo estrutural de significados que vão além da própria noção de série artística. Afirmar Bhabha (2009a, p. 28-29, tradução nossa⁸⁶):

O significado de uma obra é enunciado em algum lugar *entre* a parte e o todo; ou o passado e o presente; ou serialização e singularidade; ou metáfora e metonímia. A obra de arte perde a sua autonomia (não existe 'o objeto pelo objeto'); mas ao renunciar à sua soberania, ganha uma força de catálise e tradução que gera uma série de conceitos importantes que se tornaram parte do vocabulário de trabalho mais duradouro de Kapoor: não-objetos; objetos vazios; proto-objetos; objetos negativos.

Para Bhabha (2009a), a ideia de uma 'objetividade' (*objectness*) na obra de Kapoor não se materializa na suposta autonomia ou presença física da obra de arte, e

86 "The meaning of a work is enunciated somewhere in between the part and the whole; or the past and present; or seriality and singularity; or metaphor and metonymy. The work of art loses its autonomy (there is no 'object for object's sake'); but in surrendering its sovereignty, it gains a force of catalysis and translation that generates a series of important concepts that have become part of Kapoor's most durable working vocabulary: non-objects; void-objects; proto-objects; negative-objects."

sim no seu caráter de incompletude e tensão entre forma e material. A ideia da lateralidade, ou seja, a dependência do objeto à outras séries e obras mostra que, mais do que uma preocupação ontológica – o ser do objeto – há uma indagação sobre a *agência* desse objeto: seria ele uma forma de tradução, catálise. O objeto se imiscui no vazio, nas formas primordiais, em uma relação que não se limita nem é autossuficiente, mas em constantes trocas que têm como objetivo expor aquilo que não é integralmente e inteiramente visível, acessado e percebido pela razão.

Esse objeto-arte emerge como uma presença no mundo gerando força cinética e mimética. Essa dinâmica possibilita espaçar, olhar para o futuro e interpretar, ao mesmo tempo, emprega padrões, tais como: forma, escala e cor. Quando a pesquisa instaura a cor e o espaço, como elementos fundantes da poética de Kapoor, está trabalhando com as categorias de Bhabha (2009a, p. 31-32, tradução nossa⁸⁷) relacionadas à mimética e à cinética:

As peças de pigmento “se voltam para” o problema insolúvel do pó: a pele da obra é uma consequência orgânica da forma ou é apenas uma superfície frágil de pó? O objeto é um resto ou uma representação? Em suas diferentes formas, as obras de pedra polida e espelho projetam imagens virtuais e suspensas à distância do objeto material (anguladas com sua superfície visível), estendendo o objeto e apagando-o ao mesmo tempo. As grandes máquinas de cera vermelha e vaselina assumem suas formas construídas – sua objetividade – por meio da ação constritiva das paredes giratórias e dos contornos restritivos das portas. A massa viscosa e sangrenta só assume a forma de objeto de arte ao perder o peso corporal; e a produção artística torna-se um ato interminável de atrito que destrói o material encarnado. Em cada um desses casos, o objeto artístico é ao mesmo tempo cinético e mimético.

A força cinética constitui novos espaços: superfícies virtuais, espaços de relação entre espectador e obra. Ao mesmo tempo em que esse espaço, como promove Heidegger, espaça, são negociados os espaços de narrativa reconhecíveis, de capacidade formal e pictórica. Para Bhabha (2009a), o gesto formativo da obra de Kapoor encontra seu cerne nessa tensão do cinético com o mimético, do material

87 “The pigment pieces ‘turn’ on the unresolvable problem of powder: is the skin of the work an organic outgrowth of the form or is merely a fragile surface dusting of powder? Is the object a remnant or a rendering? In their different ways, the polished stone and mirror works project virtual, suspended images at a distance from the material object (at an angle to its visible surface), extending the object and erasing it at the same time. The large red wax and Vaseline machines assume their constructed shapes – their objectness – through the constricting agency of rotating walls and restricting door surrounds. The viscous, bloody mass assumes its shape as art-object only by losing its body weight; and the making of art becomes an endless act of attrition that flays the incarnate material. In each of these instances, the art-object is both kinetic and mimetic.”

com o objeto. Para perfurar essa tensão, surgem os não-objetos, os proto-objetos, os objetos-vazios. Como afirma Civitarese (2022, p. 59, tradução nossa⁸⁸):

Podemos, portanto, compreender o porquê de Kapoor demonstrar um certo desinteresse pelo que é abertamente simbólico e narrativo, e em vez disso se declarar atraído pela essencialidade abstrata das proto-formas. As proto-formas introduzem antes um rito, uma experiência que é, em certo sentido amplo, religiosa ou sagrada. É menos uma questão de “ver” e mais uma questão de alcançar uma intimidade cinestésica e carnal com a obra. Tal experiência do sagrado, em si, não pode ser vista diretamente em termos de expressão semiótica e palavras.

Nessa relação de Kapoor com o objeto e o tridimensional geométrico, particularmente há um diálogo com o minimalismo, focado na década de 1960 e o pós-minimalismo dos anos 1970. Baume (2008) considera que o trabalho do artista se desenvolve a partir de um diálogo profundo com o minimalismo e a arte conceitual.

Nos anos de 1960, artistas estadunidenses iniciam uma investigação que se atenta aos objetos artísticos, enfatizando-os em suas unidades estruturais. Rompendo com o “espaço transcendental de grande parte da arte modernista” (FOSTER, 2014, p. 53), as obras reposicionam o objeto e trazem de volta o espectador para o aqui e agora e, “a despeito do positivismo do minimalismo, a percepção torna-se reflexiva nessas obras e, conseqüentemente, complexa”. Esse direcionamento é explorado por artistas como Donald Judd, Robert Morris, Richard Serra, Sol LeWitt, Carl Andre, entre outros, constituindo o minimalismo que, apesar de diversas aproximações, não constitui movimento unívoco – apresentando várias tensões e diferentes práticas.

Entre os debates estéticos e teóricos, uma infinidade de lugares-comuns se constituíram à medida que a arte minimalista se desdobra. Foster (2014, p. 55) chama a atenção para dois grandes equívocos que cercam esse conceito: uma primeira ideia de que o minimalismo é eminentemente redutor e, outra que se baseia em um idealismo. Na verdade, o que tal conjunto de obras realiza é uma superação da redução e do ideal, via experiência fenomenológica, mesclando “a pureza da concepção com a contingência da percepção, do corpo num espaço e tempo particulares”. Recusando e superando essa dualidade, o minimalismo trabalha com o sujeito na esfera pública do real.

88 “We can therefore understand why Kapoor shows a certain lack of interest in what is openly symbolic and narrative, and instead declares himself to be attracted by the abstract essentiality of proto forms. Proto forms rather introduce a rite, an experience that is in some broad sense religious or sacred. It is less a matter of ‘seeing’ and more a matter of achieving a kinesthetic and carnal intimacy with the work. Such an experience of the sacred, in itself, is not directly to be seen in terms of semiotic expression and words.

Textos, tais como, **Objetos específicos** (1965), de Donald Judd, e **Notes on Sculpture Parts 1 and 2** (1966), de Robert Morris, fundamentam as práticas minimalistas na década de 1960. Trazendo a noção de uma objetualidade que ultrapassa a pintura, Judd rompe com a clássica dupla pintura/escultura, sendo que os objetos específicos do minimalismo contêm essa superação. Morris considera ainda a escultura em seus escritos, relacionando-a com o modernismo tardio e trazendo o seguinte paradoxo: o minimalismo consiste na contração da escultura até se tornar o puro objeto modernista e, ao mesmo tempo, uma expansão dessa escultura para além do reconhecimento.

Algo que Morris investiga é a questão da morte do autor da obra de arte minimalista, sendo que esse fato torna-se o nascimento do espectador (FOSTER, 2014). Essa questão se coaduna muito com a poética de Kapoor e sua negação da mão do artista. Mais ainda, as propostas de Morris tensionam a ideia do espaço e a sua potência na recepção da obra.

Pensar o minimalismo demanda o entendimento de suas contradições internas – preocupação de autores, tal como, Michael Fried, em seu ensaio **Art and Objecthood**. Fried propõe que a obra minimalista está calcada em uma espécie de teatralidade – um ilusionismo teatral – que reveste a presença desses objetos. Porém, se a arte moderna perscruta um ideal que se aproxima do espiritual, do transcendente, o minimalismo chama a atenção para os objetos do cotidiano. Para Foster (2014, p. 67), “o minimalismo aparece como um ponto crucial da história, no qual a autonomia formalista da arte é a um só tempo alcançada e rompida, no qual o ideal da arte pura se torna a realidade de um objeto mais específico entre outros”.

É possível perceber a ênfase fenomenológica que certos artistas, tal como, Robert Morris, revestem suas obras, sendo analisada de maneira crítica⁸⁹. Morris, tanto em sua obra artística como em sua produção crítico-textual, enfatiza a relação da obra com o espectador e o espaço. A experiência com o objeto artístico é analisada em **O tempo presente do espaço**, no qual se apresenta o conceito de presentidade – esse estado do ser frente às possibilidades de relação dessa nova escultura com o espaço:

Como existem dois tipos de *selves* conhecidos pelo *self*, o “eu” e o “mim”, existem dois tipos fundamentais de percepção: aquela que diz respeito ao espaço temporal e aquela que diz respeito aos objetos estáticos imediatamente presentes. O “eu”, que é essencialmente sem imagem, corresponde à percepção do espaço se desdobrando no contínuo presente. O “mim”, um constituinte retrospectivo, estabelece um paralelo com o modo de percepção do objeto. Os objetos são obviamente

⁸⁹ Didi-Huberman (2014, p. 77) afirma que tanto Judd como Fried “sonharam ambos com um olho puro”, ou seja, perceberam o minimalismo dentro de uma lógica binária. Continua o filósofo francês: “há que se inquietar com o entre. [...] pensar a oscilação contraditória em seu movimento, [...] seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio”.

experimentados na memória, como também o são no presente. A sua apreensão, entretanto, é uma experiência relativamente instantânea, tudo-ao-mesmo-tempo (MORRIS, 2014, p. 404).

Essa característica perceptiva da duração, interposta junto à experiência espacial – alvo das críticas de Fried – constitui o cerne das ideias de Morris no artigo. Publicado em 1978, ou seja, já pensando retrospectivamente a questão minimalista, o texto fornece bases para uma compreensão da arte produzida hoje, ao atentar para a relação entre espaço, obra e espectador. Posteriormente, com **Tamanho é documento**, publicado em 2000, Morris parte da retórica do minimalismo para esboçar relações com a arte contemporânea, na qual vigora uma dimensão evidente de entretenimento. Segundo o artista e teórico, “foi na penumbra de um espaço urbano cinzento e utilitário que a arte minimalista dos anos 1960 surgiu” (MORRIS, 2017, p. 211). Recuperando a ideia de um *lifestyle*, na década de 1990, argumenta que: “a profusão de imagens dos anos 1990 nivela, anestesia e equaliza; uma imagem é tão boa quanto outra. Grande é o que importa” (MORRIS, 2017, p. 218).

O que se manifestará, na década de 1990, é o “efeito Wagner”. São marcas, trejeitos, ranços de um romantismo exacerbado, no qual importa a grandeza e o alto valor das obras de arte, insuflados por “grandiosidade, toques de misticismo e alusões a uma origem” (MORRIS, 2017, p. 219). Kapoor, sem dúvida, pode ser localizado nesses dois pontos: tanto pensando a forma a partir de sua relação fenomenológica com o corpo e o espaço, como a partir do exagero.

Em entrevista a Nicholas Baume, Kapoor (2008) aponta que, pensando a questão da escultura como estudante, na década de 1970, o aspecto formalista da tradição crítica proveniente de Clement Greenberg não o interessava (por exemplo, as obras de Anthony Caro). O que o motiva são artistas, como Joseph Beuys e Paul Thek, que traz nas obras suas mitologias – e é interessante pensar que muitas das influências de Kapoor (além dos citados, Marcel Duchamp, Barnett Newman, Paul Neagu, entre outros) manifestam uma relação performática com o objeto e um liame, configurado a partir de obras do expressionismo abstrato. Na década de 1970, Kapoor realiza e participa de performances. Em resposta à pergunta sobre suas obras da série *1000 Names* serem uma resposta à ideia do minimalismo de que “o que você vê é o que você vê”, o artista afirma que há uma possibilidade, ao contextualizar a obra minimalista, de se pensar para além do que é visto, mesmo em obras como de Donald Judd ou Sol LeWitt.

É interessante pensar que seu trabalho não se define por uma corrente artística, situando-se nas brechas estéticas de várias possibilidades: há uma tensão com o minimalismo, porém ela se abre conceitualmente e se manifesta na instalação, no *site-specific*, ganha viscosidade material e simbólica, as formas deslizam, aparecem e desaparecem, ganhando qualidades performativas.

Por causa dessa heterogeneidade em sua produção, a tentativa de localizá-lo a partir do minimalismo não é para fechar sua obra dentro dessas características – o que as esvaziaria e seria errôneo – mas pensar que, desse contexto, e a partir das primeiras séries produzidas, o artista pensa diversas linguagens do e para o objeto, chegando no ponto ápice desta pesquisa, que mostra as possibilidades do objeto em sua não-forma objetual.

3.2 Exposições de Anish Kapoor no Chile e em Veneza: quais objetos surgem?



FIGURA 17. Fachada da exposição *Anish Kapoor: Surge*. Fundação CorpArtes, Santiago, Chile, 2019.

FONTE: autor

As duas exposições que norteiam e definem os objetos desta pesquisa, *Surge* e *Anish Kapoor*, respectivamente localizadas em Santiago no Chile (2019) e em Veneza (2022), trazem uma tendência expositiva da obra do artista que inaugura o problema de pesquisa: muitas vezes, são obras que a partir da ideia do pigmento ou do autogerado, pensam o objeto artístico em duas instâncias: em seu vazio, desaparecimento, quase como uma forma de não-revelação ao olhar; ou em sua materialidade carnal, trazendo o sangue e as vísceras diretamente ao olhar daquele que entra em contato com a obra.

Ambas as exposições têm contornos de retrospectiva, ainda que não de modo linear. Surge apresenta nove obras no espaço expositivo da Fundação CorpArtes (Fig. 17), compreendendo a produção artística entre os anos de 1992 e 2019. Entretanto, o que une essas obras curatorially não é uma passagem histórica pelo desenvolvimento poético do artista, mas, propriamente, a ideia de seus objetos que surgem de modo inesperado, tensionando as formas e o espaço.

De acordo com o curador da exposição, Marcello Dantas (2019, p. 9, tradução nossa⁹⁰). “Anish Kapoor é um artista que faz visível aquilo que está oculto”. A exposição busca, então, a partir da disposição das obras, questionar o status do objeto artístico proposto por Kapoor: é metafísico? É vazio? É ilusório? Como nossos sentidos apreendem as nuances e as mitologias narradas na pele das obras? A imersão tecnológica e histórica faz presente: *Into Yourself, Fall* (2018) é uma obra em realidade virtual, com duração de 12 minutos. Nela, o mundo criado pelo artista, com suas cores, seus vazios, seus buracos e suas entranhas é manifestado em uma modelagem 3D, na qual o espectador é convidado a uma experiência imersiva em 360 graus. É, segundo Dantas (2019, p. 14, tradução nossa⁹¹), uma jornada pelo corpo, “uma descida ao interior de um limbo escuro e visceral”.

Chama atenção o diálogo com o país receptor da exposição: reverberando as ditaduras da América Latina, na segunda metade do século XX, o Chile é marcado pela sangrenta ditadura de Pinochet. Esse episódio é lembrado na exposição por meio da obra *Organ* (2012-2019). Nessa referência, a obra relaciona-se com o fato da força aérea do governo de Pinochet utilizar os aviões com motores fabricados pela Rolls-Royce. No governo Pinochet, usam-se aviões para bombardear áreas urbanas, como forma de controle de insurgências populares, bombardeando o palácio presidencial, o *Palacio de La Moneda*. Dantas (2019, p. 15, tradução nossa⁹²) assinala que, quando os motores precisaram de manutenção, foram enviados à Escócia para a fábrica da Rolls-Royce. Os trabalhadores, porém, se recusaram a reparar as peças, deixando a força aérea ditatorial sem a totalidade de sua potência, por um tempo: “estas turbinas são agora um material ritual, que carrega a evidência da história, e a história de uma insurgência, desobediência civil e solidariedade que restringiu exitosamente o abuso de poder”.

Já a exposição *Anish Kapoor*, realizada na cidade de Veneza, em 2022, em dois lugares – a Gallerie dell’Accademia e o Palazzo Manfrin –, apresenta uma seleção de obras mais expansiva em quantidade e em temporalmente: são trabalhos

90 “Anish Kapoor es un artista que hace visible lo que está oculto.”

91 “un descenso hacia el interior de un limbo oscuro y visceral.”

92 “Estas turbinas son ahora un material ritual, que carga la evidencia de la historia, y la historia de una insurgencia, desobediencia civil y solidaridad que restringió exitosamente el abuso de poder.”

confeccionados entre os anos de 1980 até o ano da própria exposição. Sua importância está alçada em alguns alicerces: foi nessa cidade que o artista recebeu o *Premio Duemila*, dedicado às novas gerações de artistas, na 44ª Bienal de Veneza (1990), quando representou o Reino Unido. Antes disso, em 1982 já havia participado da exposição *Aperto*, dedicada a artistas emergentes no mesmo local. Como ressalta Codognato (2022), diretor da fundação Anish Kapoor, a exposição de 2022 é a primeira grande mostra do artista em um museu nacional italiano (a Gallerie dell'Accademia). Ademais, funciona como a inauguração de outro projeto, o Projeto Manfrin, tendo como lugar definido o Palazzo Manfrin (**Fig. 18**), adquirido por Kapoor.



FIGURA 18. Vista do Palazzo Manfrin, Veneza, 2022.

FONTE: autor.

No século XIX, o Palazzo Manfrin se torna local de guarda de uma coleção de arte de alta reputação – fruto das aquisições do empresário e produtor de tabaco Girolamo Manfrin. De acordo com Borean (2022), no final do século XVIII, Manfrin se cerca de conselheiros e membros da Accademia di Belle Arti de Veneza para estabelecer sua coleção tendo, em 1786, ele próprio se tornado membro honorário da

Accademia. Com sua morte em 1801, a sua propriedade – que havia passado por uma reforma decorativa anos antes – é herdada por seu filho Pietro Manfrin, “que se empenhou em defender a sua integridade e valorizar a sua utilização, como registram viajantes estrangeiros impressionados não só com os suportes disponibilizados para a visualização das obras, mas com os diagramas de cada sala (BOREAN, 2022, p. 276, tradução nossa⁹³). A morte de Pietro faz com que sua irmã Giulia Angela Giovanna herdasse a propriedade – que, na época, já se tornara um misto de residência privada e galeria de arte – e, após ela, seus filhos Antonio Maria e Bortolina Plattis. Com os altos impostos, parte da coleção é vendida à National Gallery de Londres. Porém, o presidente da Academia de Veneza, Pietro Salvatico, com receio da dispersão da coleção, sugere a fusão da coleção de Manfrin com a Gallerie dell'Accademia em 1851. No entanto, fatores burocráticos e externos concluem a operação somente em 1856, adquirindo peças do renascimento veneziano, de artistas, como Giorgione e exemplares estrangeiros, como do holandês Jan Steen. No total, 21 obras são adquiridas e integram a coleção da Gallerie dell'Accademia. Ao longo do século XIX, as obras remanescentes são leiloadas e o Palazzo perde seu prestígio como um local de cultura efervescente.

Por sua vez, a Gallerie dell'Accademia é fundada em 1750 com o nome de Accademia di Belle Arti di Venezia, sendo refundada em 1807, por decreto napoleônico, como Accademia Reale di Belle Arti e é aberta ao público 10 anos depois, em 10 de agosto de 1817. Em 1879, se torna independente da Academia de Belas Artes. Sua coleção concentra obras do renascimento italiano e, especialmente o veneziano, integrando ao acervo obras de Bellini, Veronese e Ticiano, por exemplo.

Quando a exposição de Kapoor, então, se concentra nesses dois lugares, estabelece-se um diálogo muito forte entre sua trajetória e a cidade de Veneza. Como visto (**Fig. 1**), há uma interface incessante entre a produção do artista e as obras renascentistas. Como afirma o artista em entrevista à Rebecca Mead (2022, s.p., tradução nossa⁹⁴):

Ocorrem duas grandes descobertas na Renascença. [...] Existe aquela de que todos ouvimos falar: a perspectiva, que coloca o ser humano no centro, e o mundo inteiro se afasta. A outra, igualmente importante, é a dobra: todas aquelas pinturas

93 “Who was determined to defend its integrity and enhance its use, as recorded by foreign travellers who were struck not only by the supports made available for viewing the works, but by the diagrams of each room.”

94 “There were two great discoveries in the Renaissance. [...] There’s the one we all hear about—perspective, which places the human being in the center, and the whole world recedes away. The other, just as important, is the fold: all those Renaissance paintings have endless folds.” He was referring to the intricately rendered fabrics in such paintings, which deepen the illusion of three-dimensionality. “What is the fold? It is, of course, a definition of being. It says *being*. It says *person*. Now, the strange thing about this material is that you put it on a fold, and you can’t see the fold.” He went on, “My proposition is that this material is therefore *beyond being*.”

renascentistas têm dobras infinitas. Ele estava se referindo aos tecidos intrincados nessas pinturas, que aprofundam a ilusão de tridimensionalidade. “O que é a dobra? É, claro, uma definição de ser. Diz *ser*. Diz *pessoa*. Agora, o estranho neste material é que você o coloca numa dobra e não consegue ver a dobra”. Ele continuou: “Minha proposição é que este material está, portanto, *além do ser*”.

Na frase final, Kapoor se refere às suas obras criadas com *Vantablack, Non-object (Black)*, que foram expostas pela primeira vez na exposição de 2022. Essas obras receberão maior escrutínio na pesquisa no próximo capítulo. A exposição de Veneza, ao trazer uma grande quantidade de obras do artista, enfoca dois núcleos de sua produção que, por mais que ecoem suas décadas de trabalho, apresentam, a partir da década de 2010, uma proeminência em sua poética: são as obras em *Vantablack* e suas *pinturas e pinturas tridimensionais*, compostas por vísceras e sangue como elementos centrais, que serão referenciadas na presente pesquisa como suas obras da fase visceral.

Serão analisadas, nos capítulos 4 e 5 essas maneiras de Kapoor configurar o objeto artístico a partir do vazio e do corpo ou do não-objeto e da visceralidade. Para isso, uma contextualização da teoria será necessária, relacionada ao vazio e à ideia de um corpo abjeto – já que Kapoor trabalha em sua visualidade pictórica com signos que permitem a relação com esse conceito. Após essa contextualização em seus respectivos subcapítulos, o próximo passo é colocar essas obras em diálogo com outras presentes nas exposições estudadas. Assim, após a conversa com a teoria e as outras obras que provêm uma contextualização adensada, serão focalizadas e analisadas as obras que permitem essas variadas instâncias do objeto em Kapoor: o não-objeto e o abjeto.

Essas possibilidades só se apresentam a partir da articulação da cor e do espaço, sedimentando as narrativas do pigmento e da autogeração propiciando aprofundamento e o surgimento de outras mitologias artísticas. Antes, porém, dessas análises, cumpre entender qual o ponto de partida – ou seja, como essas obras serão apreciadas. A relação que se estabelece com as obras é manifestada a partir das questões ligadas à percepção, carne e olhar. Para isto, cumpre entender como essas questões são vistas por Merleau-Ponty e, em especial no que se refere ao olhar, as contribuições de Jacques Lacan podem ser de grande serventia.

3.3 Dinâmicas do olhar

No primado da experiência com as obras artísticas, a figura do filósofo Merleau-Ponty é essencial para se pensar o contato, a fruição e a reciprocidade entre o corpo da obra e o corpo daquele que a apreende por meio de seus sentidos. Chauí (2022,

p. 42-43) pontua que: “quando o acompanhamos, vemos que a experiência não é um ‘conceito’, mas uma maneira de ver, ler, escrever [...]. Merleau-Ponty [...] olha o pintor, lê o escritor, acompanha o cientista, escava o acontecimento, interroga o filósofo”.

Em seu livro póstumo **O visível e o invisível**, o filósofo francês pensa uma experiência que não havia sido, até então, considerada pela filosofia ocidental tradicional: “trata-se da experiência de simultaneidade de presença e ausência, visibilidade e invisibilidade, perfeição e inacabamento, totalidade e abertura, tecido conjuntivo e diferenciado do mundo” (CHAUÍ, 2022, p. 45). É possível perceber os encontros – os entrecruzamentos – entre o que postula a filosofia do autor e as obras de Anish Kapoor. É evidente que os textos de Merleau-Ponty se abrem para a arte de modo geral, com seus textos relacionados à pintura, principalmente **O olho e o espírito** e **A dúvida** de Cézanne. Porém, a presente pesquisa, a partir da consideração do filósofo sobre a arte e sobre os conceitos explicitados em seu livro póstumo procura encontrar pistas, ancoragens possíveis em que as obras de Kapoor permitam, em sua abertura para o mundo, leituras e caminhos.

Dois conceitos potentes que permeiam a obra póstuma do filósofo são os conceitos de *carne* e *quiasma*. Esses conceitos relacionam-se com a ideia de que não seria possível haver um ponto de partida inicial para o pensamento e nem síntese final (CHAUÍ, 2022). A carne é a ambiguidade percebida, o território do corpo que toca o mundo e o recebe na mesma medida. De acordo com Merleau-Ponty (2014, p. 135), “nosso corpo, como uma folha de papel, é um ser de duas faces, de um lado, coisa entre as coisas e, de outro, aquilo que as vê e toca”.

Sob a ótica do filósofo, o corpo se insere no mundo que é a “carne universal”. Nesse sentido, onde se encontrariam os limites, “onde colocar o limite do corpo e do mundo, já que o mundo é carne?” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 136). Mundo e corpo, “carne aplicada a outra carne”. Tem-se a noção do entrelaçamento, pois não há uma relação de continente e conteúdo, mas sim em uma relação de participação: “a Carne é *pacto* de nosso corpo com o mundo e *pacto* entre as coisas, entre as palavras e as ideias. [...] O quiasma, trabalhando a Carne por dentro, enlaça, cruza, segrega e agrega, reflexiona sem coincidir. Diferenciação” (CHAUÍ, 2022, p. 111).

Cabe agora a indagação; o que seria essa carne? Merleau-Ponty (2014, p. 138) a define a partir de uma negação:

A carne não é matéria, não é espírito, não é substância. Seria preciso, para designá-la, o velho termo “elemento”, no sentido em que era empregado para falar-se da água, do ar, da terra e do fogo, isto é, no sentido de uma *coisa geral*, meio caminho entre o indivíduo espaciotemporal e a ideia, espécie de princípio encarnado que importa um estilo de ser em todos os lugares onde se encontra uma parcela sua. Neste sentido, a carne é um “elemento” do Ser.

A carne, sendo um elemento do Ser, com ele coexiste, pensando a vibração carnal entre o mundo visto e o vidente, um “enrolamento do visível no visível” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 139). É, então, uma noção última e não uma união ou composição de duas substâncias, mas pensável em si mesma. Mais ainda, o corpo como carne, não se instaurando na dicotomia sujeito/objeto, já que tudo se entrelaça a partir da carne, constitui-se em um estado pré-reflexivo. Essa pré-reflexividade encontra seus ecos tanto no conceito de abjeto de Kristeva (1982), como é visto posteriormente, quanto na própria dimensão ritual que se estabelece em Kapoor.

Nesse estágio, funda-se a intercorporeidade, uma vez que a consciência não se fecha apenas no sujeito, doando-se ao mundo e dele também se aderindo. Um “retorno sobre si no visível, aderência carnal do sentiente ao sentido e do sentido ao sentiente. [...] Com a reversibilidade do visível e do tangível abre-se, pois, se ainda não o incorporal, ao menos um ser intercorporal, domínio presuntivo do visível e do tangível” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 140-141).

Nesse sentido, o que pretende a obra de Anish Kapoor – seja em seus tridimensionais ou sua pintura – é essa intercorporeidade, como inscreve o filósofo em **O olho e o espírito**: “a pintura [...] dá existência visível ao que a visão profana crê invisível, [...] dá acesso a uma textura do Ser da qual as mensagens sensoriais discretas são apenas as pontuações ou as cesuras, textura que o olho habita como o homem sua casa”.

A textura que o olho habita é a própria casa, o próprio corpo, que vê ao mesmo tempo em que é visto, tocando o mundo pelo seu avesso enquanto esse mundo o recobre. O que se instaura nessa relação é o elemento da carne. Merleau-Ponty (2014, p. 151) estrutura, dentro dessa relação de quiasma, proposta em **O visível e o invisível**, a linguagem como possibilidade de sublimação da carne:

Quando a visão silenciosa cai na fala e quando, por sua vez, a palavra, abrindo um campo nomeável e dizível, nele se inscreve, [...] quando metamorfoseia as estruturas do mundo visível e se torna olhar do espírito, [...] é sempre mercê do mesmo fenômeno fundamental de reversibilidade, que sustenta a percepção muda e a fala, e se manifesta tanto através de uma existência quase carnal da ideia quanto por uma sublimação da carne.

Como aponta Chauí (2022, p. 59), “a cada vez, o corpo ressurgue como ‘sensível exemplar’, isto é, não como ponto de partida, mas como expressão do sensível”. A experiência do pensamento como sublimação da carne é vista por Civitarese (2022) como um ponto contundente para pensar as ambiguidades da obra de Kapoor, que se situa na fronteira entre o material e o espiritual – é esse pensar carne que se torna a própria carne ao mesmo tempo em que a sublima.

Pensar a ideia da carne e do entrelaçamento na obra de Kapoor é pensar a partir da verticalidade proposta por Merleau-Ponty (2014), ou seja, em um “mundo que

não se oferece à plena contemplação, mas se mostra obliquamente, como na fenda que o cirurgião abre no corpo, deixando ver os órgãos em funcionamento, porém de lado” (CHAUÍ, 2022, p. 113). Uma ambiguidade em que é possível ver, mas, ao mesmo tempo, algo permanece encoberto. É aquilo que não se encontra apenas na frente do indivíduo, porém, o circunda – aquilo que se apresenta entre as pessoas e entre as coisas, no intervalo, no silêncio.

Nesse sentido, cumpre entender o que o autor evidencia por visível e invisível em sua obra:

Porquanto o presente visível não está *no tempo e no espaço* nem, é claro, *fora* deles: nada há antes dele, depois dele, em torno dele que possa rivalizar com sua visibilidade. E, no entanto, ele não está só, não é tudo. Exatamente: tapa minha vista, isto é, concomitantemente o tempo e o espaço se estendem para além, e estão *atrás* dele, em profundidade, às ocultas. O visível pode assim preencher-me e ocupar-me só porque, eu que o vejo não o vejo do fundo do nada mas do meio dele mesmo, eu, o vidente, também sou visível; o que faz o peso, a espessura, a carne de cada cor, de cada som, de cada textura tátil, do presente e do mundo, é que aquele que o apreende sente-se emergir deles por uma espécie de enrolamento ou redobramento, profundamente homogêneo em relação a eles, sendo o próprio sensível vindo a si e, em compensação, o sensível está perante seus olhos como seu duplo ou extensão de sua carne. O espaço, o tempo das coisas são farrapos dele próprio, de sal espacialização, de sua temporalização, não mais uma multiplicidade de indivíduos distribuídos sincrônica e diacronicamente, mas um relevo do simultâneo e do sucessivo, polpa espacial e temporal onde os indivíduos se formam por diferenciação (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 114-115).

Desse modo, a visão que se tem do ser não se dá fora dele e, sim em seu meio. Nesse ponto, vale fazer uma menção a Bhabha (2009a, p. 28), quando esse diz que, em uma obra abstrata ou conceitual, muitas vezes o sujeito se encontra no meio do conjunto de significados da obra, sendo a ideia de começo ou fim alinhada mais à uma questão de posicionamento, localização e interpretação.

Continua Merleau-Ponty (2014, p. 123): “quando encontro o mundo atual como é, [...] encontro muito mais do que um objeto: [...] há recobrimento e imbricação, [...] as coisas passam por dentro de nós, assim como nós por dentro das coisas.”

Nas notas de trabalho de **O visível e o invisível**, o filósofo tece considerações sobre o invisível. Ressalte-se que esse termo não é negação lógica daquilo que é visível, mas sim modalidade da mesma transcendência. O visível, se definido como dimensionalidade do Ser, conforme visto acima, apresentando uma relação de recobrimento e

imbricação – espacialidade –, permite a existência concomitante do invisível: algo que está ocultado, alhures, mas poderia se evidenciar; dimensões não-figurativas daquilo que é visível etc. (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 234). Conforme afirma Chauí (2022, p. 116): “é uma ausência que conta no mundo, uma lacuna que não é vazio, mas ponto de passagem. É poro, é oco. É visibilidade eminente [...] e visibilidade iminente”.

O olhar se torna fundante para pensar as questões relacionadas à visibilidade e invisibilidade e, nesse ponto, é possível fazer uma interlocução com Lacan (2008), ele mesmo leitor de Merleau-Ponty e que se atenta, em seu seminário sobre os quatro conceitos fundamentais da psicanálise – o inconsciente, a repetição, a transferência e a pulsão – para as formações do olhar partindo do sujeito e da obra de arte. O tema da invisibilidade proposto pelo filósofo chama a atenção do psicanalista, em especial quando o Ser é colocado perante a um Outro: “eu só vejo de um ponto, mas em minha existência sou olhado de toda parte” (LACAN, 2008, p. 76).

O olhar contém o invisível, algo que escapa daquilo que é apreendido pela visão: “em nossa relação às coisas, tal como constituída pela via da visão e ordenada nas figuras de representação, algo escorrega, passa, se transmite, de piso para piso, para ser sempre nisso em certo grau elidido – é isso que se chama o olhar” (LACAN, 2008, p. 76).

Quando o indivíduo, que não tem a visão plena de todos os outros e de todas as coisas, mas por eles é olhado, instala-se uma relação de *voyeurismo* nesse espetáculo do mundo: a experiência fenomenal da contemplação é *onivoyeur*: “o mundo é *onivoyeur*, mas não é exibicionista – ele não provoca nosso olhar. Quando começa a provocá-lo, então começa também o sentimento de estranheza” (LACAN, 2008, p. 78).

No terreno da provocação e estranheza – algo caro a Kapoor e que será retomado ao longo deste capítulo – Lacan trabalha a potência da anamorfose, o jogo de ilusão do olhar a partir da obra de arte. Com base na análise da obra *Os embaixadores* (1533), de Hans Holbein, o psicanalista chama a atenção para o elemento difuso e oblíquo que aparece na parte inferior do quadro, algo que se assemelha a um falo. Esse objeto que parece pairar na imagem é um crânio de caveira, porém distorcido – e só se apresenta como tal crânio, a partir do momento em que aquele que está diante da obra assuma uma posição mais distante e lateral.

Diz ainda Lacan (2008, p. 91): “esse quadro não é nada mais do que é todo quadro, uma armadilha do olhar. Em qualquer quadro que seja, é precisamente ao procurar o olhar em casa um de seus pontos que vocês o verão desaparecer”. Essa ideia de armadilha do olhar se comunica com os esquemas que o francês traça adiante em sua fala, pensando o objeto, o quadro, o sujeito, o olhar e a imagem.

Para Lacan, o fenômeno do olhar é um entrecruzamento. Há, na perspectiva renascentista clássica, a ideia de um ponto geometral que chega ao objeto, como vários fios que partem de um mesmo ponto e, na imagem – na tela – constituem o objeto

a ser visto. Porém, esse caminho da percepção não depende totalmente da visão, pois, sem ela ainda o objeto pode ser percebido. Essa linha reta, então, é substituída pelo ponto luminoso (**Fig. 19**) – “ponto de irradiação, jorro, fogo, fonte borboateante de reflexos. A luz se propaga sem dúvida em linha reta, mas ela refrata, se difunde, inunda, preenche” (LACAN, 2008, p. 96). Essa relação do sujeito com a luz é ambígua, um quiasma: “não sou simplesmente esse ser puntiforme que se refere ao ponto geométral desde onde é apreendida a perspectiva. Sem dúvida, no fundo do meu olho, o quadro se pinta. O quadro, certamente, está em meu olho. Mas eu, eu estou no quadro” (LACAN, 2008, p. 98). E o que seria este quadro? Seria “a função em que o sujeito tem que se discernir como tal” (LACAN, 2008, p. 102).

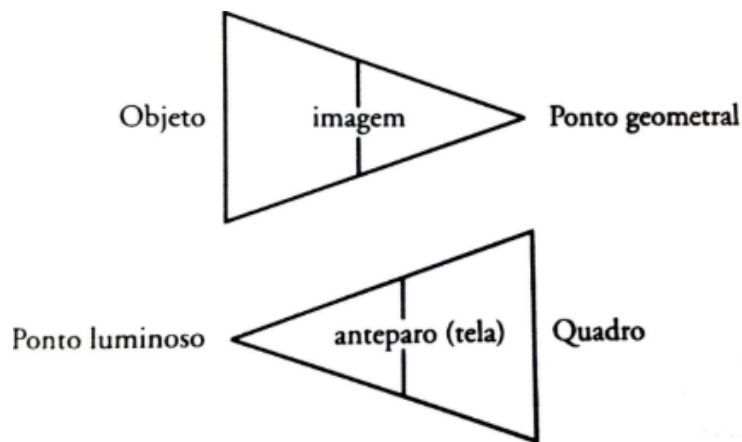


FIGURA 19. Esquema do olhar em Lacan.

FONTE: LACAN, 2008

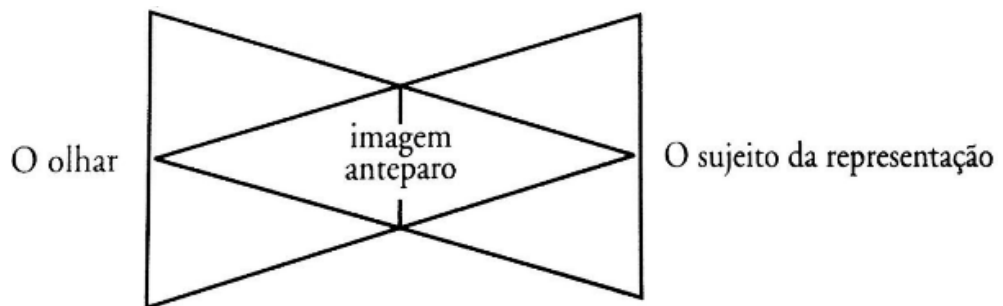


FIGURA 20. Esquema do olhar em Lacan.

FONTE: LACAN, 2008

Assim, sobrepondo os dois triângulos – aquele que parte do sujeito e o que parte do objeto – há um entrecruzamento de ambos a partir do olhar e o sujeito da representação é colocado no lugar do quadro (**Fig. 20**). No funcionamento escópico proposto pelo psicanalista, o sujeito é olhado de fora, é feito quadro, sendo determinado no visível por esse olhar: “é pelo olhar que entro na luz, e é do olhar que recebo

seu efeito. Donde se tira que o olhar é o instrumento pelo qual a luz se encarna, e pelo qual [...] sou *fotografado*” (LACAN, 2008, p. 107). Há uma distinção entre o olho e o olhar na teoria de Lacan. O olhar não se comunica necessariamente com a visão, pois escapa da estrutura ótica do espaço – há algo que não se encontra, uma ausência, uma rachadura.

Qual a função dessa imagem/anteparo que irá mediar o olhar do sujeito da representação? De acordo com Foster (2014, p. 135), os seres humanos, ao contrário dos animais, não são apenas capturados por esse olhar do mundo, porque têm acesso ao simbólico, “nesse caso, ao anteparo como o lugar em que se faz e se visualiza o quadro, onde podemos manipular e mediar o olhar [...]. De outro modo, seria impossível, ver sem esse anteparo seria ser cegado pelo olhar ou tocado pelo real”.

A arte seria então uma espécie de “pastagem para o olho”, oferecendo ao sujeito a possibilidade de “depôr ali o seu olhar, como se depõem as armas. Aí está o efeito pacificador, apolíneo da pintura” (LACAN, 2008, p. 102). Está em jogo, segundo Foster (2014), duas operações das obras de arte: o *trompe-l'oeil*, o engano do olhar e o *dompte-regard*, a domesticação do olhar, a qual todas as obras aspirariam.

Lacan (2008), a partir da parábola dos pintores gregos Zêuxis e Parrásios, trata a ambiguidade do *trompe l'oeil*. É dito que Zêuxis pinta as mais belas uvas, tanto que os pássaros tentam bicá-las. Parrásios pinta uma cortina na parede, que quando vista por Zêuxis, esse lhe disse: “Então, agora mostre o que você fez por detrás disso” (LACAN, 2008, p. 104). De acordo com o psicanalista, o *trompe-l'oeil* é então o triunfo do olhar sobre o olho. As uvas enganam o olho, mas a cortina pintada na parede ilude sobre aquilo que está além do visível. Na pintura de Zêuxis, há o animal seduzido e, em Parrásios, o homem iludido (FOSTER, 2014). O *trompe-l'oeil* trabalha com a sedução e a ilusão, logrando o ser humano “em relação ao que está por detrás” (FOSTER, 2014, p. 137). E continua o crítico, lendo Lacan:

[...] E por detrás do quadro, para Lacan, está o olhar, o objeto, o real, com o qual “o pintor, enquanto criador, [...] dialoga” (p. 109). Assim, uma ilusão perfeita não é possível e, mesmo que fosse, não responderia à questão do real, que, atrás ou além, está sempre a nos seduzir. Isso porque o real não pode ser representado; de fato, ele é definido desse modo, como a negativa do simbólico, um encontro faltoso, um objeto perdido (FOSTER, 2014, p. 137).

O crítico ainda chama atenção para a arte hiper-realista que, mais do que cilada do olho como o *trompe-l'oeil*, possui a capacidade de ser um subterfúgio contra o real, pacificando-o e selando-o atrás da superfície, embalsamando-o nas aparências. Foster (2014, p. 136) esclarece que muito da arte contemporânea recusa essa ideia de pacificação do olhar:

[...] parte da arte contemporânea recusa essa antiga diretiva de pacificar o olhar, unir o imaginário e o simbólico contra o real. É como se essa arte quisesse que o olhar brilhasse, que o objeto se sustentasse, que o real existisse, em toda a glória (*ou horror de seu desejo pulsátil, ou ao menos evocar essa condição sublime*). Para tal, essa arte atua não só para atacar a imagem como também romper o anteparo ou indicar que ele já foi rompido.

Ao romper este anteparo, o real que é pacificado e suprimido retorna e se imiscui na relação olhar-objeto. Se o sujeito em um primeiro momento é pego pelo olhar, logo por ele é invadido e, posteriormente, obliterado. Para Foster, esses três momentos equivalem aos três diagramas propostos por Lacan.

Dentro dessa dinâmica do olhar, o que é visto também olha. Há uma cadeia de interlocuções que perpassa o pensamento de Merleau-Ponty e Lacan e que, ao chegar em Didi-Huberman (2014) e Foster (2014), é atualizada frente às esculturas minimalistas e arte pós-moderna, a partir da década de 1980. Como já visto no item 3.1, existe uma aproximação entre as obras minimalistas da década de 1960 e a produção de Kapoor. Em que pesem as diferenças já discutidas, estabelece-se um paralelo com a teoria de Didi-Huberman e algumas instâncias do objeto artístico em Kapoor. Essa relação será adensada no item 4.3. Também, Foster (2014) e Kristeva (1982) balizam a discussão relacionada às obras de Kapoor que apresentam o corpo de modo mais visceral, a partir das noções de abjeto e obsceno.

Todas essas noções aqui apresentadas – carne, entrelaçamento, olhar – são as bases a partir das quais serão discutidas e analisadas as obras de Kapoor, com naquilo que ele potencializa o objeto artístico em duas séries de obras. Se Kapoor pretende romper com a noção clássica e pré-determinada do que é um objeto de arte, a partir da cor e da relação com o espaço, instaurando seus não-objetos e suas pinturas tridimensionais, não há motivo em utilizar uma teoria que iria contradizer essa iniciativa. Então, a partir do olhar que é dado e recebido dessas produções, é possível estabelecer uma série de relações aprofundadas com os conceitos acima elencados.

São obras que atravessam o indivíduo e com ele constituem a carne vertical do mundo. Nela, a percepção corpórea, o visível e o invisível se amalgamam – tudo isso possibilitado pelo pigmento, pela ilusão da retirada da mão do artista na produção das obras e pelo espaço que elas mesmas espaçam.



O NÃO-OBJETO

4 O NÃO-OBJETO

Em Veneza, Kapoor expôs pela primeira vez um conjunto de obras que se encontravam em desenvolvimento desde 2015. Com o título de *Non-object Black* (Fig. 21), esses trabalhos produzidos, particularmente entre 2019 e 2021, concentram uma grande pesquisa de Kapoor sobre o processo de utilização artística do material *Vantablack*⁹⁵.



FIGURA 21. Sala expositiva contendo algumas obras *Non-object Black*. Exposição Anish Kapoor. Gallerie dell'Accademia e Palazzo Manfrin, Veneza, Itália, 2022.

FONTE: autor

As obras, quando vistas de frente, se apresentam como formas geométricas pretas bidimensionais. Porém, quando o sujeito vagueia o olhar para o lado, contornando a obra, é como se essa saltasse aos olhos e aquilo que, inicialmente, se apresenta bidimensional ganha um relevo, uma tridimensionalidade que, por mais que sempre estivesse ali contida na obra, revela-se visível aos poucos. Algo que se evidencia como um vazio, uma forma de cor preta intensa, que captura e carrega o olhar para o fundo de sua constituição pictórica logo pulsa e se destaca da superfície.

Ao nomear a obra como um não-objeto, como Kapoor discute a própria

95 Cf. subcapítulo 1.1.4.

noção do objeto na obra de arte? Já afirma Bhabha (2009a, p. 32, tradução nossa⁹⁶): “O que impulsiona o ciclo de vida da escultura de Kapoor é o que ele repetidamente chama de não-objeto: é o surgimento de um novo espaço que é também um espaço virtual ou negativo, que é engendrado através da divisão do objeto”.

Este capítulo pretende, então, a partir da ideia do vazio presente em sua poética, perquirir esse *status*, analisando as obras que são expostas pela primeira vez em Veneza. Entretanto, como esse título, não-objeto, já havia se configurado em outras produções do artista, nomeadamente em algumas de suas obras de espelhos polidos, antes da análise uma recuperação e entendimento desse outro conjunto se faz necessário.

4.1 O vazio

Depois da instituição da forma a partir de sua autogeração, algo que se apresenta na poética de Kapoor como uma possibilidade de mitologia que permeia seus trabalhos é a questão do vazio. A partir desse vazio – que se começa a desenvolver nominalmente com a obra *Mother as a Void* (1988), passando por *Void Field* (1989) até chegar nos trabalhos intitulados *Void*, que se iniciam no mesmo ano – pode-se perceber uma recolocação do problema da forma, de maneira diferente, mas nem por isso apartada do que se coloca em *1000 Names*. Se antes as formas emergem do chão e das paredes, agora elas se abrem para dentro de si mesmas. A forma é reposicionada, o que se gera está dentro e se abre para o fora ao mesmo tempo. Cabe pensar agora nesse vazio: como ele se manifesta, como é percebido e produzido por Anish Kapoor e como se instala no espaço.

Em Kapoor (2011c), existe uma intensa inspiração budista na maneira de se pensar o vazio – como uma potência e não como algo esvaziado. Vale retomar, então, alguns conceitos pertinentes a esse modo de pensamento. Observa-se a obra *Três aspectos do absoluto* (1823) (**Fig. 22**), do artista Bulaki, pintor da corte do marajá Man Singh de Jodhpur, noroeste da Índia: uma grande folha de papel dividida em três seções. Um campo de cor dourado é visto à esquerda e nada mais. E nada – aliás. Trazer o absoluto, a presença de uma ausência, foi o mérito do artista. O rei possuía uma grande conexão com os ensinamentos da seita *Nath* ou *Natha*⁹⁷, praticantes e

96 “What drives the life cycle of Kapoor’s sculpture is what he repeatedly calls the ‘non-object’: it is the emergence of new space that is also a virtual or negative space, that is engendered through the splitting of the object.”

97 “Uma seita tântrica de origem mista com conexões taoístas, budistas e *Siddhas* que, eventualmente, se cristalizou em um culto xivaísta com práticas e ensinamentos iogues esotéricos. Esses giram em torno da noção do néctar da imortalidade que sai do *sahasrara padma* e é absorvido internamente para transformar o corpo em um vaso de imortalidade. Acredita-se que seu primeiro professor foi Shiva como Adinatha e seu primeiro transmissor humano Matsyendranatha, o lendário professor de

criadores autoproclamados da *hatha yoga*⁹⁸ (DIAMOND, 2016). O que se vê na obra, a partir da imagem central, é um *yogi* em estado de meditação na presença desse absoluto vazio, até o abundante jorrar de um rio de prata, que flui de sua consciência.

Percebe-se, então, a tentativa de trazer o vazio para a matéria da pintura, sem abandonar os preceitos religiosos dos *Nath*. O vazio que se faz presente é apresentado por Bulaki como possibilidade da materialização do mundo através da consciência. Desse modo, o que se revela na pintura não é uma ausência ou uma falta, mas uma potência ativa.



FIGURA 22. Bulaki. *Três aspectos do absoluto*, 1823. Aquarela, ouro e liga de estanho sobre papel. 47 x 123cm. Museu Nacional de Arte Asiática do Smithsonian, São Francisco, EUA.

FONTE: Smithsonian Magazine

Em sânscrito, *sūnya* é a palavra que designa o vazio e o zero. A qualidade desse vazio, ou seja, sua vacuidade, a ausência, é indicada por *sūnyatā*. Segundo Werner (1997, p. 153, tradução nossa⁹⁹), na tradição do budismo Mahayana¹⁰⁰, esse conceito expressa a falta de essência. Porém, após influências tântricas e a associação ao símbolo do *yoni*¹⁰¹, a palavra “passou a significar um vazio ‘potente’ e, uma vez que o tantrismo, frequentemente, possui conotações budistas e hindus, esse vazio potente passa a ser visto como abrigando as sementes da iluminação e as da manifestação”.

Gorakhnatha.” (WERNER, 1997, p. 114, tradução nossa)

98 Segundo Werner (1997, p. 75, tradução nossa), *hatha yoga* é “um sistema de exercícios físicos e respiratórios que visa desenvolver um corpo perfeito como base para um maior progresso espiritual a ser alcançado por meio do Yoga. Seu lendário fundador foi Gorakhnath”.

99 “[...] came to mean a ‘potent’ void, and since Tantrism frequently possesses both Buddhist and Hindu connotations, this potent void came to be seen as harbouring both the seed of enlightenment and the seeds of manifestation.”

100 Uma das duas maiores tradições do budismo têm como característica o caminho para a iluminação dos *Bodhisattva*, o ser iluminado (WERNER, 1997).

101 Receptáculo, útero, vagina. “Representa, no contexto tântrico, o potente vazio em que todas as coisas são inerentes e de onde emergem no processo de manifestação” (WERNER, 1997, p. 184).

Nishitani (1983, p. 97) coloca que o termo seria a negação absoluta, ou a absoluta transcendência do ser, já que negaria e transcenderia a própria negação. Nesse sentido, é importante pensar a ideia do ser e do vazio como co-presenças, já que esse vazio não estaria fora ou ao lado, mas dentro do próprio ser – e estando dentro do próprio ser, não seria esvaziado.

Para Byung-Chul Han (2019, p. 58-59, grifos do autor), a palavra *sūnyatā* representa “um movimento de des-*apropriação*. [...] esvazia o ente que permanece em si, que se afunda em si ou que se tranca em si”. Voltando à obra de Bulaki, esse caminho é traçado pelos dourados que se manifestam ao toque do olhar, pela presença do *yogi* que se apresenta, porém está imerso em si mesmo, pelo rio prateado que flui de sua consciência, esvaziando-a. Vazio, ser, espaço e consciência se transmutam em reciprocidade. De acordo com Han (2019, p. 59):

No campo do vazio, nada se condensa em uma presença massiva. Nada se sustenta apenas em si mesmo. O seu movimento des-limitador, des-apropriador suspende o para-si monádico em uma relação recíproca. [...] Assim, forma e vazio estão situados na mesma esfera do ser.

Han aproxima o conceito de *sūnyatā* ao zen-budismo¹⁰², trazendo as obras do monge Yujian (c. séc. XIII), *Oito vistas de Hsiao Hsing*, interpretadas como “vistas do vazio” (HAN, 2019, p. 59-60). Aldeia da montanha na clareira da névoa (c. 1250) (**Fig. 23**) apresenta a paisagem em seus interstícios, fugidia: “as coisas, em seu despreendimento, pairam entre presença e ausência, entre ser e não ser” (HAN, 2019, p. 60). O vazio potencializa as pinceladas, assinala uma sensação – uma impressão¹⁰³ – do mundo que se abre e fecha, que flui. Para o zen-budismo, “o vazio é o aberto que permite uma penetração recíproca. [...] Tudo flui” (HAN, 2019, p. 64). Dessa maneira, o vazio não se encerra como ausência ou um fora. Pelo contrário, é uma forma de contato com o mundo. É uma forma que se abre, “impedindo a rigidez substancial” (HAN, 2019, p. 68). Retornando a *Três aspectos do absoluto*, o dourado é a manifestação do vazio e, dele se apoderando o *yogi*, consegue fazer fluir a rigidez da substância para fora da consciência. Como escreve Han (2019, p. 67, grifo do autor): “o campo do vazio é, em certo sentido, sem limite. Interior e exterior se penetram”.

102 “O zen-budismo é uma forma de budismo mahayana de origem chinesa e orientada para a meditação” (HAN, 2019, p. 7). Completa De Masi (2014, p. 45): “pelo termo *zen* entende-se uma série de escolas budistas japonesas que derivam das escolas chinesas Chán, fundadas por um lendário monge indiano. Essas escolas refutam os sutras, isto é, as escrituras budistas, e reconhecem como única autoridade a ‘compreensão da realidade’ (*satori*), que não consiste em simples intuição, mas na ‘visão do coração das coisas’, que termina por ser idêntica à natureza de Buda e de toda realidade do cosmo e de si”.

103 O Impressionismo, na França do século XIX, traz muitas características da pintura oriental, entre elas, a espacialidade fora da perspectiva ocidental tradicional.



FIGURA 23. Yujian. *Aldeia da montanha na clareira da névoa*, c. 1250. Sumi-ê. Coleção Yoshikawa (coleção privada).

FONTE: Wikipedia

Para De Masi (2014, p. 45),

O zen, que propõe uma participação ativa e consciente no mundo mesmo se percebido na sua dimensão de vacuidade, inspirou a poesia (*haiku*), a cerimônia do chá (*chado*), a arte de trabalhar com flores (*ikebana*), a arte da grafia (*shodo*), a pintura (*zen-ga*), o teatro (*no*), a gastronomia (*zen-ryori*), as artes marciais (*karate*, *judô* etc.), a arte da espada (*kendo*) e o tiro com arco (*kyudo*).

O vazio zen se comunica com o conceito de *wu*, traduzido pelo nada ou vazio experienciado (OKANO, 2014; DE MASI, 2014). Mais uma vez, o que se configura não é apenas uma falta ou ausência, mas conteúdo e forma que se experienciam. *Wu*, além de aparecer no budismo zen, é fundamental para o taoísmo chinês. O taoísmo surge no século VIII a.C. na China e se torna “uma filosofia religiosa específica, panteísta [...] tendo englobado gradativamente, além de muitos conceitos budistas e confucianos, também o xamanismo e a magia *wu*” (DE MASI, 2014, p. 65). Na essência de seus preceitos morais para garantir ao indivíduo a imortalidade, o vazio se configura como aspecto fundamental do dao, ideograma que significa o caminho e é “associado, no taoísmo, com o vazio, ora como representação da origem, ora como manifestação do vazio” (OKANO, 2014, p. 152). Segundo De Masi (2014, p. 85), três livros taoístas são fundamentais para compreender a natureza do *wu*: **Tao Te Ching, o livro do caminho e da virtude** (c. 400 – 200 a.C.), **Zhuangzi** (c. 300 a.C.) e **Lieh-Tzu, o verdadeiro livro da sublime virtude o oco e do vazio** (c. 200 – 300 d.C.).

A partir desses conceitos indianos, chineses e japoneses, enfatiza-se o campo do vazio, nas tradições aqui expostas, rompendo com uma dualidade ocidental que é disposta. É a partir desses exemplos e colocações que a pesquisa se funda, ainda que

explorando autores e artistas do ocidente, para propor a ideia de vazio ativo na obra de arte. Cumpre entender e estudar esse vazio a partir de suas potências, de sua fluidez e reciprocidade – o vazio como criação que engloba a forma, o espaço e a matéria.

Nesse sentido, é possível retornar a Heidegger. De acordo com Schuback (2007, p. 81), “a virada que a filosofia de Heidegger significou para a fenomenologia pode ser caracterizada como uma virada para o vazio”. Abre-se na obra do filósofo uma possibilidade de se pensar o nada, o que resulta em pensar em uma força capaz de renovar o mundo. Desde a Antiguidade ocidental, existe um pensamento que se mostra contra um vazio, o que pode ser percebido na leitura da **Física** de Aristóteles, ao refutar Demócrito e Leucipo, que diziam que não há movimento sem o vazio – afinal, os corpos não conseguem ocupar um lugar caso esse estivesse sempre cheio. Essa reflexão também se estende para o interior dos corpos. Ao ir contra essas ideias, Aristóteles instaura na filosofia o *horror vacui*, o horror ao vazio. Na tradição metafísica ocidental, ao contrário do visto em outras tradições de pensamento, considerou-se o vazio como algo impossível, pois cessaria o movimento dos corpos. Ao longo da história da filosofia, chegando até o presente, “tematizar o vazio seria assim um modo de descobrir dentro da tradição metafísica, entendida como horror do nada, as expressões desse horror. Nesse sentido, o “vazio” seria a expressão metafísica do horror ao nada” (SCHUBACK, 2007, p. 83). E seria então Heidegger, ainda de acordo com Schuback, que entreabre o pensamento para o nada – citando o filósofo Keijji Nishitani:

Para Nishitani, o “campo” do nada, entreaberto pelo pensamento de Heidegger, é ainda muito negativo, pois, segundo ele, o nada de Heidegger é um nada contra o cheio da substância, sendo um conceito negativo e não inteiramente “positivo”. Um conceito positivo do nada, o nada como nada, só seria possível, segundo o filósofo japonês, numa superação da oposição entre ser e nada, entre ser e não-ser. Essa “superação” pode apenas se dar, de acordo com Nishitani, sob o prisma do vazio (SCHUBACK, 2007, p. 83).

Ao pensar o nada Heidegger tenta superar a metafísica tradicional; ele traz a “possibilidade de um pensar e dizer não objetivantes” (SCHUBACK, 2007, p. 86). Para o filósofo, o nada não se configura como um não-ser, mas é em si mesmo um verbo – realiza uma ação. Ainda mais, mostra-se como um verbo de renovação e transformação. Ao fim e ao cabo, “o nada pode apenas nadificar, anular, aniquilar. Isso significa: o nada, não obstante usado gramaticalmente como substantivo e sujeito, é um substantivo impossível, [...] o nada apenas “é” nadificando” (SCHUBACK, 2007, p. 86).

Assim, o nada não é negação do ser, mas aí mesmo, o que se dá no momento do nada – o que Heidegger nomeia como “dobra” ou “bifurcação”:

(...) um estranho ponto ou foco em que duas dimensões

diametralmente opostas se encontram. [...] Essa [...] tensão [...] expõe o “nada” não como oposição a ser ou à totalidade, mas como um outro sentido de ser que se mostra, aí mesmo, ao mesmo tempo em que perde sentido perguntar por ser [...]: é perdendo ser que se descobre ser, mas é também descobrindo ser que se perde ser. [...] O nada indica, para Heidegger, a estrutura paradoxal de ser em não-ser e de não-ser sendo (SCHUBACK, 2007, p. 91).

A autora exprime, ao deter-se sobre a ideia da dobra ou da bifurcação, a possibilidade de a arte contemporânea ser um elemento que, ao reforçar esse entreaberto, direciona a metafísica para além da subjetividade que a caracteriza. Dessa maneira, “a arte não mais busca representar as coisas e, sim, fazê-las visíveis como coisas, ou seja, desnudadas de significação” (SCHUBACK, 2007, p. 92), em um processo de epifania. Ainda assim, há de se perceber que, quando se pensa o nada a partir de uma oposição, cria-se uma categoria dicotômica: a coisa em si versus a sua representação, por exemplo. Perde-se, então, o sentido paradoxal de ser. Como isso pode ser resolvido? Retomando Schuback (2007, p. 91), a partir do vazio; ele se exprime como uma qualidade do nada, sua não-negação: “o vazio seria o nada assumido como o que está no ser e pode apenas dar-se no ser. [...] o vazio como um modo de precisar a verbalidade do nada, [...] o vazio expõe o nada como o paradoxo de em sendo não ser, e em não-ser sendo ser”.

Esse paradoxo permite pensar a diferença, os limites e as fronteiras borradas entre aquilo que é em não sendo o que é e é em sendo o que não é. A criação dessa zona de diferença traz não a exclusão, mas a possibilidade de uma entreabertura dos corpos, de uma singularidade para uma totalidade que repousa no vazio, um atravessamento e não uma separação. Nesse sentido, pode-se pensar o entre: “o entre é sempre um nada. A dificuldade de se ver o entre de dentro do entre é a dificuldade de o olho ver o olho” (SCHUBACK, 2007, p. 96).

Esse pensar do nada e do vazio se comunica muito com o que preconizado por Homi Bhabha (2013) e Kapoor (2011c) a partir do termo *in-between*, o entre, e sua relação com o terceiro espaço, como observado no capítulo 1.1.1. O próprio artista afirma, quando confrontado por Bhabha sobre o entre, o vazio, o que não está aí: “aquele que não está aqui e está aqui, aquele que é, na verdade, o entre” (KAPOOR, 2011c, p. 37, tradução nossa¹⁰⁴). Corroborando Kapoor, o teórico afirma que o trabalho do artista não é apenas caracterizado pela luz versus a escuridão, pela suavidade da cor preta frente à pedra rugosa ou ainda pela fragilidade do pigmento contra a forma maciça. O que esses pontos trazem em comum é a “maneira como o vazio está inevitavelmente presente em todas as superfícies da presença” (KAPOOR, 2011c, p. 38,

104 “Who is not here and who is here, who is actually in-between.”

tradução nossa¹⁰⁵). Por fim, Bhabha (KAPOOR, 2011c, p. 38-39, tradução nossa¹⁰⁶) articula o conceito de entre com o terceiro espaço e o vazio, citando Heidegger:

Acho que há algo na mistura de tradições culturais e fronteiras étnicas, de modo que o que realmente acontece nos interstícios, no entre, não é uma simples interação, consensual ou não, de duas tradições dadas, mas a abertura de um espaço de 'terceiridade', que revela a 'duplicidade' do eu ou a proveniência cultural de alguém. Gostaria de aliar esse espaço à ocorrência do não-aí do vazio. Não é um espaço de inversões ou reversões de polaridades, valores ou hierarquias previamente dadas. Acho que é um espaço onde estamos muito mais conscientes de como os limites ou as identidades são negociações complexas. [...] Você conhece a famosa afirmação de Heidegger sobre a ponte: que não são as margens que definem a ponte, mas a ponte que define as margens. O desafio criativo está em lidar com as encruzilhadas, em dar o salto, no vazio, entre culturas.

Bhabha se refere ao texto **Construir, habitar, pensar** (2008a) do filósofo alemão. A palestra proferida, em 1951, marca um momento de sua filosofia que traz influências da poesia de Hölderlin, na qual seu pensamento se abre para as figuras dos deuses e dos mortais, em particular a partir do conceito de quadratura. Pensando a terra, o céu, os divinos e os mortais, Heidegger apresenta um conceito que faz frente ao pensamento técnico que vigora no início da segunda metade do século XX. No texto em questão, quando traça a origem da palavra construir (*bauen*) em alemão, evidenciando sua estreita relação com a palavra habitar (*wohnen*), o autor afirma que "todo construir é em si mesmo um habitar" (HEIDEGGER, 2008a, p. 128). Habitar se refere ao "resguardar cada coisa em sua essência. [...] O resguardo perpassa o habitar em toda a sua amplitude. Mostra-se tão logo nos dispomos a pensar que ser homem consiste em habitar e, isso, no sentido de um de-morar-se dos mortais sobre essa terra" (HEIDEGGER, 2008a, p. 129). E, quando é dito terra, presume-se também o céu (sobre a terra, logo, sob o céu). Continua o filósofo alemão: "ambos supõem *conjuntamente* "permanecer diante dos deuses" e isso "em pertencendo à comunidade dos homens". Os quatro: terra e céu, os divinos e os mortais, pertencem um ao outro

105 "[...] the way in which the void is unavoidably present in all the surfaces of presence."

106 I think there is something about the mixture of cultural traditions and ethnic boundaries, so that what actually happens in the interstices, in the in-between, is neither a simple interaction, consensual ou dissensual, of two given traditions, but the opening up of a space of 'thirdness', that reveal the 'doubleness' of the self or one's cultural provenance. I would like to ally that space to the occurrence of the not-there of the void. It's not a space of inversions or reversals of previously given polarities or values or hierarchies. I think it is a space where we are much more aware about how boundaries or identities are complex negotiations. [...] You know the famous statement from Heidegger about the bridge: that it is not the banks that define the bridge but the bridge that defines the banks. The creative challenge lies in dealing with the crossways, in making the leap, across the void, between cultures.

numa unidade *originária*”.

A partir da quadratura, respondendo à pergunta “em que medida construir pertence ao habitar?”, Heidegger então traz o exemplo da ponte. Essa não apenas liga as margens do rio, mas as define, pois “é somente na travessia da ponte que as margens surgem como margens. [...] A ponte *reúne integrando* a terra como paisagem em torno do rio” (HEIDEGGER, 2008a, p. 131-132). Mais ainda, a ponte permite ao rio seu curso e aos mortais um caminho entre uma terra e outra, deixa que caia do céu sobre si as tempestades e a neve e, por fim, os mortais encontram a última ponte que irá alçá-los ao divino: “Enquanto passagem transbordante para o divino, a ponte cumpre uma *reunião integradora*. [...] A seu modo, a ponte *reúne integrando* a terra e o céu, os divinos e os mortais junto a si” (HEIDEGGER, 2008a, p. 132).

Saramago (2008a, p. 285-286) confirma que é nesse texto que Heidegger constrói uma genealogia do espaço. Em um primeiro momento, a ponte é uma coisa que, no espaço, se torna um lugar. Considerada nesse lugar, ela admite terra e céu, divinos e mortais a partir da reunião integradora. A ponte seria então “cerne de um complexo de diferentes locais que se espalham ao seu redor”. Esses espaços medidos em intervalos específicos entre um “espaço-entre”, um *spatium*, algo calcado em três dimensões de largura, altura e profundidade. A partir dessa instauração em três dimensões, o espaço se abre e, de *spatium*, torna-se *extensio*: espaço que se torna abstração, que admite um número múltiplo de dimensões e que não precisa se referir a alguma coisa, é, como diz Saramago (2008a, p. 287), “o” espaço.

A conferência **A coisa** (2008b) discute espaço, distância e proximidade, usando a metáfora da jarra para pensar a matéria e seus interstícios. Uma jarra de argila, por exemplo, é um receptáculo e recipiente. Receptáculo em sua forma e seu material, e a condição de recipiente – aquilo que faz da jarra uma coisa – se dá pela expectativa de seu preenchimento. Ou seja, “ao encher a jarra, o líquido vaza para dentro da jarra vazia. O vazio é o recipiente do receptáculo. O vazio, o nada na jarra, é que faz a jarra ser um receptáculo, que recebe” (HEIDEGGER, 2008b, p. 147).

A física, continua o filósofo alemão, caracteriza a jarra como cheia de ar, não estando necessariamente vazia: “apoio-nos no vazio da jarra, apenas nos deixamos seduzir por um modo de avaliar meio poético” (HEIDEGGER, 2008b, p. 147). Dentro dessa conjuntura científica, ao se verter o vinho, por exemplo, na jarra, o ar é substituído pelo líquido, ocorrendo uma substituição de conteúdo. Porém, a própria essência desse objeto, o ser coisa da jarra, não é demonstrável pela ciência, uma vez que essa possui uma “força constrangente” (HEIDEGGER, 2008b, p. 148), anulando as coisas como coisas.

Em sua essência, a jarra em seu vazio acolhe e retém o que é recebido: “todo receber necessita do vazio, como recipiente. A vigência do vazio recebedor se recolhe e concentra em doar” (HEIDEGGER, 2008b, p. 149). Essa doação, essa vaza de água

ou vinho que ocupa o vazio da jarra é uma conjunção. Quando ocorre a derrama da água para dentro do recipiente, ali estão contidos a fonte de água, suas pedras, o orvalho, o saciar da sede. A mesma questão se coloca com o vinho, quando é destinado à bebida; no líquido se encontram a fruta da vinha, a terra, a celebração. Para além dessa função, os rituais de consagração são também do domínio da jarra: “agora a vaza se torna poção dedicada aos imortais. A doação da vaza encontra, na poção, o dom, em sentido próprio” (HEIDEGGER, 2008b, p. 150).

Nessa doação, nesse verter, encontram-se “terra e céu, mortais e imortais” (HEIDEGGER, 2008b, p. 151), vivendo em simplicidade. Essa conjunção é possibilitada pelo vazio. Ou seja, a jarra só se torna o que é porque sua essência é articulada pelos elementos que se encontram nesse vazio, que é acontecimento.

Percebe-se assim que a ideia de espaço e a de coisa têm o vazio como ponto de contato. E a partir da metáfora da jarra, pode-se entender o espaço vazio como um acontecer em relação à experiência humana:

O vazio não possui sentido algum, do ponto de vista da materialidade e palpabilidade das coisas. O vazio possui, por outro lado, todo sentido quando considerado desde o acontecer das ações, desde os passos e a vez da vida, vez sem vestígio. Os antigos chamaram de espaços sagrados, aqueles espaços onde em lugar de se admirar a presença, tornava-se possível esquecer o homem dentro do homem. [...] Espaços sagrados são assim espaços para o vazio quando se entende o vazio como o passar do humano na vez da vida (SCHUBACK, 2011, p. 70).

São esses enigmas, esses jogos que a escultura traz em relação ao espaço e seus vazios. Pensando no espaço instaurado pelo homem é possível perceber o vazio que a obra de arte oferece como um campo de acontecimento para além da ausência, possibilitando relações, criando conexões para fora do âmbito plástico e resvalando no mundo, nas suas aberturas terrenas e espirituais. Ainda que por outras vias, a leitura de Heidegger permite uma aproximação com os conceitos já trabalhados acima¹⁰⁷.

É possível, a partir do exposto acima, ecoar a leitura que Kapoor faz do vazio como esse entre que instaura possibilidades:

As obras *void* são para mim um conceito poético e espiritual. O entre é uma declaração de certeza cultural e não de ambiguidade cultural. Se quisermos falar do vazio como algo que está no entre, então ele não está entre duas realidades culturais predefinidas, mas sim no sentido de que é potencial, que está se tornando, que está emergindo, que é provável, possível

107 Han (2019) aponta que Heidegger era familiar com o vazio zen-budista e sua ambientação no palco do teatro *no*.

(KAPOOR, 2011c, p. 40, tradução nossa¹⁰⁸).

4.2 Não-objeto: espelhos

Para Kapoor, o espaço profundo seria algo que confunde a ideia de objeto e essa confusão pode aparecer, em suas obras, seja a partir do pigmento, do vazio ou do espelho (KAPOOR, 2008). Para o artista, as produções polidas em aço não são um objeto espelhado, mas sim “um objeto cheio de espelhamento” (KAPOOR, 2008, p. 52, tradução nossa¹⁰⁹).

Esse espaço profundo torna-se um espaço presentificado, algo que o artista denomina de novo sublime. A ideia do sublime, por sua vez, possui muito aderência às produções de Kapoor quando a recobramos a partir de Burke (1993, p. 48), que assinala: “tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado ao terror constitui uma fonte do *sublime*, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz”¹¹⁰. Em Kapoor, a beleza e a morte são constantes duplos, e se apresentam a partir da relação entre sujeito e o olhar. Seja em obras mais monocromáticas ou polidas, seja em obras mais viscerais, há uma espécie de abandono do sujeito, um mistério, uma ameaça.

O que Kapoor relaciona com o sublime nas suas superfícies polidas é a incerteza. Incerteza do espaço, incerteza do indivíduo que se move e tem sua imagem espartilhada, dilatada, ampliada, sumindo e reaparecendo. Mais do que isso, ao trazer o polimento da superfície especular levado a seu extremo, a obra “levita. [...] o que acontece em superfícies côncavas é, a meu ver, completamente sedutor. Elas deixam de ser físicas, e é esse cessamento da fisicalidade que eu busco” (KAPOOR, 2008, p. 53, tradução nossa¹¹¹).

Em *Double Vertigo* (2012) (**Fig. 24**), dois espelhos curvos, refletindo tanto em suas faces côncavas como nas convexas, são dispostos frente a frente. O corpo faz parte da obra, quando a partir de sua inserção no campo delimitado pelos espelhos surge o estranhamento, a participação e a ilusão. A obra opera com uma dialética do

108 The void works are for me a poetic and spiritual concept. In-betweenness is a statement of cultural certainty and not one of cultural ambiguity. If we are to speak of void as in-between then it is not in-between two predefined cultural realities, but, in-between in the sense that it is potential, that it is becoming, that it is emerging, that it is probable, possible.”

109 “[...] an object full of mirroredness.”

110 A questão do sublime ganha diferentes contornos na arte contemporânea, como se vê no item 5.1.

111 “[...] it literally ceases to be physical; it levitates. [...] what happens with concave surfaces is, in my view, completely beguiling. They cease to be physical, and it is that ceasing to be physical that I’m after.”

interior e do exterior, afetando a percepção do espectador, conforme pode ser visto (Fig. 25). Bachelard (1996, p. 215) discute essa relação, argumentando que “o exterior e o interior formam uma dialética de esarteamento, e a geometria evidente dessa dialética nos cega tão logo a introduzimos em âmbitos metafóricos”. Esses âmbitos, na obra em questão, são apontados por Dantas (2019, p. 11, tradução nossa¹¹²): “[...] nos damos conta de que a escultura de espelhos, em si mesma, não contém outra imagem a não ser a da distorção que propôs o artista, além da presença do movimento do espectador. Esta obra de arte reside na brecha entre essas duas intersecções”.

Esse emparelhamento dos espelhos constitui um entrelaçamento, que seria como a relação proposta por Merleau-Ponty (2014, p. 135) “entre dois espelhos postos um diante do outro, criando duas séries indefinidas de imagens encaixadas que verdadeiramente não pertencem a nenhuma das duas superfícies, [...] cada uma delas é apenas a réplica da outra, constituindo ambas um par mais real do que cada uma delas”.

Naves (2007, p. 411) considera que ambiguidades e indecisões são colocadas em xeque, quando o sujeito se depara com os espelhos de Kapoor, mas que logo há um apaziguamento do olhar, lembrando “salas de espelho dos parques de diversão ou do *trompe l’oeil* da tradição”. O crítico afirma haver algo de infantil nessas proposições, mas não de modo pueril, e sim pela indistinguibilidade entre o eu e o mundo tão própria da infância, o que se coaduna com as relações entre percepção e olhar propostas por Merleau-Ponty e Lacan.



FIGURA 24. Anish Kapoor, *Double Vertigo*, 2012. Aço inoxidável. 218 x 480 x 102 cm. Exposição Anish Kapoor: Surge. Fundação CorpArtes, Santiago, Chile, 2019.

FONTE: autor

¹¹² “[...] 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.”



FIGURA 25. Reflexo do autor da pesquisa em uma das faces côncavas espelhadas da obra *Double Vertigo*. Exposição *Anish Kapoor: Surge*. Fundação CorpArtes, Santiago, Chile, 2019.

FONTE: autor

No ano de 2007, Kapoor realiza uma série de obras chamadas *Non-object* (não-objeto). Durante sua poética, a ideia do objeto artístico é aprofundada, revisada, questionada e, nessa época, é negada. Uma obra de arte que não seja um objeto apresenta vários modos de ser: uma performance, uma obra conceitual, algo que não dependesse da materialidade física e constitucional. Porém, os não-objetos de Kapoor, em um primeiro momento, configuram-se como tridimensionais: há um material, no caso o aço inoxidável. Esse material se estende por três dimensões: largura, altura e profundidade. Fisicamente, sua presença se dá ao mundo de um modo objetual. O que, então, nessas obras, carregam a ideia de uma não-objetividade?

Lacan, em seu texto de 1949, **O estádio do espelho como formador da função do eu**, discute que a constituição do sujeito se dá a partir da relação especular que o bebê estabelece ao ver sua própria imagem refletida. Nesse sentido, o que antes era uma existência fragmentada, pois ainda não é constituída neurologicamente em sua integridade, é percebida como uma unidade. Porém, essa percepção se dá no domínio de um outro, já que a criança entende sua própria imagem espelhada como pertencente à outra pessoa e, após essa identificação, vira-se ao adulto como que para confirmar aquilo que foi visto. Há nessa relação de constituição do eu a presença de um outro, que é a própria imagem do sujeito refletido e de um Outro, que valida essa constituição.

Estão em operação alguns elementos importantes: a questão do narcisismo, a partir da configuração de uma imagem própria que, por sua vez, é investida de libido. Além disso, a relação especular funciona como uma abertura, entre o corpo biológico e a imagem algo que instaura, e esse algo é o próprio nascimento do eu por meio da constituição do corpo – esse apreendido como objeto.

No entanto, nem todo investimento libidinal passa para esse outro especular. Há algo que resta, uma lacuna, e essa lacuna é definida como objeto *a*. Esse conceito é aprofundado no **Seminário 10: a angústia** (2005), no qual afirma Lacan (2005, p. 50) ser “o *a*, que é o resto, o resíduo, o objeto cujo *status* escapa ao *status* do objeto derivado da imagem especular, isto é, às leis da estética transcendental”.

O objeto *a* representa, então, um lugar do vazio – vazio, porém, que é passível de ser ocupado por objetos, tais como o seio materno, o olhar, a boca e as fezes. O objeto *a* funda uma relação de angústia frente a esse vazio a ser preenchido. O que Lacan apresenta se comunica muito com a ideia de objeto ou não-objeto presente em Kapoor – isto porque os espelhos do artista manifestam a imagem refletida não como aquilo que está contido inteiramente, mas como possibilitadora e facilitadora dos escapes da imagem, dos resíduos e da desorientação subjetiva e espacial. A relação fundante que se estabelece entre sujeito e o outro retorna à fragmentação primeira, ou seja, os espelhos de Anish Kapoor não se preocupam com a constituição de um sujeito, a criação de um estádio próprio à manifestação do eu, mas sim a sua dissolução perante o espaço e o próprio objeto especular, lançado a seu posto de não-objeto. O olhar que é devolvido pelo espelho, nas obras do artista, é aquele que incide ao sujeito sem o apaziguamento total do anteparo, mas esse subverte as relações entre sujeito e olhar.

Para além da relação com o sujeito, a instauração do espaço a partir do espelho é fundamental em Kapoor. É o que se percebe na obra *Sky Mirror* (2009) (**Fig. 26**), na qual a concavidade do espelho, angulada para cima, comunica-se com o espaço aberto para além de onde se localiza a obra. Essa, por sua vez, recebe o entorno e, localizando-se fixada no chão, abre-se para o céu. Esse encontro de terra e céu ecoa Heidegger (2008b) e a relação com o espaço a partir do vazio e da presença física da coisa. O aço inoxidável do espelho funciona como o material da jarra e, nele é vertido aquilo que o mundo em sua carne apresenta.

Nessa construção de sentido, a partir da comunicação entre exterior e interior, obras como *Non-object (Door)* (2008) e *Non-object (Oval)* (2022) (**Fig. 27 e 29**) especializam o próprio espaço. O que está fora é contido e se comunica com aquilo que está na superfície da obra que, por sua vez, é tocada e irradia esse exterior. O não-objeto se materializa na percepção porque não há a separação definitiva e cartesiana do sujeito que olha a obra dela mesma. É um não-objeto porque é o próprio espaço que se alarga, um espaço virtual que é gerado por sua própria fragmentação e fissão.

Dessa instabilidade relacional outras possibilidades de um não-objeto podem surgir. Se, em um primeiro momento, houve uma predileção por Kapoor em demarcar o não-objeto como algo que se instaura, fragmenta-se entre aparecimentos e desaparecimentos a partir do espelho, com as pesquisas relacionadas ao *Vantablack* essas dinâmicas acontecem no cerne da cor preta.



FIGURA 26. Anish Kapoor, *Non-object (Oval)*, 2022. Aço inoxidável. 230 cm x 125 cm x 105 cm. Exposição Anish Kapoor. Gallerie dell'Accademia e Palazzo Manfrin, Veneza, Itália, 2022.

FONTE: autor



FIGURA 27. Anish Kapoor, *Non-object (Door)*, 2008. Aço inoxidável. 281 x 118 x 118 cm. Exposição Anish Kapoor: Surge. Fundação CorpArtes, Santiago, Chile, 2019.

FONTE: autor



FIGURA 28. Reflexo do autor da pesquisa em uma das faces espelhadas da obra *Non-object (Door)*. Exposição *Anish Kapoor: Surge*. Fundação CorpArtes, Santiago, Chile, 2019.

FONTE: autor



FIGURA 29. Anish Kapoor, *Non-object (Oval)*, 2022. Aço inoxidável. 230 cm x 125 cm x 105 cm. Exposição Anish Kapoor. Gallerie dell'Accademia e Palazzo Manfrin, Veneza, Itália, 2022.

FONTE: autor

4.3 Não-objeto preto

A pesquisa de pigmentos em Kapoor o leva a produzir, junto com a empresa Surrey NanoSystems, uma versão do material *Vantablack* que pudesse ser empregado em suas obras. Destaca-se o caráter procedimental e material do produto, uma vez que esse não é uma tinta ou um spray, mas um complexo composto de fibras de carbono que absorvem quase a totalidade da luz ao redor – 99,965% –, gerando uma grande quantidade de calor no processo.

Como já observado, Kapoor joga com a ideia do pigmento, da ausência de mão do artista e com o vazio em vários de seus trabalhos. As obras *Non-object (Black)* apresentam essas três questões conjugadas à ideia do espaço e do status do objeto artístico. Há um aprofundamento da relação ilusória que permeia sua poética.

Quando as obras *Non-object (Black)* são vistas de frente, lembram uma pintura bidimensional, uma cópia ou extensão daquilo que se vê, por exemplo, com Malevich. De início, nada parecem se diferenciar de outras obras do artista, como a já mencionada *Void* (1993), com a diferença que se encontram dentro de uma estrutura de acrílico, quase um pedestal.

Porém, o que a princípio se assemelha a uma pintura bidimensional logo ganha corpo e aprofundamento plástico, a partir do momento em que o olhar e o corpo se dirigem para as laterais das obras. Sem aviso, em um jogo ilusório, uma forma tridimensional salta do que era, então, aparência bidimensional. São formas ovais, oblongas, quadradas que brotam, erigem, destacam-se da superfície – uma passagem do olhar e do corpo pelas obras (**Figs, 30, 31 e 32**). No primeiro exemplo, o autor das fotografias faz um movimento da direita para a esquerda, demonstrando uma forma de arestas ovais que se escondem, se retraem instantaneamente até o seu ressurgir do outro lado.

Da mesma maneira, agora da esquerda para a direita, os dois outros exemplos apresentam protuberâncias circulares e quadradas que vem e vão, aparecem e desaparecem conforme o olhar e o corpo se movimentam a partir de e junto das obras. Esses exemplos, juntos de outros da mesma série, apresentados na exposição *Anish Kapoor* em Veneza (2022), constituem a primeira vez e, até então, a única em que essas obras são expostas ao público. As estruturas de acrílico garantem a segurança do público, visto que, pela absorção da luz, essa é convertida em calor, deixando quente a superfície da obra.

Esse brotar encontra ressonância com as obras que parecem surgir do chão em *1000 Names*. Porém, se naquelas obras existe uma ilusão de um objeto que parece romper o solo, em *Non-object (Black)*, o corpo da obra está presente por inteiro, ainda que jogando entre visibilidade e invisibilidade. Não há mais uma tentativa de conciliar a percepção a partir daquilo que não existe, mas sim por meio da própria materialidade

da obra, revestida de *Vantablack*, como um *trompe l'oeil*.

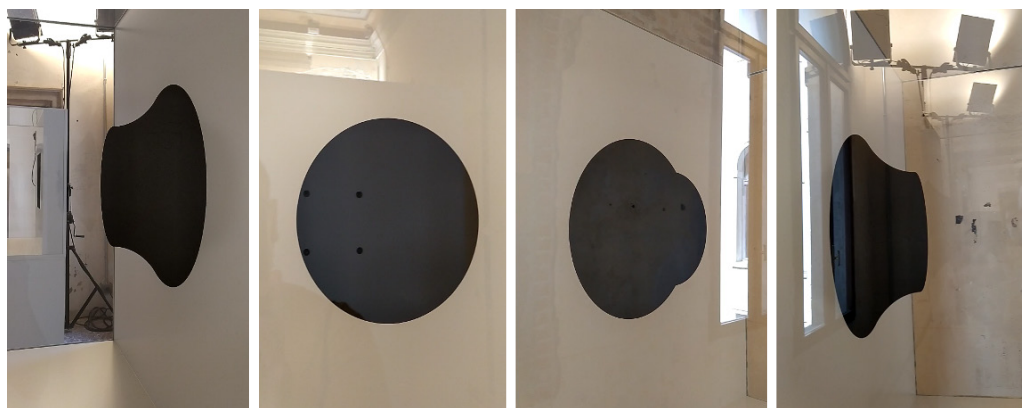


FIGURA 30. Anish Kapoor, *Non-object (Black)*, 2019. Técnica mista. 39 cm x 39 cm x 12 cm. Exposição Anish Kapoor. Gallerie dell'Accademia e Palazzo Manfrin, Veneza, Itália, 2022.

FONTE: autor



FIGURA 31. Anish Kapoor, *Non-object (Black)*, 2018-2022. Técnica mista. 39 cm x 39 cm x 12 cm. Exposição Anish Kapoor. Gallerie dell'Accademia e Palazzo Manfrin, Veneza, Itália, 2022.

FONTE: autor

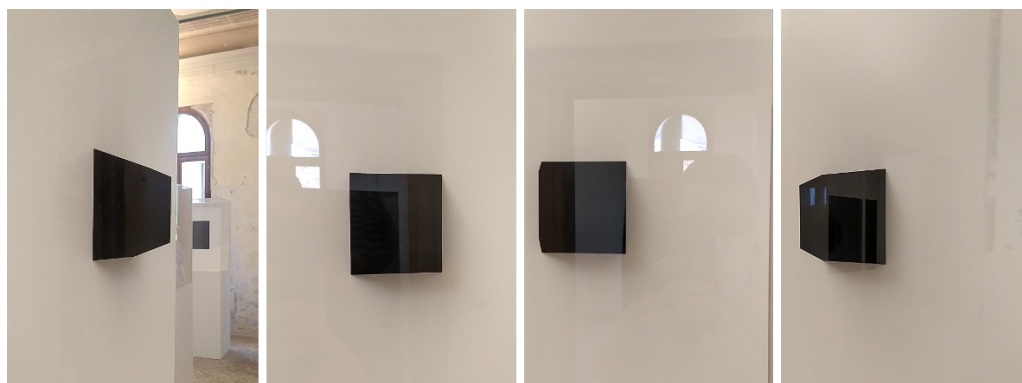


FIGURA 32. Anish Kapoor, *Non-object (Black)*, 2018-2022. Técnica mista. 39 cm x 39 cm x 12 cm. Exposição Anish Kapoor. Gallerie dell'Accademia e Palazzo Manfrin, Veneza, Itália, 2022.

FONTE: autor

Como já visto acima, o *trompe l'oeil* ao enganar o olho retoma a primazia do olhar e a relação bivalente entre sujeito (da representação) e o objeto (o olhar). Retomá-lo é pensar a questão da ilusão da arte que se apresenta na obra de Anish Kapoor. Se, principalmente durante o Renascimento e o Barroco (NAVES, 2007), com a perspectiva, as dobras, o claro e o escuro, a arte se apropria desse termo, diluindo as fronteiras entre aquilo que é real e a percepção, com as experiências modernas, seja de Manet, Cézanne ou as vanguardas, seguiu-se outro tratamento a essa questão. E Naves (2007, p. 409) continua: “a arte que se realiza a partir dos anos 60 – da pop em diante [...] radicalizaria esses procedimentos: não apenas os trabalhos de arte tendem a adquirir as características físicas dos demais objetos do mundo [...], como muitas vezes compartilham e tensionam o espaço real”. O crítico destaca Kapoor como um artista que se move contra essa corrente, trabalhando com a ilusão: “a ambiguidade perceptiva entre dentro e fora, profundidade e superfície”.

Como afirmado pelo artista (MEAD, 2022), o Renascimento destaca a ilusão por meio da perspectiva e da dobra e, as obras da série *Non-object (Black)*, quando expostas em Veneza, trazem uma profunda correlação com a história da arte e a potencialidade das ilusões em uma tradição pictórica.

Um paralelo, à primeira vista anacrônico, que pode ser feito com as obras em *Vantablack* de Kapoor seria a questão da Anunciação nas obras do Renascimento, como propostas por Daniel Arasse em seu livro **Nada se vê** (2019). Uma grande questão que se formava na época era, justamente, representar aquilo que não se via no momento da Anunciação, ou seja, a concepção da Virgem Maria. Sendo assim, várias obras são imbuídas de elementos iconográficos que ressaltam essa manifestação espiritual, por exemplo, uma coluna no meio da cena entre a Virgem e o anjo Gabriel, figurando “tradicionalmente a presença da divindade na cena da Anunciação” (ARASSE, 2019, p. 27).

O historiador francês chama a atenção para a pintura *Anunciação* (c. 1470-72) (**Fig. 33**), de Francesco del Cossa. O elemento que se destaca na obra é um caracol que rasteja na parte inferior direita do quadro e que constitui uma instigante porta de entrada para pensar a percepção e a manifestação do invisível na tradição pictórica renascentista.

Seguindo uma linha diagonal que se inicia no caracol e se move à esquerda até a parte superior do quadro, percebe-se que o gastrópode está alinhado à figura divina que envia o Espírito Santo à terra. Essa figura, como observa Arasse (2019) se configura em sua presença e dimensões com a imagem do caracol, criando uma relação de equivalência: seria esse bicho o equivalente de Deus na terra. Porém, o autor contradiz e nega sua própria hipótese pelo caráter excepcional dessa presença, não havendo na iconografia cristã imagens que se assemelhariam ou proporiam a manifestação de um caracol como uma instauração divina.



FIGURA 33. Francesco del Cossa, *Anunciação*, c. 1470-72. Têmpera sobre madeira. 137 cm x 113 cm. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Alemanha.
FONTE: Wikipedia

Voltando a considerar o caracol nele mesmo, Arasse (2019, p. 31) percebe que aquele é “enorme, gigantesco, monstruoso”: de acordo com o tamanho do pé do anjo Gabriel, o gastrópode mediria em torno de vinte centímetros de comprimento por nove de altura, sendo desproporcional em relação àquilo que o rodeia. Essa observação é suficiente para o historiador afirmar que o caracol estaria pintado “*sobre* o quadro, mas ele não está *no* quadro. Ele está sobre a sua borda, no limite entre seu espaço fictício e o espaço real de onde nós o olhamos”¹¹³ (ARASSE, 2019, p. 32). E continua:

Figura não semelhante à Maria e colocada como epígrafe sobre o quadro, o caracol nos dá a entender que esse quadro é, ele mesmo, uma representação não semelhante, inevitavelmente inadequada, do acontecimento que representa – ou seja, sobretudo, do formidável encontro entre Gabriel e Maria, que legitima

113 O autor segue dando exemplos da recorrência desse tipo de representação extra cena em outros trabalhos ligados à Anunciação, como dos artistas Filippo Lippi, Carlo Crivelli e Lorenzo Lotto.

a sua representação tantos séculos depois. Em outras palavras, o caracol, figura da inseminação divina de Maria, nos convida a perceber que uma *Anunciação* nunca nos fará ver o objeto providencial da Anunciação: a Encarnação do Deus salvador. O golpe de mestre de Cossa consistiu em designar esse *limite* da representação colocando em cena seu caracol no umbral dessa mesma representação, no seu limite.

O caracol questiona o *status* da representação da Anunciação: algo que seria invisível e que, de alguma forma, ainda que em questionamento, é feito visível. De acordo com Arasse (2019), por mais que o caracol de Cossa não seja um *trompe l'oeil* – isto porque está na borda, sobre o quadro, e não surgindo ou integrante do espaço nele representando – ele aponta, dirige-se para o olhar do sujeito que está se comunicando com o quadro: “Ele não nos diz o que devemos olhar, mas como olhar aquilo que vemos” (ARASSE, 2019, p. 38). E como seria esse olhar?

A Anunciação seria o momento da Encarnação, “a vinda do incomensurável à medida, do infigurável à figura” (ARASSE, 2019, p. 43). A pintura, em sua tentativa de enfatizar uma presença invisível que escaparia à toda convenção e medida da perspectiva, realiza uma conversão do olhar ao colocar, sobre seu umbral, o caracol, como se dissesse: “nada se vê naquilo que se olha. Ou, melhor, naquilo que você vê, você não vê o que você está olhando, o porque você está olhando, à espera do que você está olhando: o invisível surgindo na visão” (ARASSE, 2019, p. 44).

O invisível surgindo na visão: quando se recorre ao tema da Anunciação no Renascimento, é possível identificar a problemática da relação entre visível e invisível no cerne das representações esquemáticas do período. Conforme as artes vão se imbuindo de novos preceitos e programas – incluindo a prevalência da não figuração e o desprezo à perspectiva clássica da arte moderna – esse embate entre visível e invisível é atualizado e repensado à luz de teorias aqui já explicitadas.

Então, quando *Non-object (Black)* evoca, mais de 500 anos após a Anunciação de Cossa, essa polêmica estética a partir de novas superfícies e materiais, não mais apenas existe uma borda em que o olhar possa ser capturado, não há um caracol no qual a entrada desse olhar se inscreva: em suma, há, assim como nos espelhos, uma perda daquele anteparo imiscuído às metáforas e que apazigua o olhar. Pois, ao invés de pensar objetos pictóricos dialogando com o sujeito, as obras da série em questão se afirmam como não-objetos, por sua instabilidade e possibilidade de múltiplas entradas do olhar. Há o *trompe l'oeil*, há a problemática da aparição daquilo que é invisível. Porém, a obra se torna potência de fissão ao desestabilizar tanto sua unidade ontológica como a relação entre ela mesma e o sujeito. Há uma perda do apaziguamento que leva à essa desestabilização. O visível e o invisível se constroem e desconstroem ao mesmo tempo.

Mais ainda, *Non-object (Black)* afirma a capacidade do visível ser contido no invisível e vice-versa. Essa relação de troca, esse quiasma, que se faz tão presente na obra de Merleau-Ponty (2014) é colocado de maneira evidente não mais na pintura, como estudado pelo filósofo, mas sim a partir do (não) objeto tridimensional.

Dentro da poética de Kapoor, talvez essas obras tenham encontrado a maneira mais literal possível de trabalhar sua problemática do vazio como potência e possibilidade de completude: afinal, aquilo que se mostra em um primeiro momento como um oco, ou mesmo uma perda, é insuflado de matéria.

A partir dessas considerações, é possível afirmar que se apresenta em *Non-object (Black)* uma imagem dialética, conceito de Didi-Huberman (2014). O historiador e crítico francês tece uma análise voltada à escultura minimalista para pensar ambivalências e relações perceptivas em determinadas obras, com o foco nos trabalhos de Tony Smith. Porém, como já visto anteriormente, as obras de Kapoor possuem um forte vínculo com questões desse momento artístico, o que permite a aproximação dos conceitos desprendidos por Didi-Huberman, especialmente quando esses conceitos estão trabalhando, em Smith, questões geométricas ligadas à cor preta e ao vazio, o que se coaduna com aquilo que Kapoor apresenta em suas obras da série *Non-object (Black)*. Mais ainda, Didi-Huberman (2014) usa como substrato teórico Merleau-Ponty e Lacan para pensar as questões ligadas ao olhar, visibilidade e invisibilidade.

A imagem dialética é uma imagem “portadora de uma latência e de uma energética. Sob esse aspecto, ela exige de nós que dialetizemos nossa própria postura diante dela, que dialetizemos o que vemos nela com o que pode, de repente – [...], nos olhar nela” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 95). As imagens como as de Kapoor – assim como as de Tony Smith, já que são destas os exemplos de Didi-Huberman – por mais simples que sejam, em suas formas geométricas pretas, dão massa àquilo que funciona como um objeto perdido, ou seja, trabalham “o vazio em seu volume. [...] sabem dar uma estatura ao que, alhures, faria o sujeito esvair-se: ao *chamar um olhar* que abre o antro de uma inquietude em tudo o que vemos” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 97-98).

São inscritos na obra o negrume e seus volumes, juntos da percepção que corresponde ao olhar do sujeito junto ao olhar da própria obra. Essa obra opera como um jogo, um brinquedo, “que permite operar dialeticamente, visualmente, a tragédia do visível e do invisível, do aberto e do fechado, da massa e da escavação” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 107). São *vazios expostos* e *vazios supostos* colocados como questão visual. Mais ainda do que questão visual, o que Kapoor adensa perante a questão minimalista, proposta por Smith, é justamente o caráter de não-objeto e a visualização daquilo que se instaura apenas como possibilidade conceitual, ou seja, o próprio aparecer e desaparecer da matéria a partir de seu trabalho com o vazio. A obra porta uma ausência e, ao mesmo tempo, a nega, apontado para o fato de que o vazio não seria, de fato, esvaziado, mas cheio, preenhe, assumindo diversas formas.

Dessa fértil relação, há a possibilidade de se instaurar um antropomorfismo em obra. Em Kapoor, a questão do corpo aparece de diversas formas, como será visto no próximo subcapítulo – o corpo da mãe, o sangue, as entranhas, a vulva – porém, mesmo quando esse corpo não está posto de forma literal, é possível pensar a antropomorfização nas chaves teóricas de Didi-Huberman (2014).

Formas com presença, os não-objetos de Kapoor dependem do corpo humano para se concretizar, visto a importância do olhar e da participação ativa. Dessa maneira, o antropomorfismo “só chega à *dimensão* humana como *questão* colocada pela forma ao espectador que a olha” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 123). A obra, assim, imporia um “face-a-face”, necessário para a sua apresentação e fruição – constituindo assim um espaço próprio para a emergência de um corpo-obra que interpela, olha aquele que também a está olhando. Esse espaço permite um deslocamento – do corpo daquele que olha a obra, deslocamento das imagens que se sucedem a partir de seus aparecimentos e desaparecimentos, de suas protuberâncias que sugerem – a partir de não-objetos – possibilidades objetivas, formas que se complementam no jogo interpelativo com o espectador.

O minimalismo pensa essa relação a partir dos materiais, muitas vezes imperfeitos ou com a capacidade de jogar com aquilo que seria subjetivo, como fios de arame ou fibras de vidro. Conforme Didi-Huberman (2014, p. 132):

De certa maneira, a *implicação dos vazios* nos cubos ou nos paralelepípedos minimalistas desempenhou o mesmo papel – e bem mais frequentemente – que essa ênfase dada a construção material (seus rumores, seus choques) do volume geométrico: e esse papel consistia precisamente em *inquietar o volume e a própria geometria*, a geometria concebida idealmente – mas trivialmente também – como domínio de formas supostas perfeitas e determinadas sobre materiais supostos imperfeitos e indeterminados.

Inquietar o volume e a própria geometria: os não-objetos de Kapoor são eles próprios brinquedos da inquietação, jogando com as formas geométricas no espaço por elas constituído a partir do *Vantablack*. O que essas obras podem fazer, indo ao encontro do dito por Didi-Huberman (2014, p. 138), é “implicar o vazio como *processo*, ou seja, como esvaziamento, para inquietar o volume”. Só que, nesse jogo de aparecimento e desaparecimento, esse esvaziamento é tautológico, pois as obras se insuflam e esvaziam inúmeras – infinitas – vezes. As dinâmicas de interior e exterior são sobrepujadas nessa dialética, e o fora e dentro são possibilidades constantes e cambiantes. Didi-Huberman (2014, p. 141) comenta sobre uma problemática da interioridade na escultura minimalista a partir do vazio, em que se coloca o olhar “numa *dupla distância* nunca apaziguada. É aí que o “conteúdo” se abre, para apresentar que

aquilo em que ele consiste não é senão um objeto de perda – ou seja, o *objeto* mesmo, no sentido radical, metapsicológico do termo” – um objeto *a*, para retornar a Lacan.

O que se mostra como aglutinador das propostas minimalistas em relação a Kapoor e serve como possibilidade de pensamento e contato com as obras *Non-object (Black)* é compreender que “um volume geométrico possa inquietar nosso ver e nosso olhar desde seu fundo de humanidade fugaz, desde sua estatura e desde sua dessemelhança visual que opera uma perda e faz o visível voar em pedaços. Eis a dupla distância que devemos tentar compreender” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 146).

Distância essa que está relacionada ao espaço constituído – espaçado – pela própria obra, a partir da experiência da profundidade. Esta profundidade é, ao mesmo tempo inacessível e sempre presente, aí, ao redor e diante de nós, como afirma Didi-Huberman (2014) em relação à fenomenologia de Merleau-Ponty.

Da questão da profundidade, pode-se ressaltar o afirmado por Kapoor em Mead (2022) e a aproximação – já apresentada no item 1.1.4 – entre suas obras ligadas ao vazio e o *Quadrado preto* de Malevich. Mais uma vez, se pode parecer anacrônica uma análise que costura obras renascentistas, minimalistas e, agora, suprematistas, é devido ao seu fator dialético e que, por volição do próprio artista, recupera diálogos com vários períodos artísticos.

Malevich alinha sua empreitada suprematista àquela das artes primitivas – afirma que ambos estão à procura do ritmo (MALEVICH, 1959). Isso já demonstra que, mesmo que suas obras do suprematismo sejam compostas por figuras geométricas e, em sua maioria, monocromáticas, não poderiam ser consideradas vazias ou depletadas de significado. Como afirma Scharf (1991, p. 100): “Não era um quadrado vazio [...]. Ele estava cheio da ausência de qualquer objeto, estava prenhe de significado”.

Alinhando ao que é posto sobre a ilusão em Kapoor, o artista russo se aproxima muito desse conceito ao mesmo tempo em que se afasta do Construtivismo e sua materialidade real e programática:

[...] a verdade sobre a realidade não nos interessa nem um pouco. O que nos interessa são mudanças nas manifestações do perceptível. Mas estas mudanças, como se sabe, são também apenas mudanças do ponto de vista formal – ilusões. Acreditamos nessas ilusões; nós nos acomodamos a elas e nos esforçamos para prescrever a um ou outro centro nervoso uma resposta apropriada (MALEVICH, 1959, p. 21, tradução nossa¹¹⁴).

114 “[...] the truth concerning reality actually doesn’t interest us in the least. What interests us is changes in the manifestations of the perceptible. But these changes, as is known, are also only changes in the formal point of view – illusions. We believe in these illusions; we accommodate ourselves to them and strive to prescribe to one nerve center or another an appropriate response.”

O artista russo se afasta da pintura acadêmica comentando a obra de Cézanne, afirmando que o francês, mesmo trazendo elementos objetivos da realidade, como as árvores e as águas, esses são absorvidos pelo elemento pictórico. A partir dessa observação, Malevich (1959) chega ao cubismo e a ideia de uma representação de um mesmo objeto a partir de vários pontos de vista.

Ao trazer o paradigma da atividade do artista como criação e transformação, Malevich (1959) trabalha o impulso criativo – a manifestação da imagem a partir da linha, da curva e da cor – por meio da percepção subjetiva. Após discorrer e tensionar tanto as obras de Cézanne como aquelas do cubismo e do Futurismo, Malevich (1959, p. 61, tradução nossa¹¹⁵) chega na proposição do suprematismo como uma nova cultura que generalizaria os fenômenos e os aproximaria da época industrial: “A cultura do suprematismo pode se manifestar de duas maneiras [...], como suprematismo dinâmico do plano (com o elemento adicional da “linha reta suprematista”) ou como suprematismo estático no espaço – arquitetura abstrata (com o elemento adicional do “quadrado suprematista)”.

O que importaria no suprematismo seria a sensação, mas não a materialização dessa sensação por meio de uma concepção realista – algo presente na arte até então. A representação objetiva não estaria, de fato, congruente à arte. Afirma Malevich (1959, p. 67, tradução nossa¹¹⁶):

[...] para o suprematista, o meio de representação apropriado é sempre aquele que dá expressão mais completa possível ao sentimento como tal e que ignora a aparência familiar dos objetos. A objetividade, em si, não tem sentido para ele; os conceitos da mente consciente são inúteis. O sentimento é o fator determinante... e assim a arte chega à representação não objetiva – ao suprematismo.

Malevich (1959) completa sua discussão trazendo a metáfora do deserto – a não-objetividade pressupõe esse deserto que, por mais que se mantém árido em figuras, está fértil de sensação. Esse deserto permite aquilo que toda arte aspira, até mesmo a arte renascentista: o primado da sensação, que por causa das mais variadas insuflações iconográficas, fica cheio de objetos, retirando sua primazia. Não mais ligada à religião ou à aristocracia, a arte suprematista existe nela e para ela mesma.

115 “The culture of Suprematism can manifest itself in two [...] ways, [...] as dynamic Suprematism of the plane (with the additional element of the “suprematist straight line”) or as static Suprematism in space – abstract architecture (with the additional element of the “suprematist square”).”

116 “[...] to the Suprematist, the appropriate means of representation is always the one which gives fullest possible expression to feeling as such and which ignores the familiar appearance of objects. Objectivity, in itself, is meaningless to him; the concepts of the conscious mind are worthless. Feeling is the determining factor . . . and thus art arrives at non-objective representation – at Suprematism.”

Afirma o artista, em relação à sua obra *Quadrado preto*, que “o quadrado preto no fundo branco foi a primeira forma pela qual a sensação não-objetiva foi expressa. O quadrado = sensação, o campo branco = o vazio além desta sensação” (MALEVICH, 1959, p. 76, tradução nossa¹¹⁷). Interessante notar como, para o artista, o quadrado preto não traz uma representação do vazio em si, mas seria o conteúdo da pura sensação. Já o campo branco que o envolve, esse sim está ligado ao vazio, porém, não como algo depletado de sentido, e sim como algo mais além do próprio quadrado – além da sensação.

Nota-se como o programa de Malevich se estende para além da bidimensionalidade – há a ideia de um espaço que é construído a partir da obra suprematista:

A nova arte do suprematismo, que produziu novas formas e relações entre as formas ao dar expressão externa à sensação pictórica, tornar-se-á uma nova arquitetura: transferirá estas formas da superfície da tela para o espaço. [...] O suprematismo abriu novas possibilidades à arte criativa, *uma vez que, em virtude do abandono das chamadas “considerações práticas”, um sentimento plástico representado na tela pode ser transportado para o espaço*. O artista (o pintor) não está mais preso à tela (o plano pictórico) e pode transferir suas composições da tela para o espaço (MALEVICH, 1959, p. 100, tradução nossa¹¹⁸).

A partir do suprematismo, Malevitch pensa sobre a quarta dimensão espacial. Essa corrente de pensamento se torna muito preponderante nos séculos XIX e início do século XX entre físicos, matemáticos e filósofos. No início do século XIX, na Rússia, o geômetra Nikolai Lobachevsky trabalha a ideia de uma metageometria ou pangemotria. Segundo o matemático, a geometria euclidiana que configura o espaço é tão somente uma entre diversas outras possíveis e reforça o papel da imaginação: os espaços podem ser definidos apenas como construções mentais, não havendo necessidade de uma correlação completa com o mundo real (LUECKING, 2010).

A ideia de uma geometria que se estende para além das três dimensões é nomeada pelo teólogo Edwin Abbott Abbott, no livro **Flatland: o mundo plano** (1884). Para o autor, em um mundo bidimensional abrem-se possibilidades para inúmeras dimensões a partir da imaginação. Da literatura, em especial da ficção científica, a ideia

117 The black square on the white field was the first form in which non-objective feeling came to be expressed. The square = feeling, the white field = the void beyond this feeling.

118 The new art of Suprematism, which has produced new forms and form relationships by giving external expression to pictorial feeling, will become a new architecture: it will transfer these forms from the surface of canvas to space. [...] Suprematism has opened up new possibilities to creative art, since *by virtue of the abandonment of so-called “practical considerations”, a plastic feeling rendered on canvas can be carried over into space*. The artist (the painter) is no longer bound to the canvas (the picture plane) and can transfer his compositions from canvas to space.

de uma quarta dimensão alcança a matemática e a filosofia. Essa junção do tema com as duas áreas de saber fica patente nos livros de Charles Howard Hinton, **Uma nova era do pensamento** (1888) e **A quarta dimensão** (1904): “a ‘filosofia do hiperespaço’ de Hinton é uma visão de mundo idealista inspirada na crença de que, desenvolvendo uma apreensão intuitiva do espaço quadrimensional, os indivíduos acessariam uma realidade verdadeira, resolvendo os problemas do mundo materialista tridimensional” (HENDERSON, 2009, p. 137, tradução nossa¹¹⁹).

Os escritos de Hinton, de acordo com Henderson (2009), inspiram de matemáticos a místicos pela Europa, incluindo o teosofista e antroposófico Rudolf Steiner, na Alemanha e Peter Demianovitch Ouspensky, na Rússia. Outro autor que produz um importante livro sobre o tema, a partir da arquitetura, é Claude Brangdon, **Uma cartilha do espaço superior (a quarta dimensão)** (1913).

Sublinha-se que essas perquirições ligadas à quarta dimensão e ao espaço são feitas antes da Teoria da Relatividade de Einstein – isto porque, a partir da publicação dessa teoria, a quarta dimensão ganha uma qualidade temporal (HENDERSON, 2009). Todas essas considerações sobre a quarta dimensão entendem o espaço não como vazio, e sim contendo um éter invisível e impalpável, sendo esse éter fonte para a matéria elétrica e eletromagnética.

A partir dessas teorias, várias práticas artísticas são pensadas levando em conta a imaginação e a intuição – como acessar essa quarta dimensão, muitas vezes atrelada à uma capacidade geométrica ligada à possibilidade de uma espacialização não-objetiva? A arte poderia oferecer uma possibilidade. Nesse sentido, o cubismo e o suprematismo foram capazes de pensar a geometria e o alcance dessa quarta dimensão.

O cubismo, ao combinar múltiplos pontos de vista, cria uma ambiguidade espacial que permite imaginar uma quarta dimensão sem o olhar treinado da perspectiva. Já Malevich traz outras questões: a ideia da figura seccionada, plana, movendo-se no espaço:

Como um pintor cubista, Malevich geralmente evitava quaisquer sinais da terceira dimensão. No entanto, em contraste com a complexidade geométrica do cubismo e sua sugestão de uma janela para um mundo invisível, Malevich procurou transmitir a experiência fisiológica da consciência cósmica quadrimensional, apoiando-se em conceitos há muito associados à quarta dimensão: vastidão espacial e infinito, liberdade da gravidade, orientação específica e movimento implícito (HENDERSON,

¹¹⁹ “Hinton’s “hyperspace philosophy” was as idealist worldview based on his belief that by developing an intuitive apprehension of four-dimensional space, individuals would gain access to true reality and hence resolve the problems of the materialist three-dimensional world.”

2009, p. 150, tradução nossa¹²⁰).

O que Kapoor apresenta em *Non-object (Black)* é a possibilidade visual da quarta dimensão de Malevich, esse extensio espacial que se abre além da largura, altura e profundidade. Essa quarta dimensão aparece para o artista contemporâneo como uma questão mais espiritual (MEAD, 2022), ainda que a ideia da ilusão compartilhe com o primado da sensação proposto pelo russo, junto da capacidade de movimentação implícita das formas. Afinal, o movimento na obra de Kapoor está dado na constituição da própria obra a partir do pigmento e soma-se à possibilidade de quem a olha de se movimentar para a percebê-la em sua completude. Um ponto importante de se destacar é que, diferente da ideia do cubismo frente à quarta dimensão, as obras *Non-object (Black)* ressaltam a perspectiva única como fator preponderante para a percepção da obra, ainda que essa perspectiva mude o tempo todo, conforme a localização do sujeito.

Kapoor pensa o espaço comum e o espaço interno da obra de um modo atualizado a partir do *Vantablack*. Ao iludir a percepção e ao mesmo tempo revelar o visível que apenas se sugere invisível. Entretanto, a potencialidade e o espaço interno da obra não se encerram apenas nessa relação de aparecimento e desaparecimento. Se há um componente ilusório, lúdico, que apresenta a possibilidade visível da extensão do espaço da obra, esse, quando se olha a obra por completo, se aprofunda mais ainda. O vazio tridimensional abre mais espaço para a própria obra espaçar. Dessa maneira, o não-objeto se configura por sua incapacidade de constância e possibilidade de lateralidade: abre-se para a percepção, abre-se para o mundo, abre-se – e é – corpo em contato com outros corpos. Kapoor, a partir da concepção de quarta dimensão, alinha-a com a possibilidade do terceiro espaço discutido por Bhabha, inquietando o entre, o *in-between*, a partir do volume e do vazio, do encobrir e do revelar.

Voltando o pensamento ao brotar proposto por Van de Beque (2004, p. 66), o autor afirma que a *physis*, esse fulgor do surgimento, apresenta-se de maneiras diferentes em vários entes em uma espécie de surgimento e encobrimento: “Surgir e encobrir favorecem-se mutuamente, cada qual possibilitando o outro. [...] Como pode uma coisa estimular seu contrário, a negação de si mesma, em si mesma?”. Essas reflexões podem figurar na dinâmica presente em *Non-object (Black)* porque a obra contém em si mesma o potencial de surgimento e encobrimento, revelando-se e se ocultando, conforme o olhar e o corpo do espectador se movem.

A importância do olhar é tal pois “aparecer é sempre a conjunção imediata

120 Like a cubist painter, Malevich generally avoided any signs of the third dimension. However, in contrast to cubism’s geometrical complexity and suggestion of a window onto an invisible world, Malevich sought to convey the physiological experience of four-dimensional cosmic consciousness, relying on concepts long associated with the fourth dimension: spatial vastness and infinity, freedom from gravity and specific orientation, and implied motion.

de um ofertar com um receber” (VAN DE BEQUE, 2004, p. 68), ou seja, a obra se doa na medida em que é completada pelo olhar de quem a interpela. Assim, a obra se constitui num enigma, em um mistério, no qual o brotar reforça-se a si próprio. Se em *1000 Names* o brotar está subjacente a um uno do qual as formas surgem do chão ou da parede, em *Non-object (Black)* esse brotar está condicionado ao próprio objeto que se autogera. A partir da ideia do vazio e do encobrimento, Kapoor pensa suas mitologias da forma, do pigmento e da autogeração, mostrando o surgimento de dentro para fora do próprio (não)-objeto. Mais uma vez, pode-se remeter à Van de Beque (2004, p. 73-74):

Assim, o surgir não poderia vigorar se não estivesse resguardado no encobrimento. É por isso que, a cada instante, o surgimento propicia o essencializar-se do encobrimento. O surgimento conduz o encobrimento porque este último é o resguardo de sua “essência”. Sem o encobrimento, o surgimento não teria de onde surgir. [...] sendo a *physis* o surgimento em si, a única coisa que pode encobrir-se nela é o próprio surgimento [...]. O que se encobre no surgimento é a própria essência do surgimento.

É possível aproximar o pensamento fenomenológico de Van de Beque ligado à tradição grega ao do visível e invisível proposto por Merleau-Ponty, em especial na presença do invisível naquilo que se vê. O pensador brasileiro, ao lidar com a questão do surgimento e do encobrimento, pensa a ideia do mistério como possibilitadora desse entrelaçamento: “Em todo mistério, descoberto e coberto são um no outro o mesmo sem jamais se igualarem. Essa é a essência do mistério: ser descoberto no coberto” (VAN DE BEQUE, 2004, p. 86).

Kapoor então intensifica contornos poéticos de sua obra a partir de *Non-object (Black)*. É com essa série recente que seu programa estético ligado ao vazio – mas que pensa o brotar e a autogeração a partir da forma e do pigmento – consegue se aprofundar na ilusão a partir do mistério que envolve o olhar. A imagem dialética, a relação entre o sujeito da representação e o olhar são calcadas em uma desestabilização do anteparo-imagem que privilegia a ambivalência nesse estado de surgimento e desaparecimento, incluindo aquilo que se constitui objeto e não-objeto, possibilitando que uma obra, mesmo sem contornos antropomórficos, aja como uma obra-corpo em contato com outros corpos.

5.

A VISCERALIDADE
CORPÓREA

5 A VISCERALIDADE CORPÓREA

5.1 O inquietante, o abjeto, o informe, o obsceno

A produção de Anish Kapoor é reconhecida, particularmente pela miríade de tridimensionais que percorrem suas décadas em atividade. Porém, vinda com uma profusão de trabalhos que se manifestam no final da década de 2010, está uma seleção de obras que se centram na pintura como meio. Ao pensar a pintura, o artista a coloca como uma variação potente de sua poética: os vazios, o corpo, a carne, o jogo de ilusões, o visível e o invisível que lá se instauram em grossas camadas de tinta, em uma profusão densa de vermelhos e pretos. Algumas obras dessa série negam o *status* de pintura e voltam a se formar escultoricamente, como – mais uma vez – brotações, mitoses, um tango que se faz e desfaz da própria carne. Como se configura o objeto nessa produção de Kapoor? O objeto aqui não se invisibiliza, não se nega, mas se abre, doa o seu interior. Esse objeto é o corpo em sua visceralidade. Dessa maneira, serão discutidas obras que apresentam esse corpo em seu estado visceral tanto em pinturas como tridimensionais¹²¹.

Antes de discutir esse conceito, é interessante voltar o olhar para as obras *Ritual Acts I* e *Ritual Acts II* (**Fig. 34**), ambas de 2021.

As duas obras trazem as cores que demarcam a poética do artista: preto e vermelho se apresentam em abundância e o que se manifesta para o olhar é uma profusão de pinceladas carregadas, díspares, nas quais há uma fisicalidade expressiva junto a uma violência sugerida. Em um diálogo com Homi K. Bhabha (BHABHA e KAPOOR, 2022, p. 363, tradução nossa¹²²), o artista explicita sua técnica, já que não age diretamente nos quadros com um pincel, mas sim com um bastão que forma um ângulo de 30 graus em sua ponta. Esse instrumento:

121 No catálogo **Anish Kapoor: paintings** (2022), o mais completo sobre essa fase visceral do artista, sendo publicado por ocasião da exposição *Anish Kapoor: Paintings*, no Museu de Arte Moderna de Oxford, Inglaterra, há uma tentativa de definir as obras dessa fase visceral como pinturas, ainda que também sejam apresentadas obras tridimensionais. Assim, a presente pesquisa usará os termos pinturas e tridimensionais quando as obras apresentarem essas qualidades, reunindo-as sobre o termo “fase visceral” da produção do artista.

122 “[...] it makes a very particular kind of mark; it’s not like a brush and it’s not my hand - that is important to me. All the various sticks and props do something strange. It’s as if that old sheperd’s crook is an instrument of theatre. It’s an instrument that declares a kind of magical position. A wand or a staff that leads the way or show the future... It speaks, as we know, prophetically.”



FIGURA 34. Anish Kapoor, *Ritual Acts I*, 2021. Oléo sobre tela. 244 cm x 183 cm (esq.). Anish Kapoor, *Ritual Acts II*, 2021. Oléo sobre tela. 244 cm x 183 cm (dir.). Exposição Anish Kapoor. Gallerie dell'Accademia e Palazzo Manfrin, Veneza, Itália, 2022.

FONTE: autor

(...) faz um tipo de marca muito particular; não é como um pincel e não é a minha mão – isso é importante para mim. Todos os vários bastões e adereços fazem algo estranho. É como se aquele velho cajado de pastor fosse um instrumento de teatro. É um instrumento que declara uma espécie de posição mágica. Uma varinha ou bastão que indica o caminho ou mostra o futuro... Fala, como sabemos, profeticamente.

A ideia de pensar o próprio instrumento de pintura como um objeto mágico, aliada à dimensão ritual proporcionada pelo título, retoma uma questão frequente na obra de Kapoor: as possibilidades ritualísticas a partir do sangue e da terra. O antropólogo Chris Knight (2022) – de quem Kapoor retoma conceitos-chave para pensar esses materiais rituais – apresenta a ideia de que o sangue torna-se, então, o primeiro material – advindo da relação com a menstruação e o corpo feminino¹²³. O sangue menstrual, posse do corpo feminino e renegado ao masculino, se apresenta como um laço de solidariedade. Em regiões da África, como no deserto de Kalahari, assim como em povos aborígenes da Austrália, “mulheres usariam pigmentos da terra [...]

123 No discurso de Knight e Kapoor prevalece a lógica do corpo feminino cisheteronormativo que menstrua – desconsiderando a possibilidade de pessoas transgênero também menstruarem. A presente pesquisa reconhece este viés e as possíveis questões que daí podem surgir, com possibilidades de outros trabalhos futuros que se detenham neste ponto.

para afirmar a solidariedade de gênero durante grandes cerimônias. Ao se decorarem de vermelho ocre, as mulheres sinalizavam ao sexo oposto que seus corpos eram invioláveis e sagrados” (KNIGHT, 2022, p. 146, tradução nossa¹²⁴).

Há, de acordo com Knight (2022, p. 146, tradução nossa¹²⁵), nessa aproximação ritualística do sangue menstrual com a terra, uma narrativa que se conecta ao sagrado. Afinal, “onde não há sangue não poderia haver vida, fertilidade, o sagrado ou poder sobrenatural”. Esse sagrado está presente de forma horizontal, seriada, em fases: o período menstrual, as fases da lua, as marés, a morte e o retorno à vida. Assim, existe uma temporalidade divina não-linear, mas sim cíclica – expressada nas pinturas corporais pelos círculos de ocre vermelho.

Esses atos rituais contidos nas telas de Kapoor perquirem, então, o corpo em seu estado primário e sua relação com o sagrado:

[...] as pinturas nos apontam de volta à Primeira Criação. Aquele lugar onde estávamos inteiros, morte antes da vida, canto sujo de nossa gestação e nascimento. Sua arte choca e enfurece nossos sentidos. Sangue, sangue coagulado. Pedacos assustadores de carne sangrando. Respingos paleolíticos, feridas em carne viva, tiras de carne, carcaças amarradas. Isto é um campo de batalha ou um lugar sagrado? A arte é aqui devolvida à sua aurora (KNIGHT, 2022, p. 150, tradução nossa¹²⁶).

A relação com o corpo manifestada por Kapoor em sua série de pinturas e tridimensionais, perpassando dos anos 2000¹²⁷ até a atualidade, abrem possibilidades de pensar alguns conceitos que se interligam e algumas vezes se contradizem, como o inquietante, o abjeto e o informe. Ainda que seja possível pensar esses termos para além das obras apresentadas neste subcapítulo, é a partir desse aprofundamento conceitual que investiga-se a noção de objeto dentro da série de trabalhos em questão. Como norte, emprega-se como exemplo a obra *Internal Objects in Three Parts* (2013-2015)

124 “[...] women would use earth pigments [...] to assert gender solidarity during major ceremonies. By decorating themselves with red ochre, women signaled to the opposite sex that their bodies were inviolable and sacred.”

125 “Where there was no blood there could be no life, no fertility, no sacredness or supernatural power.”

126 “[...] paintings point us all back to First Creation. That place where we were whole, death before life, dirty corner of our gestation and birth. His art shocks and enrages our senses. Blood and gore. Fearsome chunks of bleeding flesh. Palaeolithic splatterings, raw wounds, strips of meat, bound carcasses. Is this a battlefield, or a sacred place? Art is here returned to its dawn.”

127 A obra *Blood Stick* (2008) é um tridimensional que irá apresentar, pela primeira vez, uma materialidade que se aproxima dos objetos mais constantes da fase visceral do artista, principalmente da segunda metade da década de 2010 até os dias de hoje. Em relação à pintura, o artista trabalha com esta linguagem desde o início de sua carreira, mas a evidencia a partir das exposições da fase visceral.

(Fig. 35): um conjunto de três telas em que, em cada, há um amontoado de silicone em tons de vermelho, preto e branco.



FIGURA 35. Anish Kapoor, *Internal Object in Three Acts*, 2013-2015. Silicone e tinta. 293 cm x 218 cm x 40 cm. (cada). Exposição Anish Kapoor. Gallerie dell'Accademia e Palazzo Manfrin, Veneza, Itália, 2022.

FONTE: autor

As três telas – caso se opte por chamar essas produções por uma definição mais clássica, ainda que sua estrutura seja decididamente tridimensional – fazem alusão à organicidade difusa e sangrenta, como vísceras expostas. São o interior do corpo humano que aqui é sobrepujado e examinado com escrutínio – não em sua exatidão biológica, mas em sua profusão carnal, ambiguidade e, até mesmo, desordem. Essa produção mais recente do artista, como verificado pela obra em questão, mostra-se ao olhar sem antes causar uma espécie de desconforto, repulsa.

Em 1919, Sigmund Freud escreve o texto *Das Unheimliche*, traduzido por **O inquietante** (2010). Segundo o psicanalista austríaco, esse conceito, relacionado “ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror, [...] de modo que geralmente equivale ao angustiante” (FREUD, 2010, p. 329), apresenta-se como um dos raros momentos em que a psicanálise se aventura pelo terreno da estética.

Contrariando as sensibilidades positivas – a beleza, o sublime, o atraente no domínio da estética – o inquietante constitui em seu contrário: algo repulsivo, doloroso. Porém, como fica demarcado no texto, esse conceito é “aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 2010, p. 331). Explicitando o motivo dessa constatação, o autor em um primeiro momento recupera o termo a partir de sua presença nos dicionários, e segue com exemplos reais e da literatura que manifestam esse estranho familiar.

Ao analisar a estrutura da palavra inquietante – *unheimlich* – afirma que essa seria “evidentemente o oposto de *heimlich*, *heimisch*, *vertraut* [doméstico, autóctone, familiar], sendo natural concluir que algo é assustador por não ser conhecido e

familiar” (FREUD, 2010, p. 331). Porém, ao investigar a fundo o termo *heimlich*, em outras línguas e no alemão, é no *Dicionário de língua alemã*, de Daniel Sanders (1860), que Freud encontra como significado dessa palavra, além do significado já colocado acima – aquilo que é não estranho, familiar, aconchegante – uma definição que a aproxima daquilo que é “oculto, mantido às escondidas, que modo que outros nada saibam a respeito, dissimulado” (FREUD, 2010, p. 335). Ou seja, “o que é *heimlich* vem a ser *unheimlich*; [...] *Unheimlich* seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu” (FREUD, 2010, p. 338). Por fim, ao consultar o *Dicionário alemão*, de Jacob e Wilhelm Grimm (1877), a palavra também assume essa dicotomia, tanto aparecendo como aquele “local livre de fantasmas”, quanto como possuindo “o sentido de oculto, perigoso, [...] de modo que *heimlich* recebe o significado que normalmente tem *unheimlich*” (FREUD, 2010, p. 339). Dessa passagem de um termo para o outro, o autor conclui que “*heimlich* é uma palavra que desenvolve o seu significado na direção da ambiguidade, até afinal coincidir com o seu oposto. *Unheimlich* é, de algum modo, uma espécie de *heimlich*” (FREUD, 2010, p. 340).

Após a investigação direcionada à linguagem, Freud se detém no exame de narrativas literárias, como o *O homem da areia*, de E. T. A. Hoffmann, para desnudar as nuances que o termo inquietante coloca. O que se mostra de modo contundente no texto é como a ideia do autômato pode ser uma fonte do que é o estranho familiar. No texto de Hoffmann, o personagem principal, Nathaniel, vê-se apaixonado por uma boneca, Olímpia. Porém, para o psicanalista, esse não é o motivo principal da presença do *unheimlich*. O tema do homem de areia – personagem que arranca os olhos das crianças – ocupa esse lugar. Ou seja, entra em jogo no conto o medo de ter os olhos roubados e como esse medo retorna para o personagem principal em diversos momentos da narrativa – o que é relacionado por Freud como o medo da castração. Em outro exemplo derivado de Hoffmann, agora no romance *O elixir do diabo*, analisa-se a questão do “sósia” ou “duplo” como fonte do inquietante: “o surgimento de pessoas que [...] devem ser consideradas idênticas, a [...] passagem imediata de processos psíquicos de uma para a outra pessoa [...]; a identificação com uma outra pessoa [...] e, enfim, o constante retorno do mesmo” (FREUD, 2010, p. 351).

O duplo, o autômato, a repetição por coincidência que traz um caráter de superstição – espécie de animismo¹²⁸ - todos esses exemplos são instâncias do *unheimlich*,

128 Como afirma Freud (2010, p. 259): “A análise de casos do inquietante nos levou à antiga concepção do animismo, que se caracterizava por preencher o mundo com espíritos humanos, pela superestimação narcísica dos próprios processos psíquicos, a onipotência dos pensamentos e a técnica da magia, que nela se baseia, a atribuição de poderes mágicos cuidadosamente graduados a pessoas e coisas estranhas (mana), e também por todas as criações com que o ilimitado narcisismo daquela etapa de desenvolvimento defendia-se da inequívoca objeção da realidade. Parece que todos nós, em nossa evolução individual, passamos por uma fase correspondente a esse animismo dos primitivos, que em nenhum de nós ela transcorreu sem deixar vestígios e traços ainda capazes de manifestação, e que tudo o que hoje nos parece “inquietante” preenche a condição de tocar nesses restos de atividade psíquica animista e estimular sua manifestação”.

caracterizados pela relação entre o angustiante e a presença nele de algo familiar. Como diz Freud (2010, p. 360), “o elemento angustiante é algo reprimido que retorna. Tal espécie de coisa angustiante seria justamente o inquietante, [...] algo que deveria permanecer oculto, mas apareceu”. Assim, quando se observa em Kapoor as vísceras e o sangue projetados para fora da tela – inclusive fora do seu padrão bidimensional – vê-se algo que deveria permanecer interno, ainda que no próprio corpo. Portanto, essa pintura do artista que enfatiza o que há de mais desordenado, caótico e repugnante dentro do corpo humano – inquieta porque desvela aquilo que a estrutura corpórea resguarda, virando-a pelo avesso, fazendo com que o espectador que esteja diante da obra entre em contato visceral com aquilo que o tempo todo é mediado pela pele, guardado em uma tessitura anatômica.

É evidente que essa angústia traz uma relação com a morte, presente para os humanos desde os primórdios: “Se quase todos nós ainda pensamos como os primitivos nesse ponto, não é de surpreender que o primitivo medo dos mortos ainda seja tão forte dentro de nós, e esteja pronto para manifesta-se quando há alguma solicitação” (FREUD, 2010, p. 361). Mais ainda do que o colocado por Freud, o que está em jogo na obra de Kapoor é um confronto com a própria morte – ainda que as vísceras dispostas se apresentem como de um outro corpo, como será verificado mais à frente.

O conceito de inquietante, a partir dessa relação de angústia e horror, quando aquilo que deveria permanecer oculto – reprimido – retorna, é uma primeira chave de interpretação dessa produção pictórica de Kapoor que se inicia do início para meados da década de 2010. No entanto, caso a pesquisa se detivesse apenas sobre esse ponto, as relações mais ambíguas e profundas, que levam em consideração as complexas relações entre sujeito, objeto, corpo e carne, envoltos numa trama que só é possível graças à articulação da cor com o espaço, ficariam sem profundidade analítica. Ademais, é possível pensar a relação do inquietante com os profundos vazios de Kapoor, que desestabilizam a presença da própria obra perante o sujeito, ou ainda em suas superfícies espelhadas, ao pulverizar o espaço expositivo e o próprio espaço de relação entre sujeito e obra. Perquirindo então, o adensamento das relações possíveis entre sujeito, objeto, corpo e carne presentes nesse conjunto de obras de Kapoor, é necessário pensar um conceito central para a pesquisa: o abjeto.

Conceito que ganha notoriedade a partir de Julia Kristeva, em seu livro **Powers of Horror: an Essay on Abjection**¹²⁹ (1982), o abjeto se situa entre sujeito e objeto, sendo, na verdade, aquilo que é alijado, expurgado – uma trama de afetos,

um surgimento massivo e repentino de estranheza, que, poderia ter sido familiar em uma vida opaca e esquecida, agora me atormenta como radicalmente separado, repugnante. Não

¹²⁹ Edição original em francês, *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection* (1980).

o eu. Não o aquilo. Mas também não o nada. Um “algo” que não reconheço como coisa. Um peso sem sentido, sobre o qual nada há de insignificante, e que me esmaga. À beira da inexistência e da alucinação, de uma realidade que, se a reconheço, me aniquila. Lá, abjeto e abjeção são minhas salvaguardas. As cartilhas da minha cultura (KRISTEVA, 1982, p. 2, tradução nossa¹³⁰).

A ideia do que é abjeto se liga, de acordo com a autora, a itens alimentares, a sujeira, ao dejetivo. O nojo alimentar se constitui como um dos elementos mais elementares da abjeção. Por exemplo, a pele do leite – a nata –, que ao tocar os lábios, causa a náusea, o nojo. Kristeva entende que, desde o momento em que essa abjeção se coloca ainda no indivíduo recém-nascido, esse elemento, o leite coalhado, separa-o da mãe e do pai que o apresentam, ao mesmo tempo em que, para o bebê, a comida não é um “outro” para “mim”, e então há uma abjeção, uma expulsão do próprio ser.

O abjeto se situa na borda entre sujeito e objeto, entre vida e morte, um lugar entre o estar e o não-estar. Nesse balanço onde os seres humanos rejeitam determinadas categorias de significação para manterem as vidas estáveis, o abjeto se manifesta não como uma morte significada (por exemplo, um encefalograma plano), mas como aquilo que é negado, como um cadáver:

Uma ferida com sangue e pus, ou o cheiro enjoativo e acre de suor, de podridão, não significam morte. [...] refugos e cadáveres me mostram o que eu permanentemente deixei de lado para viver. Esses fluidos corporais, essas impurezas, essas merdas são o que a vida suporta, duramente e com dificuldade, ao custo da morte. Aí estou no limite da minha condição de vivente. Meu corpo se desvencilha, como ser vivo, dessa fronteira. [...] O cadáver, visto sem Deus e fora da ciência, é o máximo da abjeção. É a morte infestando a vida. [...] Estranheza imaginária e ameaça real, ela nos acena e acaba por nos engolir. Portanto, não é a falta de limpeza ou de saúde que causa a abjeção, mas o que perturba a identidade, o sistema, a ordem. O que não respeita fronteiras, posição, regras. O intermediário, o ambíguo, o complexo (KRISTEVA, 1982, p. 3-4, tradução nossa¹³¹).

130 “A massive and sudden emergence of uncanniness, which, familiar as it might have been in an opaque and forgotten life, now harries me as radically separate, loathsome. Not me. Not that. But not nothing, either. A “something” that I do not recognize as a thing. A weight of meaninglessness, about which there is nothing insignificant, and which crushes me. On the edge of non-existence and hallucination, of a reality that, if I acknowledge it, annihilates me. There, abject and abjection are my safeguards. The primers of my culture.”

131 “A wound with blood and pus, or the sickly, acrid smell of sweat, of decay, does not *signify* death. [...] refuse and corpses show me what I permanently thrust aside in order to live. These body fluids, this defilement, this shit is what life withstands, hardly and with difficulty, on the part of death. There, I am at the border of my condition as a living being. My body extricates itself, as being alive, from

Nessa fronteira entre sujeito e objeto, o abjeto torna-se o terreno do impossível que constitui o próprio sujeito, uma espécie de perda inaugural em que esse indivíduo, ao se abjetar, transforma suas relações com o mundo exterior a partir do interior: “[...] a abjeção de si seria a forma culminante daquela experiência do sujeito à qual se revela que todos os seus objetos se baseiam apenas na *perda* inaugural que lançou as bases de seu próprio ser” (KRISTEVA, 1982, p. 5, tradução nossa¹³²). Nessa operação de abjeção de si, o próprio corpo e ego se tornam não-objetos.

Para a autora, diferente do inquietante, do estranho familiar, a abjeção, além de mais violenta, situa-se no terreno do que não é familiar: “Nada é familiar, nem mesmo a sombra de uma memória” (KRISTEVA, 1982, p. 5, tradução nossa¹³³). O desamparo, o medo, aparecem como constituintes do abjeto: “o fóbico não tem outro objeto além do abjeto” (KRISTEVA, 1982, p. 6, tradução nossa¹³⁴). Essas relações colocam em xeque a relação entre sujeito e objeto porque não se configuram plenamente a partir do desejo – já que esse é sempre existente para algum objeto – e sim a partir da fobia e da cisão do eu. Abjetar-se é, portanto, colocar-se em exílio:

Aquele através de quem o abjeto existe é assim um jogado que (se) coloca, (se) separa, (se) situa e, portanto, erra ao invés de se orientar, desejar, pertencer ou recusar. [...] Em vez de sondar a si mesmo quanto ao seu “ser”, ele faz isso em relação ao seu lugar: “Onde estou?” em vez de “Quem sou eu?”. Pois o espaço que absorve o dejetado, o excluído, nunca é uno, nem homogêneo, nem totalizável, mas essencialmente divisível, dobrável e catastrófico. Um criador de territórios, línguas, obras, o dejetado nunca para de demarcar seu universo cujas fronteiras fluídas – pois elas são constituídas de um não-objeto, o abjeto – constantemente questionam sua solidez e o impulsionam a recomeçar. Um construtor incansável, o dejetado é, em suma, um errante (KRISTEVA, 1982, p. 8, tradução nossa¹³⁵).

that border. [...] The corpse, seen without God and outside of science, is the utmost of abjection. It is death inflicting life. [...] Imaginary uncanniness and real threat, it beckons to us and ends up engulfing us. It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection, but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, position, rules. The in-between, the ambiguous, the composite.”

132 “[...] the abjection of self would be the culminating form of that experience of the subject to which is revealed that all its objects are based merely on the inaugural *loss* that laid the foundations of its own being.”

133 “[...] nothing is familiar, not even the shadow of a memory.”

134 “The phobic has no other object than the abject.”

135 “The one by whom the abject exists is thus a *deject* who places (himself), *separates* (himself), *situates* (himself), and therefore *strays* instead of getting his bearings, *desiring*, *belonging*, or *refusing*. [...] Instead of sounding himself as to his “being”, he does so concern his place: “*Where am I?*” instead

Essa passagem de Kristeva elucida questões importantes que permitem continuar a discussão sobre a questão do objeto em Anish Kapoor, a partir do espaço e do não-objeto. Sendo o abjeto esse lugar do exílio, é possível pensar na relação que se estabelece com os escritos de Bhabha (2013) perante o terceiro espaço: haveria brecha, então, para que o abjeto se exilasse nesse espaço diferenciador da cultura? Sendo dejetado e privado das instâncias do desejo, constitui-se como um não-objeto – adensando a relação que Kapoor manifesta. Pois um não-objeto não está, necessariamente, nas instâncias do visível e do invisível mediado pela aparição/desaparição, mas pode se construir materialmente: “o abjeto é a violência por um ‘objeto’ já para sempre perdido [...] ele conduz o eu de volta para a fonte dos limites abomináveis [...] – ao não-eu, à pulsão, à morte” (KRISTEVA, 1982, p. 15, tradução nossa¹³⁶).

Interessante notar como Kristeva faz alusão a uma ideia de espaço e traz o conceito do *chora* platônico¹³⁷ a partir do narcisismo e sua relação com o abjeto. Para a autora, a pulsão constrói esse espaço – *chora* –, um receptáculo, porque funciona como um intermédio entre o “não-eu” e o “objeto” para constituir um e outro: “este processo, ainda que dicotômico (interior/exterior, eu/não-eu) e repetitivo, ainda assim possui algo centrípeta em si: visa colocar o eu como centro de um sistema solar de objetos” (KRISTEVA, 1982, p. 14, tradução nossa¹³⁸).

Quando ocorre essa constituição sujeito/objeto e o ser humano se reconhece como signo e se altera para significar, esse signo reprime a *chora*, esse receptáculo de pulsões, de onde apenas o desejo se manifesta. Como já dito por Kristeva, a ideia do desejo presume sujeito e objeto definidos e, dentro desse jogo, o “eu” é visto como narcísico – esse “eu” retorna à autocontemplação e à autossuficiência. De acordo com a autora, a abjeção se constitui como uma crise narcísica, porque é testemunha desse estado efêmero do “eu”.

Dentro dessa economia narcísica, o abjeto está diretamente relacionado a um objeto ainda dentro das pulsões, um pseudo-objeto¹³⁹: “que é constituído antes,

of “Who am I?”. For the space that engrosses the deject, the excluded, is never *one*, nor *homogeneous*, nor *totalizable*, but essentially divisible, foldable, and catastrophic. A deviser of territories, languages, works, the deject never stops demarcating his universe whose fluid confines – for they are constituted of a non-object, the abject – constantly question his solidity and impel him to start afresh. A tireless builder, the deject is in short, a *stray*.”

136 “The abject is the violence of mourning for a ‘object’ that has already been lost. [...] It takes the ego back to its source on the abominable limits [...] – the non-ego, drive, and death.”

137 Verificar capítulo 1.2.

138 “Such a process, while dichotomous (inside/outside, ego/not ego) and repetitive, has nevertheless something centripetal about it: it aims to settle the ego as center of a solar system of objects.”

139 Kristeva utiliza os termos não-objeto e pseudo-objeto para diferenciar este estado primário do abjeto em relação a um objeto constituído após a identificação narcísica.

mas aparece apenas entre as brechas da segunda repressão. *O abjeto seria, assim, o 'objeto' da repressão originária*" (KRISTEVA, 1982, p. 12, tradução nossa¹⁴⁰). Essa, por sua vez, consiste na capacidade do ser falante de dividir, rejeitar, antes que uma divisão, separação ou uma relação sujeito/objeto tenha sido realizada. Há um confronto com os estados frágeis da constituição humana, um momento em que o ser humano se aproxima do território animal – o abjeto confronta o ser ainda quando esse não está separado da entidade maternal. Esse ponto na teoria de Kristeva torna-se relevante para pensar a questão materna que se apresenta em Kapoor, a partir desse corpo da mãe, um corpo que muitas vezes é prenhe e vazio na mesma medida. Está em jogo aí uma operação que ao mesmo tempo se coloca narcísica e abjeta, perquirindo as instâncias de um não ou pseudo-objeto.

Nesse paradigma entre o “eu” e o “outro”, Kristeva coloca o abjeto como existente por causa do gozo¹⁴¹. Um gozo violento, dolorido, única maneira de atingir o real abominável. O abjeto é “simplesmente uma fronteira, um presente repulsivo que o Outro, tornando-se *alter ego*, deixa cair para que o “eu” não desapareça nele, mas encontre nesta sublime alienação uma existência confiscada” (KRISTEVA, 1982, p. 9, tradução nossa¹⁴²). O abjeto, sendo essa fronteira, encontra-se, de acordo com a autora, acima de toda ambiguidade, não separando o sujeito daquilo que o ameaça; pelo contrário, reconhece o sujeito em um estado de perpétuo perigo:

A abjeção preserva o que existia no arcaísmo da relação pré-objetal, na violência imemorial com que um corpo se separa de outro corpo para ser [...]. Obviamente, sou apenas como outro: lógica mimética do advento do eu, dos objetos e dos signos. Mas quando (me) *procuro*, (me) perco ou experimento gozo – então “eu” é heterogêneo. Desconforto, inquietação, vertigem decorrente de uma ambiguidade que, pela violência de uma revolta *contra*, demarca um espaço de onde surgem signos e objetos. [...] Só experimento a abjeção se um Outro se instalou no lugar e no lugar do que será “eu” (KRISTEVA, 1982, p. 10, tradução nossa¹⁴³).

140 “The abject is that pseudo-object that is made up before but appears only within the gaps of secondary repression. *The abject would thus be the 'object' of primal repression.*”

141 *Jouissance*, no original em francês. A versão utilizada nesta pesquisa, traduzida para o inglês por Leon S. Roudiez, mantém o termo no seu idioma original. Em algumas passagens neste trabalho, quando citado no idioma original, o termo se preservará como *jouissance*.

142 “It is simply a frontier, a repulsive gift that the Other, having become alter ego, drops so that “I” does not disappear in it but finds, in that sublime alienation, a forfeited existence.”

143 “Abjection preserves what existed in the archaism of pre-objectal relationship, in the immemorial violence with which a body becomes separated from another body in order to be. [...] Obviously, *I am only like* someone else: mimetic logic of the advent of the ego, objects, and signs. But when I *seek* (myself), *lose* (myself), or experience *jouissance* – then “I” is heterogeneous. Discomfort, unease,

Anish Kapoor reconhece a presença do abjeto em suas obras e sua relação com a teoria de Kristeva se faz presente, seja em suas produções artísticas, seja na troca de correspondências e entrevistas entre ambos. Como verificado no excerto seguinte, o artista parte dos escritos da psicanalista para trabalhar sua poética:

Querida Julia, você me escreveu uma carta há alguns meses e esta não é uma resposta. Eu realmente quero apenas dizer o que você fez comigo. Você me abjetou; uma vez eu vi o mundo como um todo e então algo aconteceu – ele se despedaçou. Não ficou apenas em pedaços, mas pedaços horríveis, cantos sujos e fedorentos, cada pedaço uma parte do meu antigo eu, que já foi inteiro, já foi bonito. Mas agora olhe para mim, eu tenho um mau odor. Miserável pingando escorrendo pútrido. Mas, sabe, Julia? Eu gosto mais de mim assim (KAPOOR, 2022, p. 218, tradução nossa¹⁴⁴).

Nesse relato, Kapoor menciona algumas características que se apresentam como signos do que seria o abjeto: algo que fede, que escorre, que pinga, algo miserável, sujo. E há, nessa classificação, ecos contundentes com sua produção poética a partir da década de 2010, em suas pinturas bi e tridimensionais. No texto dirigido à Kristeva, Kapoor (2022) recorre às suas obsessões maternais que o fazem perquirir o profundo feminino. E nesse ponto, retorna uma questão de sua poética, já explicitada neste mesmo capítulo: a presença do sangue e da terra: “o sangue como o elemento primordial de comunidade e identidade se torna a matéria ritual primordial e se identifica com a terra. [...] Sangue e terra são, evidentemente, pintura e escultura, material rituais de projeção psíquica. Eu, artista, tenho pouco espaço entre vazio vaginal, sangue e terra” (KAPOOR, 2022, p. 220, tradução nossa¹⁴⁵).

Em resposta a Kapoor, Kristeva elabora uma reflexão sobre sua obra que traz em seu bojo um profundo liame entre cor e espaço – esses elementos, fundantes para a pesquisa em questão, apresentam-se cruciais para pensar a forma do abjeto. Não à toa, a autora comenta que Kapoor é atento ao “devir espaço da cor”, usando

dizziness stemming from an ambiguity that, through the violence of a revolt *against*, demarcates a space out of which signs and objects arise. [...] I experience abjection only if an Other has settled in place and stead of what will be “me”.”

144 “Dear Julia, you wrote me a letter some months ago and this is not a reply. I really want just to tell you what you have done to me. You abject-ed me; once I saw the world as whole and then something happened – it fell to pieces. Not just pieces but horrid, dirty-cornered, smelly pieces, each a part of my former self, once whole, once handsome. But now look at me, I smell. Wretched dripping oozing putrid. But you know what Julia? I like myself more like this.”

145 “Blood as the primal stuff of community and of identity becomes the primal ritual matter. Blood and earth are of course painting, and sculpture and they are the ritual materials of psychic projection. I the artist have little space between vaginal void, blood, and earth.”

pigmentos para “esculpir o seu *entre*”. (KRISTEVA, 2022, p. 258, tradução nossa¹⁴⁶).

Há uma relação, ressaltada por Kristeva (2022) que aproxima o abjeto e seu estado de pulsão na repressão primordial com a pré-reflexividade de Merleau-Ponty. Um diálogo entre os franceses se estabelece quando Kristeva traz à baila o conceito de carne das palavras:

[...] um entrelaçamento de impulsos, afetos e linguagens próprias do ser falante [...] o ‘estado pré-reflexivo do pensamento’, armadura abaixo do visível, sob a pele, ‘occos’ e ‘dobras’ entre o homem e o universo, ‘corporificação’, ‘desenrolamento do visível sobre o corpo’, segundo o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty [...]. A arte ocidental, e talvez tudo o que os humanos em toda parte chamam de arte, visa essa reflexividade pré-reflexiva e pré-objetiva do corpo que é carne. [...] Impossível colocar a carne sangrando em uma caixa, fazê-la caber em uma forma ou cenário. A carne foge da moldura, encontra uma forma de dividir o volume e as costuras, foge da geometria dos cubos e das superfícies (KRISTEVA, 2022, p. 259-260, tradução nossa¹⁴⁷).

Entretanto, se o conceito de abjeto parece bem sedimentado e capaz de abarcar a produção contemporânea e – na presente pesquisa, a poética de Kapoor em relação às obras viscerais – Krauss (1996) confronta a ideia de abjeto proposta por Kristeva com a noção de informe, descrita por Georges Bataille, em 1929, na revista *Documents*¹⁴⁸:

INFORME – Um dicionário começaria a partir do momento em que não fornecesse mais o sentido, mas as tarefas das palavras. Assim, *informe* não é apenas um adjetivo tendo tal

146 “The becoming space of colour [...] to sculpt your *in-between*.”

147 “[...] an intertwining of impulses, affects and languages specific to the speaking being [...] the ‘pre-reflexive state of thought’, armature below the visible, beneath the skin, ‘hollows’ and ‘folds’ between man and the universe, ‘embodiment’, ‘unrolling of the visible onto the body’, according to the French philosopher Maurice Merleau-Ponty [...]. Occidental art, and perhaps all that which humans everywhere call art, aims at this pre-reflexive and pre-object reflexivity of the body that is flesh. [...] Impossible to put the bleeding flesh in a box, to fit it into a form or scenario. The flesh scapes from the frame, it finds a way to split the volume and the seams, its scapes from the geometry of the cubes and the surfaces.”

148 *Documents* foi uma revista que teve em seus principais criadores Georges Bataille (1897 – 1962), Georges Henri-Rivière (1897 – 1985) e Carl Einstein (1885 – 1940). Versava sobre arqueologia, belas-artes, etnografia e variedades, de acordo com o seu expediente na primeira edição. Com quinze números em dois anos de circulação, a revista contou com colaboradores como Michel Leiris, Marcel Mauss, Hans Arp, Georges Braque, Marcel Duchamp, André Masson, Alberto Giacometti, Pablo Picasso, dentre outros. A partir do segundo número, constava uma seção intitulada *Dictionnaire*, figurando alguns verbetes. Sem seguir uma lógica pré-definida, os temas eram variados, indo de Arquitetura à Escarro, Materialismo à Sol, Informe à Camelo (MORAES, 2005).

ou tal sentido, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagar em toda parte como uma aranha ou um verme. Seria preciso, com efeito, para que os homens acadêmicos ficassem contentes, que o universo tomasse forma. A filosofia inteira não tem outra meta: trata-se de dar um redingote ao que é, um redingote matemático. Em compensação, dizer que o universo não se assemelha a nada e que ele só é informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro¹⁴⁹ (BATAILLE *apud* MORAES, 2005, p. 111).

Krauss (1996) evidencia o uso de Bataille do termo abjeto na década de 1930 – ligado à ideia de abjeção social, uma força de exclusão que é operada no Estado moderno, destituindo as massas de sua dignidade humana, desumanizando-a e tornando-a dejetivo social. Essa noção de abjeto permite que o filósofo francês pense uma força social relacionada à repulsão, com potencialidade sagrada relacionada àquilo que uma vez tenha sido pensado como abjeto. Para Krauss (1996), essa noção de uma força repulsiva motora da sociedade é colocada, posteriormente, por Kristeva (1982), sendo a formulação da psicanalista – entre filosofia e psicanálise, e não pensada a partir da sociedade – que influencia a prática artística contemporânea.

O abjeto seria, portanto, esta posição intermediária – nem sujeito nem objeto – [...] a incapacidade de uma criança de se separar de sua mãe, de modo que, presa dentro de um revestimento materno sufocante e pegajoso, o envoltório muco-membranoso de odores e substâncias corporais, a batalha perdida da criança pela autonomia é realizada como uma espécie de mimetismo da impassibilidade da própria fronteira do corpo, com a liberdade vindo apenas de forma ilusória como a evacuação convulsiva e vomitada do próprio interior e, portanto, uma abjeção de si mesmo. [...] O abjeto-como-intermediário é, nesta explicação, uma questão tanto de fronteiras intransponíveis quanto de substâncias indiferenciáveis, ou seja, uma posição de sujeito que parece cancelar o próprio sujeito que está operando para se localizar, e uma relação objetual da qual a definibilidade do objeto (e, portanto, sua objetualidade) desaparece. [...] O abjeto, entendido como esse indistinguível forro materno – uma espécie de sublime feminino, ainda que composto pelo infinito

149 O escarro também é um verbete escrito por Bataille (*apud* MORAES, 2005, p. 111): “O escarro é enfim, por sua inconsistência, seus contornos indefinidos, a imprecisão relativa de sua cor, sua umidade, o próprio símbolo do *informe*, do inverificável, do não-hierarquizado, escolho mole e viscoso que faz fracassarem, mais do que qualquer pedra no caminho, todos os procedimentos daquele que imagina o ser humano como sendo alguma coisa, - outra coisa que não um animal careca e sem músculos, o escarro de um demiurgo em delírio, rindo às gargalhadas por ter expectorado essa larva vaidosa, girino cômico que se infla em carne insuflada de semideus...”

indizível do nojo corporal: do sangue, dos excrementos, das mucosas – é finalmente lançado, dentro da teorização da arte abjeta, como múltiplas formas da ferida (KRAUSS, 1996, p. 91-92, tradução nossa¹⁵⁰).

É possível perceber em Kapoor a ideia do abjeto nos termos propostos por Krauss (1996). Existe essa noção da indiferenciação entre sujeito e objeto que, a partir das vísceras e da carnalidade plástica projetadas, adensa esse espaço a partir do corpo e seu liame com o materno, como será visto mais à frente na pesquisa. Porém, para Krauss (1996) – lendo Laura Mulvey em relação à obra de Cindy Sherman – a ideia de abjeção na crítica e produção artística produz uma temática de essências e substâncias, algo análogo ao se pensar as obras de Kapoor a partir dessa relação entre corpo materno, ferida e sangue, por exemplo. Isso está longe daquilo que é informe, pois, este termo “é sobre atacar as próprias imposições de categorias, pois estas implicam em dizer que certas formas de ação estão relacionadas à certos tipos de objetos” (FOSTER et al, 1994, p. 3, tradução nossa¹⁵¹). A questão em Kristeva está em recuperar certos objetos que se mostram abjetos – algo não possível dentro do programa do informe. O que Krauss elucida é que enquadrar os dois termos como sinônimos ou partes da mesma lógica seria ilegítimo¹⁵². Aquilo que é informe desclassifica a própria noção da forma – do corpo, daquilo que tematiza e essencializa.

Lendo Kristeva e Krauss, Foster (2014) pensa o abjeto dentro de um contexto de emergência da arte pós-moderna, no qual existe, recuperando a questão do

150 “The ab-ject would thus be this intermediary position – neither subject nor object – [...] the inability of a child to separate itself from its mother, so that, caught up within a suffocating, clinging maternal lining, the mucous-membranous surround of bodily odors and substances, the child’s losing battle for autonomy is performed as a kind of mimicry of the impassibility of the body’s own frontier, with freedom coming only delusively as the convulsive, retching evacuation of one’s own insides, and thus an abjection of oneself. [...] The abject-as-intermediary is, in this account, thus a matter of both uncross-able boundaries and undifferentiable substances, which is to say a subject position that seems to cancel the very subject it is operating to locate, and an object relation from which the definability of the object (and thus its objecthood) disappears. [...] The abject, understood as this undifferentiable maternal lining—a kind of feminine sublime, albeit composed of the infinite unspeakableness of bodily disgust: of blood, of excreta, of mucous membranes—is ultimately cast, within the theorization of abject art, as multiple forms of the wound.”

151 “[...] is about attacking the very imposition of categories, since they imply that certain forms of action are tied to certain types of objects.”

152 O contexto histórico em que essa distinção surge está fortemente demarcada no início da década de 1990 na Europa e nos Estados Unidos. Duas exposições – “Formless: A User’s Guide”, no Centro Georges Pompidou e com curadoria de Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois; e “From the *Informe* to the Abject”, de Claude Gintz para o Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, esse um projeto que não se concretizou – figuram na discussão central de Krauss (1996) sobre como muitas vezes estes termos são tratados como sinônimos quando na verdade não o são. Nos Estados Unidos, em 1993, a Bienal do Whitney Museum, em Nova York, com curadoria de Elizabeth Sussman, Thelma Golden, Lisa Phillips, and John G. Hanhardt, trouxe o abjeto como estrutura de sua abordagem crítico-política. Esta exposição partiu de discussões e outras referências expositivas e teóricas a partir do abjeto (FRIQUES, 2019).

olhar desenvolvida por Lacan, uma predominância no objeto-olhar. Esse olhar pode ser visto nas fotografias da artista Cindy Sherman (FOSTER, 2014; KRAUSS, 1996). Nessas fotografias, há um vasto arsenal de representações que, ao mesmo tempo em que focam personagens femininas em várias situações, além de tipos mais definidos como palhaços, aristocratas, figuras da história da arte, também detalham os interiores do corpo a partir do vômito e do sangue. Evocando Kristeva, Foster (2014, p. 143-144) afirma que o grotesco em Sherman traz um terror que significa, “antes de mais nada, terror da maternidade, do corpo materno tornado estranho, repulsivo até, na repressão. [...] Tais imagens evocam o corpo virado pelo avesso, o sujeito literalmente tornado abjeto, descartado”.

Foster trabalha com algo que está além do abjeto, o conceito de obsceno, o momento em que aquele objeto-olhar é apresentado sem referencial representacional, sem uma espécie de moldura que o conteria, sem uma tela ou um palco para abrigá-lo:

algumas imagens vão mais além do abjeto, que está quase sempre ligado a substâncias e significados, não só na direção do *informe*, condição escrita por Bataille em que a forma significativa se dissolve porque perdeu-se a distinção fundamental entre figura e fundo o eu e o outro, mas também na direção do *obsceno*, em que o olhar-objeto é apresentado *como se não houvesse uma cena para encená-lo, uma moldura de representação para contê-lo, nenhum anteparo* (FOSTER, 2014, p. 144, grifos do autor).

Uma imagem que invade e sobrecarrega o sujeito-quadro de Lacan. Desse modo, o obsceno não se constitui algo contra a cena, mas sim um ataque nessa cena de representação da imagem-quadro. Sem esse palco, essa moldura, tão características de uma representação usual, é como se o obsceno aparece muito próximo de seu observador, pois perde-se a referência daquilo que o contém. Esse duplo ataque, ao sujeito e ao tempo, é segundo Foster (2014) uma ocorrência que se coloca em diversas cenas da arte contemporânea.

O obsceno, no entanto, é pensando muito a partir do abjeto (FOSTER, 2014, p. 147): “[...] o abjeto afeta a fragilidade de nossas fronteiras, a fragilidade da distinção espacial entre nosso interior e nosso exterior bem como o da passagem temporal entre o corpo materno (mais uma vez, o domínio privilegiado do abjeto) e a lei paterna”. Essa questão, de acordo com o autor, se insere em uma discussão que articula as construções de subjetividades racistas, homofóbicas, eivadas de preconceito contra aqueles que a sociedade considera abjetos. Voltando a conceitualização do termo, Foster (2014) traz a seguinte questão: seria possível representar o abjeto, já que esse se situa oposto à cultura? Se inconsciente, pode se expor à consciência e ainda assim permanecer abjeto?

Para Foster (2014, p. 148), há em Kristeva uma ambiguidade entre abjetar e ser abjeto: “[...] *abjetar* é fundamental para a manutenção tanto do sujeito como da sociedade, enquanto a condição de ser abjeto é corrosiva das duas formações”. Dessa maneira, a operação de abjetar não manteria a sociedade dentro de seus liames apaziguáveis? Seria possível pensar em uma perturbação dessa abjeção, de modo a criticá-la e trazê-la como operante do real? A partir disso, a arte considerada abjeta se lançou em duas direções: uma que se identifica com o abjeto, que irá “investigar a ferida do trauma, tocar o olhar-objeto obsceno do real” (FOSTER, 2014, p. 149), e outra que pensa o abjeto a partir de uma reflexividade, provocando sua operação – “flagrar a abjeção, tornando-a reflexiva, até repelente em si mesma”.

Apesar de situar o debate na contemporaneidade, Foster retoma o movimento surrealista e a querela entre André Breton e Georges Bataille para ilustrar a problemática dessas abordagens: Breton acredita que Bataille não era mais do que um filósofo do excremento, enquanto esse acusa o autor do Manifesto Surrealista de se preocupar mais com jogos edipianos do que com a transgressão propriamente dita. Pergunta, então, Foster (2014, p. 150): “Seriam essas, então, as opções que o artifício da abjeção nos oferece [...]? Agir de modo sórdido com o desejo secreto de ser espancado, ou rolar na merda com a fé secreta de que o mais corrompido poderia se tornar o mais sagrado, e o mais perverso, o mais potente?”. O próprio texto de Foster nesse momento joga com a escrita de um abjeto, ao usar termos que destoam do caráter acadêmico de sua escrita.

Para o autor, o que aquela arte abjeta que critica a domesticação cultural do abjetar do diverso na sociedade traz, de fato, é uma reversão simbólica do primeiro passo em direção à civilização, uma espécie de sublimação visual que tira o poder das formas verticais, daquilo que é falocêntrico – trazendo uma erótica do anal que tensiona as leis patriarcais da diferença.

O autor conclui que o real – ou o modelo textual da realidade, reprimido no pós-estruturalismo pós-moderno, retorna como traumático. Desespero e desilusão analisados e mediados – um sintoma da contemporaneidade:

A fratura do corpo, o olhar devorando o sujeito, o sujeito tornando-se espaço, o estado de semelhança pura: essas condições são evocadas na arte recente [...]. Lembrem o ideal perverso da beleza, redefinido nos termos do sublime, proposto pelo surrealismo: uma possessão convulsiva do sujeito entregue a uma *jouissance* mortal. Se essa possessão convulsiva pode ser relacionada à cultura contemporânea, ela tem de ser dividida em suas partes constituintes: por um lado, um êxtase no colapso imaginado do anteparo-imagem e/ou da ordem simbólica; por outro, um horror diante desse acontecimento fantasmático seguido por desespero (FOSTER, 2014, p. 155-156).

O obsceno então se instaura, a partir do abjeto e do informe, no real contemporâneo a partir do trauma. Pensando as categorias de inquietante, abjeto, informe e obsceno, o que se estabelece nessas obras de Kapoor? Estaria na obra, manifestado, o corpo-abjeto? Ou mais ainda, o corpo que recusa a antropomorfização e o quadro definidor da obra de arte?

Para tentar responder as questões, cabe agora perquirir dois expedientes: o primeiro, pensar sobre a materialidade sugerida nas obras em foco a partir da ideia que Kapoor faz do corpo. Já afirma o artista: “tudo começa no corpo: o sangue, a sexualidade, a respiração e o pensamento estão todos contidos no corpo, num espaço interior onde podem encontrar extensões poéticas e psicológicas” (KAPOOR, 2011f, tradução nossa¹⁵³). O que é, então, esse corpo que está em jogo na obra de Kapoor, que se mostra pelo discurso do artista tão potente em seu interior? Outro ponto, após a discussão teórica sobre esse conceito, parte-se para a análise de algumas obras para, daí em diante, poder propor o que seria esse objeto corpóreo-carnal em Kapoor.

5.2 A trajetória do corpo em Kapoor

Materialmente, o que se desvela nas obras bidimensionais e tridimensionais de Anish Kapoor em sua fase visceral, como já exposto na pesquisa por meio das entrevistas do artista, é o sangue e a terra como materiais rituais. O que une sangue e terra é o corpo. Mas, esse corpo se materializa em suas entranhas, de dentro para fora, ameaçador, labiríntico, projetado, ejetado e abjetado. Não há uma tentativa, ou mesmo uma prerrogativa, de colocá-lo como algo definido. O que se vê é um desfile corpóreo que se constitui pelo sangue e pela pele, mas que parece envolto em algo que se lança para além da matéria – em suma: a carne.

É nessa chave que as potencialidades ambíguas de Kapoor ganham terreno fértil. Pois, como afirma Gil (1997, p. 26-27), “[...] tudo que se deita fora, saliva, excrementos, fragmentos de unhas, contém em si poderes, uma vez que se coloca no limiar de vários pares de disjunções: entre natureza e cultura, corpo vivo e inerte, entre o interior e o exterior”.

É possível identificar os ecos da temática desse elemento que é a carne na história da arte em Kapoor. São evidências que, além de perpassarem os séculos, quando chegam à contemporaneidade vão muitas vezes ao encontro do que se chama arte abjeta.

Poder-se-ia argumentar que o conceito de carne não seria, em Merleau-Ponty, tão literal como aparece nas obras de Kapoor e em outras produções artísticas. Certamente, o que o filósofo coloca em questão não se liga apenas à visualidade carnal.

153 “Everything starts from the body: blood, sexuality, breathing, and thought are all contained *within* the body, in an interior space in which they can find both poetic and psychological extensions.”

Porém, como já visto anteriormente na pesquisa, o jogo entre visível e invisível na obra de Kapoor aqui também se faz presente, e com essa materialidade mais pungente das obras em pintura tridimensional do artista, cabe ressaltar que o que se perquire não é entender a carne apenas como materialidade, mas sim como esse elemento que permite uma relação intercorporal e está sujeita a dinâmicas que possivelmente ecoam o inquietante, o abjeto e o informe. Como diz o artista, “o interior do corpo é maior do que o próprio corpo” (HILTY, 2022, p. 44, tradução nossa¹⁵⁴).

Como já visto anteriormente, as obras de Anish Kapoor dialogam não apenas com a arte contemporânea, mas estão imbricadas em uma teia de referências que se estende desde a pré-história, passando pelo Renascimento e Barroco, dentre outros períodos artísticos. Kemp (2022) elenca obras que trazem a ideia ritualística junto ao corpo, a dissecação junto ao espírito, compondo um panorama que ecoa a produção do artista pesquisado.

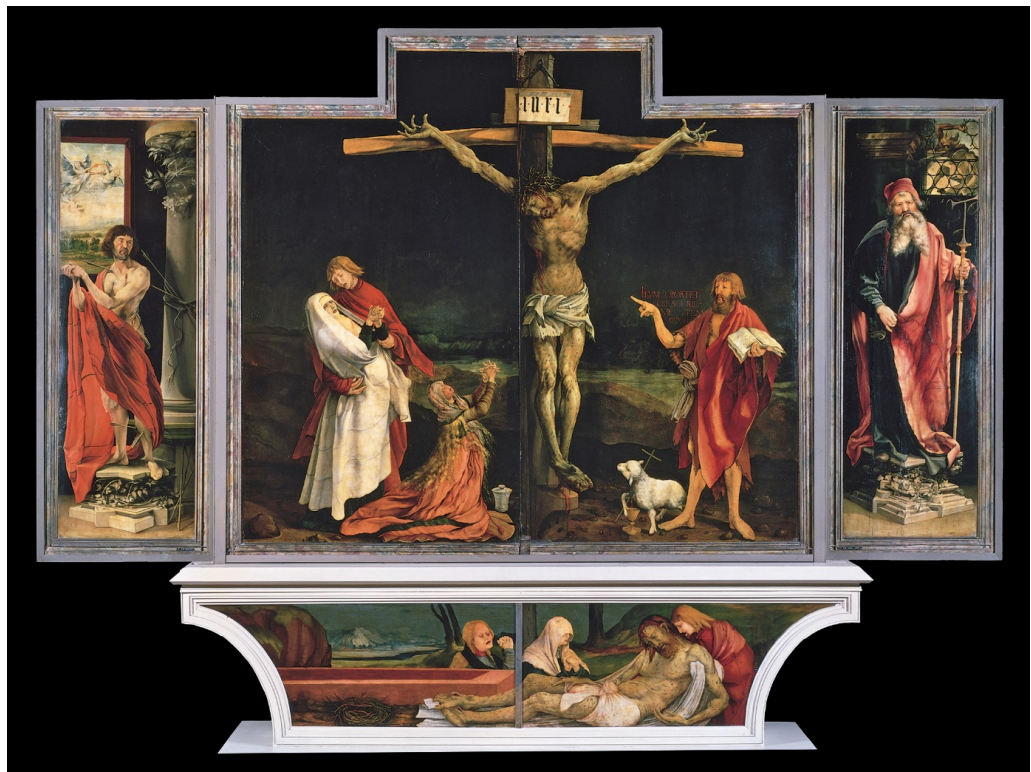


FIGURA 36. Matthias Grünewald. *Retábulo de Isenheim*, 1512-1516. Têmpera e óleo sobre tábuas, 269 x 307 cm. Museu de Unterlinden, Colmar, França.

FONTE: Wikimedia

Kapoor, quando criança, na cidade de Dehradun no nordeste da Índia, presencia o sacrifício de um boi em homenagem à deusa Kali. A própria iconografia dessa divindade traz em seus elementos o ideal do sacrifício, com seus dois braços do lado esquerdo segurando uma espada, materializando o conhecimento divino e uma cabeça

154 “[...] the inside of the body is bigger than the body itself.”

decapitada. Também, nas representações, vê-se um colar de cabeças, entendidas como manifestações das letras do alfabeto sânscrito. Como afirma Kemp (2022), a iconografia sangrenta da deusa Kali reverbera a iconografia cristã, com os corpos de santos e mártires maculados.

Januszczak (2022) ressalta a predominância de referências ligadas ao Renascimento de países do norte da Europa, como a Holanda e a Alemanha. A ideia sacrificial se impõe com magnitude e de maneira extremamente carnal no corpo de Jesus Cristo no *Retábulo de Isenheim (Cristo)*, de 1512-1516 (**Fig. 36**).

O corpo de Jesus Cristo se mostra totalmente dilacerado, pontuado com diversas feridas e cortes, ressaltando o aspecto da doação do próprio corpo que, uma vez santificado, também se mostra presente em sua carne – adensando a discussão entre corpo e espírito, sagrado e profano. Algo que Rembrandt faz de forma metafórica quando pinta seu *Boi abatido* (c. 1655) (**Fig. 37**), “tentando evocar o terror do último sacrifício” (JANUSZCZAK, 2022, p. 234, tradução nossa¹⁵⁵).



FIGURA 37. Rembrandt. *Boi abatido*, c. 1655. Têmpera e óleo sobre madeira, 94 x 69 cm. Museu do Louvre, Paris, França.

FONTE: Wikimedia

155 “[...] to evoke the terror of the ultimate sacrifice.”

Kemp (2022) afirma que Kapoor, por mais que compactue da alegoria da crucificação presente na obra do holandês – com uma reprodução em seu estúdio – está mais próximo de um conteúdo emocional evocado, por exemplo, por Rubens em *A descida da cruz* (1612-1614). Os dois autores chegam até o século XX com as obras de Chaïm Soutine, artista francês que realiza variações do quadro de Rembrandt e traz em sua poética a questão da carne.

A intenção não é esgotar as referências em história da arte relacionadas à temática da carne, mas existem diálogos possíveis entre a obra de Kapoor e as pinturas de horror de Francis Bacon ou, ainda, uma possibilidade de atravessamento com a obra de Adriana Varejão, nas quais se explicita a ferida colonial, tema caro ao artista indo-britânico.

Outro tipo de produção que orbita as referências do artista são os estudos anatômicos e de dissecação. Entre meados do século XVI e século XVII, dissecações acontecendo em anfiteatros e exibidas para o público eram comuns: “as dissecações anuais eram atos carregados de ritual público, geralmente acontecendo no carnaval. As pinturas de Kapoor contendo partes sangrentas do corpo compartilham essa dimensão ritual quando deixam o estúdio e entram no espaço público de uma galeria ou museu” (KEMP, 2022, p. 105, tradução nossa¹⁵⁶).

Dentro da trajetória do próprio artista, esse elemento da carne se faz presente desde o início de sua produção poética. A partir da ferida, do rasgo, tomando o vazio e chegando à ideia de uma pregnância da forma em relação ao corpo materno, Kapoor traz aspectos de um corpo que é ao mesmo tempo familiar e estranho. Com o avanço de sua produção, cai no terreno do abjeto, com possibilidades de se pensar para além desse termo.

A ferida aberta na carne – na carne do mundo, na carne da arquitetura, do espaço – é apresentada em *The Healing of St Thomas* (1989) (**Fig. 38**). Apenas uma laceração na parede, de onde se entrevê o vermelho que pulsa ao mesmo tempo em que é contido pelo branco da galeria: é assim que Kapoor traz o corpo junto à dimensão religiosa e ritualística nos anos iniciais de sua produção. A chaga aqui apresentada é a de Cristo que a mostra a São Tomé para que este creia em sua ressurreição. Então, o que Kapoor manifesta no espaço é esse desejo para que o público também creia – creia em suas ilusões, creia na potencialidade desse ritual que é feito em comum – enfim, creia no elemento carne que une, a partir do olhar perceptivo, obra, espaço e os observadores. Quase como se abrisse um convite para o toque nessa ferida, assim como Caravaggio retrata em *A incredulidade de São Tomé* (c. 1602) (**Fig. 39**).

156 “The annual dissections were highly charged acts of public ritual, generally undertaken during carnival. Kapoor’s paintings of bloodied body parts share this ritual dimension once they leave the studio and enter the space of a public gallery or museum.”



FIGURA 38. Anish Kapoor. *The healing of St Thomas*, 1989. Madeira, fibra de vidro e pigmento, 35 x 18 x 2 cm. Exposição Anish Kapoor. Gallerie dell'Accademia e Palazzo Manfrin, Veneza, Itália, 2022.

FONTE: autor



FIGURA 39. Caravaggio. *A incredulidade de São Tomé*, c. 1602. Óleo sobre tela, 107 x 146 cm. Bildergalerie, Potsdam, Alemanha.

FONTE: Wikimedia

Em *My Body Your Body* (1993), o elemento carne dialoga com o vazio, afinal, qual a relação que se instaura entre o corpo da obra com o corpo de quem a interpela? Ou ainda, estaria em jogo o corpo do próprio artista? Kapoor enfatiza *a carne do vazio* (grifo nosso), os interstícios que promovem ao mesmo tempo em que são alimentados pelo corpo. O corpo, nessa tela em azul – ecoando o pensamento do artista de que essa cor pode ser mais profunda que o próprio preto – abre-se em um jogo ilusório, no qual não se deixa ver sua profundidade total, no qual a obra só se completa com o passeio daquele que a observa de um lado a outro, com seu próprio corpo. Há, então, esse compartilhar da carne do mundo e do vazio, em uma relação dialógica mediada pelos sentidos. Em entrevista a Nicholas Baume, Kapoor (2008) afirma que os dois corpos presentes na obra são a escuridão e o espaço corporal. Há uma implicação direta do espectador, como se esse fosse chamado, interpelado pela obra – o que se coaduna com aquilo apresentado por Lacan e Didi-Huberman: o que vemos nos olha. Confirma o artista: “estou interessado na ideia de que uma obra pode dizer ... ‘vem cá, venha aqui. Eu posso te engajar profundamente e meu espaço infiltra o seu” (KAPOOR, 2008, p. 50, tradução nossa¹⁵⁷).

Conforme Kapoor elabora e reelabora suas mitologias, um corpo se torna tema recorrente de sua poética, manifestando-se e deslocando seus sentidos e afetos: o corpo materno. Da década de 1980 até à produção mais recente, a ideia de maternidade, gravidez e útero se alinha tanto às formas mais monocromáticas, em vazios e protuberâncias, como às possibilidades mais carnis e até mesmo violentas do sangue.

Kapoor apresenta dez obras em que a figura materna aparece de forma direta: duas intituladas *Mother as a Mountain* (1985), *Mother as a Void* (1988), duas com o nome de *Mother as a Ship* (1989), *Mother as a void II* (1989), *You Instructed me Oh Mother* (2013), *Mother, Mother* (2016), *Mother Rising* (2016) e *Oh Mother, Tell Me My Life Again* (2021). Há uma clara profusão de linguagens nesses exemplares, sendo as obras da década de 1980 uma exploração sobre o vazio e as obras da década de 2010 materializando na pintura tridimensional do artista mais uma vertente poética desse tema.

Além dessa relação literal, há em várias outras obras uma alusão à figura materna e à figura feminina: *When I Am Pregnant* (1992), *Sister* (2005), *The Ovaries of the Jewess* (2012), *L'Origine du monde* (2014), *First Milk* (2016), *Unborn* (2016), *Newborn* (2019), *Blackness From Her Womb* (2021), *Pregnant White Within Me* (2022), entre outras. Por fim, as alusões não se encerram apenas pelos títulos: há obras que trazem uma vigorosa presença da questão relacionada à maternidade, ao feminino, ao útero e ao sangue a partir das formas e das cores.

157 “I am interested in the idea that a work of art can say, “Come on, come over here. I can engage you deeply and my space infiltrates yours.””



FIGURA 40. Anish Kapoor. *Mother as a Mountain*, 1985. Técnica mista e pigmento, 140 x 275 x 105 cm. Exposição Anish Kapoor. Gallerie dell'Accademia e Palazzo Manfrin, Veneza, Itália, 2022.

FONTE: autor

A versão de *Mother as a Mountain* (1985) (**Fig. 40**), presente na exposição do artista na Gallerie dell'Accademia, é revestida de pigmento preto – a primeira versão apresenta o revestimento em vermelho. Nessa obra, existe a continuação temática instaurada em *1000 Names*: o pigmento em pó recobre o chão, rompendo a fronteira entre a obra e o espaço expositivo, permitindo o brotar dessas formas. Há, porém, uma temática que dirige a percepção a partir da figura materna – mais ainda, a figura materna como um vazio. Esse jogo de relações entre o vazio e a matéria, o visível e o invisível, já foi explorado no subcapítulo anterior. Porém, é interessante perceber como, a partir da figura materna, do corpo, esse vazio é adensado. O útero se apresenta como um lugar de expansão e expulsão.

Já *When I Am Pregnant* (1992) (**Fig. 41**) trabalha a partir da ideia da gestação pensada em sua manifestação pela cor e o espaço. À parede branca da instituição é acrescentada uma protuberância que, a partir da iluminação e do caminhar, é revelada. O jogo do visível e do invisível não se dá apenas pelo pigmento preto. Isto mostra também que a ideia de algo que surge, que se destaca para fora da superfície já é explorada por Kapoor antes do *Vantablack* e seus não-objetos.



FIGURA 41. Anish Kapoor. *When I Am Pregnant*, 1992, fibra de vidro e tinta. Dimensões variáveis. Exposição Anish Kapoor: Surge. Fundação CorpArtes, Santiago, Chile, 2019.

FONTE: autor

O que se vê na obra é uma existência ainda não completa, uma gestação em progresso. Já afirma Anidjar (2022, p. 139, tradução nossa¹⁵⁸) que “os objetos de Kapoor (ou não-objetos) são, como pode parecer óbvio, menos conceituais do que são concepcionais”. Seguindo sua poética tendo como chave a questão da lateralidade seriada proposta por Bhabha (2009a), a parede branca grávida retorna trinta anos após sua primeira concepção, a partir da obra *Pregnant White Within Me* (2022) (**Figs. 42 e 43**). O corpo agora se estende por quase toda a superfície da parede e aquela geração que se mostra mais antropomorfizada na obra de 1992 ganha contornos mais ameaçadores dentro do próprio espaço. O que estaria ali sendo gestado? Retoma-se aqui a metáfora do branco relacionado às próprias vísceras da baleia de Moby Dick (BATCHELOR, 2007) – o branco como pele escondendo a imensidão interior do próprio corpo. Kapoor (2008, p. 48, tradução nossa¹⁵⁹) também afirma a capacidade relacional dessas obras:

158 “Kapoor’s objects (or non-objects) are, it seems obvious, less conceptual than they are conceptual.”

159 “[...] no matter how close or far away you are, it is a blur. It is only when you move to the side of it that you can see it is a form. I’ve become more and more interested in that slight manipulation that forces the viewer into doing something. It is a form of address, [...] the way the work directs a particular kind of looking.”

[...] não importa quão perto ou longe você está, é um borrão. É apenas quando você se move para o lado da obra que consegue ver que é uma forma. Eu tenho ficado cada vez mais interessado nessa leve manipulação que força o espectador a fazer algo. É uma forma de endereçamento, [...] como a obra direciona um tipo particular de olhar.



FIGURA 42. Anish Kapoor. *Pregnant White Within Me*, 2022. Técnica mista e tinta, 180 x 1000 x 230 cm. Exposição Anish Kapoor. Gallerie dell'Accademia e Palazzo Manfrin, Veneza, Itália, 2022.

FONTE: autor

Essa manipulação do olhar e do próprio corpo do espectador de fato se torna uma característica frequente da obra de Kapoor, que pode ser vista nas obras supracitadas e em *My Body Your Body* e sua relação com o corpo daquele que olha a obra e o corpo da própria obra em relação à arquitetura; por fim, as obras *Non-object (Black)* apresentam uma grande evidência de como esse interesse de Kapoor em relação à agência do espectador é preponderante até os dias de hoje.

Voltando à presença corpórea em suas obras, no início da década de 2000, Kapoor expande sua poética relacionada à carne e ao corpo, como enfatizado pela obra *Marsyas* (2002), terceiro trabalho comissionado para a *The Unilever Series*, um projeto



FIGURA 43. Anish Kapoor. *Pregnant White Within Me*, 2022. Técnica mista e tinta, 180 x 1000 x 230 cm. Exposição Anish Kapoor. Gallerie dell'Accademia e Palazzo Manfrin, Veneza, Itália, 2022.

FONTE: autor

de patrocínio artístico da empresa dentro da Tate Modern, mais especificamente do Turbine Hall, antigo espaço que abrigava geradores da Bankside Power Station. Procedendo os trabalhos de Louise Bourgeois e Juan Muñoz, Kapoor trabalha ao lado da equipe da Tate para desenvolver o projeto.

O título deriva da obra de Ticiano *O esfolamento de Mársias* (1570-76) (**Fig. 44**), no qual o sátiro Mársias é esfolado vivo por Apolo por tocar flauta melhor do que o deus. Kapoor então estende a pele esfolada do sátiro por todo o espaço da Turbine Hall, criando uma conexão entre pele e arquitetura.

A obra dialoga com o espaço tanto verticalmente como horizontalmente. De fato, conforme escreve De Salvo (2002), uma das grandes preocupações de Kapoor está em como preencher a altura presente no vão. Para isso, o artista emprega a horizontalidade, projetando a obra em comunicabilidade com as entradas norte e sul, além de integrar a ponte localizada no meio do grande salão, que facilita o acesso do segundo andar para o térreo.

A estrutura vermelha em PVC, mostrando as fibras do tecido remetem ao esfolamento de Mársias. Uma grande pele cobre o Turbine Hall:



FIGURA 44. Ticiano. *O esfolamento de Mársias*, c. 1570-76. Óleo sobre tela, 212 x 207 cm. Museu Arquidiocesano de Kroměříž, Kroměříž, República Tcheca.

FONTE: Wikipedia

Ao nomear a obra *Marsyas*, ao escolher usar a cor vermelho-sangue, ao produzir uma forma que, enquanto abstrato, invoca imagens do corpo, Kapoor convida inevitavelmente a comparações com nossa própria humanidade. Pareceria que a disposição de tal objeto dentro do meio industrial do Turbine Hall humanizaria o espaço, mas há algo desconcertante sobre essa escultura. Pode ser uma questão de escala, mas talvez *Marsyas* é também uma corporificação de formas tanto reconhecíveis como terrivelmente não familiares (DE SALVO, 2002, p. 17, tradução nossa¹⁶⁰).

É notório perceber como essa pele envolve o espaço na medida em que se estende por ele. De Salvo (2002) aponta para uma categoria que se assemelha ao inquietante, aquilo que é estranho, mas ao mesmo tempo familiar. Isso se dá porque há uma mitologia que é contada e recriada a partir da pele. Sobre esse elemento, completa Agnaldo Farias:

160 “In naming the work *Marsyas*, in choosing to use a blood-red colour, in producing a form that, while abstract, conjures images of the body, Kapoor invites inevitable comparison with our own humanity. It would seem that the placement of such an object within the industrial milieu of the Turbine Hall would humanise the space, but there is something uncanny about this sculpture. This may be a circumstance of scale, but perhaps *Marsyas* is also an embodiment of forms both recognisable, and terrifyingly unfamiliar.”

A pele consiste num ponto-chave da poética de Anish Kapoor. Por intermédio de esculturas e instalações [...] o artista demonstra persistentemente que aquilo que chamamos espaço é um *continuum* produzido pela simples variação de luz e habitado por corpos materiais ou virtuais, num todo que só se separa de nós no âmbito da pele. [...] Como estratégia de demonstrar isso a cada passo, a cada novo trabalho, o artista afronta o nosso corpo, seja nos colocando individual e literalmente no interior de uma obra ou porque, atacando tetos, chãos e paredes, faz com que sejamos engolfados por um espaço que, diversamente do que imaginávamos de saída, possui fronteiras difusas, porosas, cheio de passagens secretas, frestas que buscamos desvendar com ansiedade, sempre com a pretensão de nos acalmarmos (FARIAS, 2006, p. 32).

Kapoor trabalha com a pele e sua noção de desprendimento da própria carne. De acordo com o filósofo Jean-Luc Nancy (2015, p. 57), “a pele possui [...] uma virtualidade de desprendimento, uma capacidade de se levantar e separar da carne (*chair*) que ela envolve”, seja virando couro, seja no despelar. A pele também é movimento, vibração do corpo, dele fazendo sua extensão.

É possível entender o percurso de Kapoor como uma pesquisa poética pelos terrenos do corpo em suas searas que vão do inquietante, do estranho familiar, até ao abjeto. Esses dois conceitos muitas vezes vão e voltam em sua poética. Porém, relembando a distinção proposta por Kristeva (1982), o que existe no abjeto sai do terreno daquilo que é reconhecível e familiar. A autora ainda traz um paralelo que alinha o *unheimlich* àquilo que é sobrenatural (KRISTEVA, 1994). Esse sobrenatural será perquirido por Freud a partir das noções de angústia, duplo, repetição e inconsciente. E continua: “Freud nota que o ego arcaico, narcísico, ainda não delimitado pelo mundo exterior, projeta para fora dele o que sente em si mesmo como perigoso ou desagradável em si, para dele fazer um *duplo* estranho, inquietante, sobrenatural, demoníaco” (KRISTEVA, 1994, p. 192-193). Essa expulsão está ligada à abjeção, mas à medida que, ao abjetar, ocorre a expulsão, o inquietante se dá na construção de um objeto reconhecido, ainda que estranho. A sensação de estranhamento ocorre, quando o conteúdo recalçado pelo aparelho psíquico, pois não mais necessário, seja ao prazer ou à autopreservação, retorna – provocando a sensação de sobrenatural.

Sendo assim, se a relação ilusória e com uma carga sobrenatural – no sentido de ir acima daquilo que se aparenta como o real – foi e é patente na produção de Kapoor até hoje, com os trabalhos com cera e aqueles que remontam à pele, há uma relação fronteira entre os conceitos. Porém, é com a obra *Greyman Cries, Shaman Dies, Billowing Smoke, Beauty Evoked* (2008-2009) que o artista mergulha de vez no

abjeto¹⁶¹.

A obra consiste em várias pilhas de cimento mal-arranjadas, suas formas remetendo ao formato de fezes – tanto que *Between Shit and Architecture* (Entre merda e arquitetura, em tradução livre) torna-se o título da obra quando em progresso. Em colaboração com Adam Lowe, diretor e fundador da Factum Arte, empresa sediada em Madri, especializada em processos artísticos digitais, é criada uma máquina de impressão em concreto 3D chamada *Identity Engine*¹⁶². Esta máquina, análoga à máquina de processamento de alimentos, é operada com pouco critério – não há um desenho definido, uma lógica de pré-produção. De fato, a mão do artista, expressão recorrente na mitologia de Kapoor, é descartada. As formas são construídas ao acaso e qualquer pessoa envolvida em sua montagem e execução – o próprio artista, criadores da máquina, técnicos etc. – poderiam acessá-la e mudar seus parâmetros.

Exposta pela primeira vez na Royal Academy de Londres, em 2009, a obra contrasta com aquilo que se espera do artista. Saem de cena os vermelhos e os pretos, a ilusão, o maravilhamento e entra o concreto cinza, a corporalidade e o excremento. Kapoor, desse modo, dá forma inequívoca ao abjeto.

Como visto, pode-se traçar de diversas maneiras o caminho que leva a produção de Kapoor às obras que serão analisadas no próximo subcapítulo. Por mais que suas abordagens formais e pictóricas denunciem outra visualidade, um corpo projetado e abjetado, essa produção se insere no terreno maior das práticas narrativas de Kapoor e sua relação com o corpo, o sangue e o material ritual. Formalmente, trazem ecos seja de suas primeiras obras, como *1000 Names*, seja dos grandes tridimensionais em cera, como *Svayambhu* e *Shooting into the Corner*.

Como são articulados, então, cor e espaço para a produção desse objeto? A partir da análise de obras específicas, serão vistas as relações possíveis e como a poética de Kapoor se adensa a partir desses trabalhos. Configurariam instância do abjeto ou do informe?

5.3 O sacrifício

Em Veneza se articulam em exposição várias obras de Kapoor que, entre pintura e tridimensionais, revelam o corpo em seu estado abjeto e, até mesmo, informe. Qual a relação que Kapoor propõe nessas obras em relação ao objeto artístico? Ainda estariam presentes a primazia da relação entre o olhar, o visível e o invisível,

¹⁶¹ Após já apresentar obras como *Blood Stick* (2008), por exemplo. Mas com *Greyman...* existe uma relação direta e explícita, fundante desta relação entre suas obras e o abjeto.

¹⁶² *Mecanismo de identidade* em tradução livre. Segundo Lowe (2009), o título faz referência à invenção de Charles Babbage intitulada *Mecanismo de diferença*, uma máquina de cálculo que fora construída com base em evitar o erro humano.

como visto nos não-objetos?

Nessas pinturas tridimensionais, Kapoor às vezes faz alusão a indivíduos distantes, informes na memória porque não se sabe o nome, a proveniência, mas apenas a partir de alguns adjetivos – aliados à plasticidade carnal – é possível refletir sobre contextos que extrapolam a própria obra e delineiam panoramas macropolíticos, para além do corpo e de seus rituais.

É o caso da obra *The Unremembered* (2020) (Fig. 45) e *The Innocents* (2021) (Fig. 46), ambas constituídas de uma chapa metálica, na qual materiais se assemelhando a entranhas e às tripas – feitas de tinta, silicone e tecido – são dispostos em cima dessas estruturas. A carga discursiva se mostra bem carregada a partir do título das obras: quem seriam aqueles que não são lembrados? E os inocentes? Seriam esses os mesmos indivíduos?



FIGURA 45. Anish Kapoor, *The Unremembered*, 2020. Aço, silicone, tela e tinta. 185 cm x 177 cm x 733 cm. Exposição Anish Kapoor. Gallerie dell'Accademia e Palazzo Manfrin, Veneza, Itália, 2022.

FONTE: autor



FIGURA 46. Anish Kapoor, *The Innocents*, 2021. Aço, silicone, tela e tinta. 238 cm x 111 cm x 601 cm. Exposição Anish Kapoor. Gallerie dell'Accademia e Palazzo Manfrin, Veneza, Itália, 2022.

FONTE: autor

Quase como o esfolamento de Mársias, a pele e o sangue que agora se estendem pelo espaço expositivo, porém não são aqueles de uma figura mitológica, mas seriam a pele e o sangue da própria humanidade – tanto do artista como daquele que olha a obra ou, ainda, daqueles que têm sua humanidade dilacerada dia após dia. Os anos nos quais essas obras são criadas informam um contexto amplo: a pandemia de Covid-19. Ainda que não exista uma expressão formal do artista em relação à temática da doença em suas obras, é possível estabelecer, a partir de seus títulos e datas, aproximações com a emergência sanitária. Afinal, a doença pode ser interpretada como aquilo que abjeta o próprio corpo quando nele se imiscui. Ademais, o que seria mais abjeto? A enfermidade ou o descaso governamental de vários países – inclusive o Brasil – com a pandemia do coronavírus? Nas milhões de mortes que se seguem por todo o mundo, muitos são aqueles não lembrados e inocentes, esfolados e abjetados. Pode-se ainda pensar a partir de Foster (2014) e considerar que esses restos viscerais se aproximam do objeto obscuro, uma vez que não há referencial narrativo e nem mesmo formal frente ao material plástico que se delineia na obra.

Para além do contexto sanitário, algo que também dialoga e informa a obra de Kapoor é a guerra entre a Rússia e a Ucrânia, iniciada em fevereiro de 2022. Com

a exposição em Veneza, acontecendo em solo europeu¹⁶³, os diálogos são inevitáveis e mostram a força da arte de Kapoor que, em suas peculiaridades, conversam com o contexto geopolítico mundial. Isto pode ser visto a partir da obra *Shooting into the Corner* (2008-2009) (Fig. 47) apresentada em outra configuração na exposição de 2022 (Fig. 48 e 49).



FIGURA 47. Anish Kapoor. *Shooting into the Corner*, 2008-2009, fibra de vidro e tinta. Dimensões variáveis. Exposição *Anish Kapoor: Surge*. Fundação CorpArtes, Santiago, Chile, 2019.

FONTE: autor

A obra originalmente traz uma potência de movimento entre performance, expectativa e política. O canhão aponta para um canto da parede e, manipulado por um ator, dispara um bloco de cera vermelha em intervalos de trinta minutos. Cada projétil pesa aproximadamente nove quilos e é arremessado a uma velocidade que atinge 80 quilômetros por hora (LOISY, 2009). Mas, a mecânica pode se revelar falha: alguns blocos não são totalmente propelidos, aterrissando a poucos metros da peça metálica. A maioria acerta o canto no encontro das duas paredes, deixando sua marca vermelha e logo caindo junto aos outros restos de cera. Conforme o tempo de exposição da

163 A cidade de Veneza – no contexto da 59ª Bienal de Arte de Veneza – sediou a mostra relacionada à guerra e à defesa à liberdade ucraniana, intitulada *This is Ukraine: Defending Freedom*, na Scuola Grande della Misericordia. Evento colateral oficial da Bienal, organizado pelas instituições ucranianas PinchukArtCentre e Victor Pinchuk Foundation, a mostra traz obras de artistas ucranianos e internacionais, como Marina Abramovic, Olafur Eliasson, JR, Damien Hirst e Takashi Murakami. Ainda no contexto da Bienal de Veneza de 2022, a Rússia, com seu pavilhão localizado no Giardini – um dos espaços centrais da mostra – não participa dessa edição do evento, a partir da renúncia de seus curadores e artistas.

obra avança, mais são as sobras acumuladas no piso e os traços nas paredes. Esses adensam o vermelho residual, que se torna escuro dia após dia.

A agressividade e a linguagem bélica manifestadas no trabalho enfatizam a pesquisa de Kapoor com a cor vermelha, mais uma vez apresentada como sangue ritual:

Shooting into the Corner não é apenas atirar no canto, é atirar esferas de carne e sangue, como se fosse uma externalização de um estado interior. É também, na língua duchampiana, masculino e feminino. Muito fálico e muito agressivo, e o canto é receptivo e passivo, uma imagem clássica de um objeto feminino (KAPOOR, 2019, p. 95, tradução nossa¹⁶⁴).

Shooting into the Corner esquematiza essa violência, sendo um exercício de pensamento do artista frente às suas temáticas. O canto, para Kapoor, é feminino, a junção de três planos, uma presença fundamental na arquitetura: “o que é implícito no canto é o espaço além. Um infinito imaginário” (KAPOOR, 2019, p. 95, tradução nossa¹⁶⁵).



FIGURA 48. Anish Kapoor, *Shooting into the Corner*, 2008-2009. Dimensões variáveis. Exposição Anish Kapoor. Gallerie dell'Accademia e Palazzo Manfrin, Veneza, Itália, 2022.

FONTE: autor

164 “*Shooting Into the Corner* isn’t just shooting into the corner, it is shooting pellets of meat and blood, as if it was an externalization of an interior state. It is also, in a Duchampian language, both male and female. Very phallic and very aggressive, and the corner is receptive and passive, a classic image of a feminine object.”

165 “What is implied by the corner is a space beyond. It is an imaginary infinity.”

A configuração original, apresentada comumente na exposição em Santiago, em 2019, traz em Veneza, no ano de 2022, outra possibilidade performativa da própria obra: todas as esferas de cera são disparadas e não há mais um canto, mas o canhão aponta para uma abertura retangular no meio da parede que abre uma passagem para outra sala do espaço expositivo (Figs. 48 e 49).



FIGURA 49. Anish Kapoor, *Shooting into the Corner*, 2008-2009. Dimensões variáveis. Exposição Anish Kapoor. Gallerie dell'Accademia e Palazzo Manfrin, Veneza, Itália, 2022.

FONTE: autor

No espaço expositivo da Gallerie dell'Accademia, a antessala que apresenta a consequência da obra *Shooting into the Corner* se abre para uma das salas principais da exposição, onde são vistas várias pinturas de Kapoor junto às obras tridimensionais dessa fase visceral, entre elas – e quase diretamente – *The Unremembered*.

A escolha de não apresentar a obra dentro de seu funcionamento usual – o canhão já não atira mais, pois já atirou – abre possibilidades de uma interpretação que vai até às consequências da própria guerra, da violência que abate todos os corpos. Os corpos – ou seus vestígios – que são vistos desmembrados, deslembados, aludem aos conflitos antigos e recentes, internos e externos.

Ainda que *Shooting into the Corner* não faça parte formalmente das obras mais viscerais dentro da prática da pintura tridimensional do artista, podendo ser situada em suas grandes obras de cera da década de 2000, que compreendem, entre outras, *Svayambhu*, *My Red Homeland* e *Past, Present and Future*, no contexto da exposição em Veneza, ela se mostra possibilitadora desse diálogo lateral que, devido ao horror, a guerra e ao poder, atualiza as camadas possíveis de abjeção, infirmitade e obscenidade no trabalho do artista.

Esse diálogo entre o horror externo e interno, masculino e feminino, vida e morte, é levado também para o Palazzo Manfrin, onde outras obras da fase visceral do artista se fazem presentes em diálogo com obras de outros momentos de sua produção. É aí que se encontra *The Innocents*, com suas pesadas massas de cera. Ressalta-se a predileção de Kapoor por esse material ao manifestar visualmente a dimensão visceral do corpo humano. Para Kemp (2022, p. 106, tradução nossa¹⁶⁶), “a vantagem da cera como meio, como o silicone e outros meios plásticos usados por Kapoor, é que ela pode ter sua cor própria, mantendo a translucidez da carne viva”.



FIGURA 50. Anish Kapoor, *Portrait of Pink (I, II, III)* (2019). Óleo sobre tela, 274 x 213 cm (cada). Exposição Anish Kapoor. Gallerie dell'Accademia e Palazzo Manfrin, Veneza, Itália, 2022.

FONTE: autor

Na mesma sala, o artista apresenta três obras intituladas *Portrait of Pink (I, II, III)* (2019) (**Fig. 50**), que continuam a trazer a relação proveniente de como o corpo

166 “The advantage of wax as a medium, like the silicon and other plastic media used by Kapoor, is that it could be self-coloured while retaining the translucency of living flesh.”

se instaura em Kapoor – entre abjeto e informe – pois fazem alusão a cavidades e orifícios do corpo humano e, especialmente, do corpo feminino. Porém, isto é feito de forma opaca: não há a certeza sobre as cavidades que a obra aponta e, além disso, na aproximação feita por Kapoor, perde-se o referencial, a moldura, mostrando a obscenidade do informe (FOSTER, 2014). As aberturas – cavidades, orifício – se aproximam do vazio em sua densidade cromática. Essas obras talvez sejam as mais figurativas de Kapoor que, mesmo quando traz a ideia do corpo em sua gravidez, ou o corpo da mãe, ou até mesmo os objetos de *1000 Names*, trabalha muito com a forma mais polida e a por meio de metáforas. Ainda que, nas obras de *Portrait of Pink* se veja apenas recortes, traços, possibilidades de um corpo, a configuração visual é realizada de tal maneira que exista uma identificação mais possível que permite pensar o corpo biológico feminino.

Civitarese (2022) argumenta que, para Kapoor, o corpo humano e, mais ainda, os órgãos sexuais são paisagens – e essas paisagens são entendidas como lugares de confronto. O autor, ao evidenciar um rascunho do artista de 1989, em que se vê uma vagina feita à caneta e logo acima uma frase de Santo Agostinho que diz que o ser humano nasce no meio de fezes e urina, afirma que em Kapoor, seja por meio de seus vazios e limbos ou pelo corpo humano e os órgãos sexuais, há uma tentativa de não ficar preso no limbo, de não se tornar dejetado ou abjeto e, sim, contido pelo objeto.

Essa afirmação se mostra difícil de ser sustentada, uma vez que Kapoor trabalha não a contenção em um objeto, mas a possibilidade de a obra ser um não-objeto, um proto-objeto, e até mesmo algo abjeto. Não há a vontade de domesticar o olhar ou criar uma relação passiva, na qual o olhar do espectador doma o dito objeto. Se Kapoor chega a ensaiar essa possibilidade nos anos 2000, como mostra Naves (2007), a partir das obras viscerais existe um ímpeto que impele o artista para outra direção, não negando o abjeto, mas, justamente, com ele se tornando a própria abjeção e podendo, inclusive, a partir de Foster (2014) pensar para além dela. Essas paisagens corpóreas abrem espaços onde os conflitos são instaurados e perquiridos, onde o corpo se revela ao mesmo tempo em que se encobre.

A relação entre corpo e espaço se adensa a partir da metáfora do sacrifício com a obra *Sacrifice* (2019) (**Fig. 51**). Essa obra encena a ritualística do sacrifício a partir do receptáculo instalado em sua parte inferior. O artista nomeia essa obra e outras que empregam a mesma solução plástica como “*tray paintings*” – “pinturas-bandeja”: “A bandeja, é claro, é um local, um lugar ritual onde ocorre o evento da obra. É a bandeja que guarda as evidências da ação e não é retirada de seu local de origem. Talvez a bandeja seja o pano de fundo por meio do qual o restante possa ocorrer em seu interior” (BHABHA e KAPOOR, 2022, p. 365, tradução nossa¹⁶⁷).

167 “The tray of course is a site, a ritual place in which the event of the work occurs. It is the tray that holds the evidence of the action, and it is not removed from its site of origin. Perhaps the tray

Pode-se pensar em um estreitamento da bandeja-receptáculo presente na obra de Kapoor e a coisa-jarra em Heidegger. Nesse sentido, a obra estaria mais próxima à coisa do que o objeto, pois, segundo o filósofo, a jarra – e no caso da produção de Kapoor, o receptáculo sacrificial – “se distingue de um objeto, isto é, de algo que subsiste por opor-se e contrapor-se a um sujeito. [...] o ser coisa da coisa não está em se fazer dela objeto de uma representação nem em determiná-la” (HEIDEGGER, 2008b, p. 145). Dessa forma, o receptáculo subsiste em si mesmo, sendo uma produção e não meramente uma representação. E o que irá produzir? Essa temporalidade ritual, o amálgama entre céu e terra – a partir do recipiente desde receptáculo. Não mais o exemplo do vinho, como em Heidegger, mas é agora o sangue que ocupa o vazio. E se, na jarra, ao lidar com a ritualística, o vinho se torna sangue, com Kapoor há a vontade do pigmento, da cor vermelha produzida manifestada por meio da cera e do silicone, tornar-se o sangue ritual que permite a obra de arte abarcar, em seu vazio, as estruturas do material plástico que vaza e se transforma com a ação do tempo.



FIGURA 51. Anish Kapoor, *Sacrifice*, 2019. Aço, resina e tinta. 294 cm x 207 cm x 385 cm. Exposição Anish Kapoor. Gallerie dell'Accademia e Palazzo Manfrin, Veneza, Itália, 2022.

FONTE: autor

is the background for the rest to take place within.”

Há, na relação proposta por Kapoor mediante o ritual sacrificial e o local onde esse ocorre na obra, uma dimensão temporal que se estende pelas pinturas viscerais como um todo: “Não são objetos e não são imagens; são ações pictóricas. Não são *action paintings*, mas ações pictóricas. Tal como as pinturas-bandeja, essas ações pictóricas ocorreram e continuam a ocorrer” (BHABHA e KAPOOR, 2022, p. 365, tradução nossa¹⁶⁸).

Esse espaço constituído pela obra, que espaça e libera um lugar para que o sacrifício ocorra, permite a instauração de uma moradia que abarca “terra e céu, mortais e imortais. [...] É na reunião desta recíproca frança que eles se desvelam e descobrem que são o que são. A doação da vaza deixa morar, na simplicidade, a quadratura dos quatro” (HEIDEGGER, 2008b, p. 151).

Continua Heidegger (2008b, p. 158) que “pensar a coisa, como coisa, significa deixar a coisa vigorar e acontecer em sua coisificação, a partir da mundanização de mundo”. Nesse sentido, entende-se a dimensão temporal que Kapoor inscreve a obra na realização de seu espaço e ação pictórica: enquanto possibilidade de encontro ritual entre matéria e espírito, no qual o receptáculo vazio se abre para a cor e, conseqüentemente, para a possibilidade de um ritual que abjeta a ideia do próprio objeto artístico, não mais circunscrito em relação a um sujeito, mas com ele fazendo parte de um entrelaçamento.

As obras da fase visceral de Kapoor apresentam um entrelaçamento entre a carne dilacerada e a carne do mundo, entre o olhar sem anteparo e a obscenidade da própria informidade dilacerante, trabalhando entre visível e invisível, pois, não se vê o corpo do qual estaria a carne exposta. O que se vê é um intenso e imenso interior que se escorre, se doa, se dilacera, se rasga. De acordo com o artista (BHABHA e KAPOOR, 2022, p. 366, tradução nossa¹⁶⁹), ao trazer a questão do sacrifício nas obras viscerais,

Uma das coisas que me ocorre nesse processo é que o interior é maior. Que o interior se espalha por toda parte, se abre, não pode mais ser contido. Infiltra-se, não apenas fisicamente, mas psicologicamente, intelectualmente, poeticamente – vai a *todo o lado*, torna-se o clima. A violência que não pode ser contida, eliminada ou corrigida. Ele cai, desliza e fracassa. É incontrollável e abjeto. Insiste que a tinta é sangue e fluido corporal. É líquido e quer pingar e cair.

168 “These are not objects and they are not images; they are painting-acts. They are not action paintings, but painting-acts. Like the tray paintings, these painting-acts have occurred, and are continuing to occur.”

169 “One of the things that occur to me in that process is that the inside is bigger. That the inside spreads everywhere, it opens up, it can’t no longer be contained. It infiltrates, not just physically, but psychologically, intellectually, poetically – it goes *everywhere*, it becomes the weather. The violence that can’t be contained or cleaned up or made good. It slumps and slides and flops. It is unmanageable and abject. It insists that paint is blood and bodily fluid. It is liquid and wants to drip and flop.”

Percebe-se que Kapoor entende o objeto artístico, ligado à suas obras viscerais, como uma manifestação daquilo que é interior e seria, portanto, maior que o próprio corpo externo, maior que a pele, e essa estatura seria, na verdade, aquilo que é abjetado pelo próprio corpo humano, e nesse abjetar cresce tanto, perde a forma, o padrão, a referência; torna-se, pois, informe e obscuro. Nesse sentido, a violência que as obras se dão ao olhar, suas rajadas de tintas, suas carnes trêmulas, seus espaços que abrem lugares – seja nos tridimensionais, seja na pintura – não conseguem se conter nem serem contidos.



FIGURA 52. Anish Kapoor, *Sacrifice*, 2019. Ao fundo, *Between the no Longer and the Not Yet*, 2022. Óleo sobre tela. 213 x 274 cm. Exposição Anish Kapoor. Gallerie dell'Accademia e Palazzo Manfrin, Veneza, Itália, 2022.

FONTE: autor

Uma obra que contém todas essas questões e ainda figura o vazio no meio dessa informidade carnal é a pintura *Between the no Longer and the Not Yet* (2022) (Fig. 52). Uma das obras mais recentes de Kapoor, manifesta suas questões plásticas de um modo sucinto: um retângulo preto, vazio – o que pode ser visto desde suas obras em pedra da década de 1990 – é envolto por uma materialidade pulsante, na qual pinceladas brancas e vermelhas se chocam formando a cor rosa: tem-se a pele, o sangue – o material ritual – que orbita o vazio, pronto para doar seu próprio espaço a esse outro espaço que também se doa, em uma comunicação-entrelaçamento, na

qual visível e invisível se manifestam em um jogo duplo. Na exposição na cidade de Veneza, essa obra se encontra na mesma sala que *Sacrifice*, estendendo o diálogo lateral entre as obras do artista. O retângulo preto do quadro cumpre a função do receptáculo sacrificial, no qual se encontram matéria e espírito.



FIGURA 53. Anish Kapoor, *Death of the Artist*, 2022. Técnica mista. Dimensões variáveis. Exposição Anish Kapoor. Gallerie dell'Accademia e Palazzo Manfrin, Veneza, Itália, 2022.

FONTE: autor

Por fim, nesse ritual de sacrifício, quem se coloca no altar entregue aos deuses é o próprio artista, como visto na obra *Death of the Artist* (2022) (**Fig. 53**). Além da mixórdia de ceras, pigmentos e silicone, em uma pilha destes materiais se estende o próprio avental do artista. Sua vida é oferecida em sacrifício e, nesse ritual, sangue e vísceras explodem, ocupam o espaço expositivo e – mais ainda – tomam o canto, a região de encontro que também é um confronto, conforme Gally (2015).

Nesse sentido, são observadas as obras apresentadas neste capítulo, pode-se perceber que o corpo em Kapoor não apenas alcança o *status* de objeto de arte, mas dele mesmo se desvencilha, ao se evidenciar como um corpo que é abjetado e corre o risco de se tornar informe, fora do quadro, obscuro. Compartilhando a carne corpórea com a carne do mundo, Kapoor destitui a obra de arte do anteparo e a coloca confrontando diretamente o olhar na medida em que olha também o espectador, carregando, assim como o sangue, vida e morte, violência e purificação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando se pesquisa um artista como Anish Kapoor, é inegável se deparar com uma produção caudalosa, que percorre décadas e se atualiza frente a uma miríade de possibilidades. Assim sendo, ao ter como foco duas exposições do artista, em dois continentes diferentes, a pesquisa se detém em algo que se mostrava como um norte na maneira em que duas propostas curatoriais distintas se articulavam: a relação entre vazio e materialidade ligada à questão do *status* do objeto artístico que o artista manifesta.

Para isso, a pesquisa partiu da premissa de que cor e espaço são elementos fundantes de sua poética e acompanham sua produção. Foram vistos então, em um primeiro momento, esses dois conceitos alinhados à produção do artista. A cor adquire uma dimensão cultural e antropológica, quando se pensa no modo como Kapoor a emprega em seus trabalhos e o espaço se reveste de uma dimensão fenomenológica a partir, principalmente, da maneira como Heidegger o aborda. Nesse sentido, a fenomenologia adquire importância para pensar as obras de Kapoor e a relação do espectador com o objeto artístico.

Após perquirir a cor e o espaço, a presente tese se concentrou em dois momentos-chave da produção do artista, considerando-os, conforme o vocabulário do próprio artista e do crítico e curador de arte Nicholas Baume, como mitologias. Essas mitologias funcionam como estruturas narrativas em suas obras e que abrem possibilidades de interpretação subsequentes, em uma perspectiva de análise lateral de suas obras – ou seja, não considerando apenas cada obra como única, mas, além de muitas participarem de séries específicas, é possível entender uma interrelação entre essas séries.

Então, dois momentos da poética de Kapoor foram eleitos como expressão dessas mitologias artísticas, sendo a questão da forma e do pigmento, em *1000 Names* e a autogeração em *Svayambhu*. Esses pontos vão e voltam durante a produção do artista. O que aparece de forma contundente nesses exemplos é a questão da obra como um brotar e, esse brotar que, além de trazer a unidade e a divisão, o aparecimento e o desaparecimento, também permite uma ilusão de uma ausência da mão do artista.

Estabelecidos esses critérios como articuladores de uma mitologia em Kapoor, a pesquisa então se voltou para seus objetos de estudo e análise: obras da série *Non-object (Black)* e obras da série visceral do artista. Esse recorte foi decidido pautado, particularmente nas exposições visitadas pelo autor da pesquisa em Santiago no ano de 2019 e em Veneza no ano de 2022. As obras foram escolhidas pelo seu caráter de ineditismo frente às publicações acadêmicas do artista – visto que muitas foram expostas pela primeira vez apenas em 2022. A tese visou aumentar o escopo no qual

o artista é lido e analisado, já que ainda há muita aderência a uma perspectiva biográfica, como foi visto a partir da crítica que Homi K. Bhabha faz daquilo que chama de ansiedade da atribuição. Ademais, ao trazer obras do artista que ainda não foram tão escrutinizadas em artigos e livros, a pesquisa almeja ser um ponto de partida ao pensar essas obras do artista.

Antes da contextualização e análise das obras, foi preciso definir as lentes teóricas a partir das quais esses empreendimentos se dariam: mais uma vez, a questão fenomenológica se mostrou relevante – em particular o pensamento de Merleau-Ponty que, a partir dos conceitos de visível e invisível, carne e quiasma, possibilitou um diálogo com Lacan e a questão do olhar. Esses autores foram lidos contemporaneamente à luz de Didi-Huberman e Hal Foster.

Estabelecidas as bases teóricas, a tese se aprofundou primeiramente nas obras da série *Non-object (Black)*. Para isso, foi feita uma recuperação do conceito de vazio e retomou-se a primeira vez em que o artista pensa o objeto como não-objeto em sua produção, nas obras com superfícies espelhadas. Voltando a *Non-object (Black)*, o que se tem é a produção de um espaço dentro da própria obra a partir da ilusão e das dinâmicas do surgimento e do encobrimento que são possibilitadas pelo *Vantablack*, processo que reveste a obra de uma cor preta capaz de absorver quase a totalidade da luz. Esse não-objeto tem, na relação com o sujeito que o olha, uma inconstância própria – um modo de pensar o vazio manifestado em sua possibilidade de potência. Foram recuperados, também, momentos na história da arte em que o objeto artístico – seja nas pinturas renascentistas e suprematistas, seja nas esculturas minimalistas – é pensado dentro das instâncias do espaço, surgimento e encobrimento.

Também foram analisadas obras da fase visceral do artista, nas quais, em um primeiro momento, não se fazem presentes as questões ligadas ao vazio e ao invisível, e sim é manifestada uma materialidade que pulsa a partir do vermelho, sugerindo o sangue, as vísceras e a organicidade interna do corpo. Esses trabalhos foram lidos à luz da teoria do abjeto de Julia Kristeva e suas contextualizações a partir de Krauss (1996) e o informe, e de Foster (2014) sobre o obsceno. Após uma retomada dos trabalhos que envolveram o aparecimento e os desdobramentos do corpo na poética de Kapoor, algumas obras expostas em Veneza foram analisadas. O que se revelou foi, assim como em *Non-object (Black)*, obras que exaltam qualidades para além do mero objeto artístico, qualidades essas possibilitadas pela cor e a questão fundante do espaço – no caso, aquilo que é interno e se revela maior e mais profundo que o externo.

A partir dessa retomada do percurso da pesquisa, é possível concluir que, ao pensar o objeto artístico, Anish Kapoor supera a dicotomia do sujeito e do objeto como categorias distintas, como são pensados a partir da tradição cartesiana. É dessa maneira que destaca o objeto artístico, ao trazê-lo como não-objeto ou ainda, como corpo que se aproxima das searas do abjeto, essas qualidades estão intimamente

ligadas à percepção que o sujeito imbuí nessas obras.

Greg Hilty (2022, p. 45) afirma que Kapoor, em suas pinturas e tridimensionais ligados à fase visceral, traz três conceitos importantes: a presença de sua mão, a escala e o vazio conceitual. Ora, se é possível pensar uma mitologia fundante do artista como a autogeração da obra de arte e, conseqüentemente, a ausência da mão do artista na obra, haveria uma contradição sendo colocada em jogo? Nesse sentido, é preciso lembrar as palavras do próprio artista em consonância com sua prática¹⁷⁰: ele afirma que o bastão utilizado nessas pinturas não é nem um pincel nem a própria mão do artista – ou seja, ainda que haja uma materialidade densa e carnal por meio da impressão da tinta na tela, o uso do bastão por Kapoor pretende retirar a sua mão, e a pintura se forma como se perscrutasse o interior do corpo análogo a seu funcionamento próprio.

Porém, é fundamental a relação que Hilty estabelece com a escala e o vazio conceitual. Pensando o primeiro ponto, o autor comenta não apenas sobre a escala física das obras, mas também a partir de sua temporalidade: a “escala é alcançada radicalmente na duração e extensão do projeto. Temas e imagens são explorados, refinados, revisados, repetidos e retomados continuamente” (HILTY, 2022, p. 45, tradução nossa¹⁷¹). Essas obras nunca atingem sua finitude, em um perpétuo movimento que direciona o corpo a conduzir seu próprio sacrifício e, a partir dele, seu renascimento. O corpo, ao mesmo tempo, abjeta e é abjetado e dessa ação torna-se informe e obsceno, pois as vísceras se rompem de uma tal maneira com a representação artística usual, obliterando o anteparo da imagem e oferecendo-se ao espectador sem nenhum apaziguamento, que perde a referência mimética. A escala da duração aqui presente permite que o fluxo do olhar saia do abjeto e se encontre no obsceno contemporâneo.

Quando coloca, por fim, a questão do vazio conceitual na obra de Kapoor, Hilty (2022) confirma que essa ideia está ligada a um local de perpétua renovação e potencial. A pesquisa explorou a questão do vazio e sua relação, principalmente com as obras da série *Non-object (Black)*, de forma insistente. Porém, há a possibilidade de pensar o vazio também nas obras da fase visceral, como foi visto em *Between the no Longer and the Not Yet* (2022). Há uma estreita relação de Kapoor com o vazio que perpassa não só as obras com pigmento preto – ou ainda azul e vermelho, já que foi visto como para o artista essas cores trazem vazios mais profundos que o próprio preto – ou ainda o *Vantablack*. Justamente pela poética do artista que pensa o vazio em variadas cores, ligando-as ao corpo humano, ao masculino e ao feminino, é possível entender esse vazio conceitual como algo intensamente material: ou seja, até quando traz as vísceras, Kapoor pensa o vazio – e como esse vazio é potência e possibilidade

170 Cf. 5.1

171 “Scale is achieved radically in the duration and extent of the project. Themes and images are explored, refined, revised, repeated, and resumed over and over.”

de trazer algo cheio a partir das relações entre o olhar da obra e o sujeito que a olha, entre matéria e espiritualidade a partir da força ritual, como visto em *The sacrifice* – e esse vazio contém em si toda uma materialidade formal e conceitual.

Seja pensando nos não-objetos, seja pensando no abjeto, no informe e no obsceno, Kapoor explora, a partir de suas mitologias artísticas colocadas em evidência pela cor e pelo espaço, variadas formas da obra de arte de permanecer entre o vazio e a materialidade. Essa tensão que o tempo todo é abraçada pelo visível e invisível na carne da obra e do mundo abre possibilidades múltiplas de entender não só a poética de Kapoor profundamente – afastando-a, como afirma Bhabha, de uma literalidade biográfica, mas também de entender, na arte contemporânea em geral a ideia de um sublime e de uma potencialidade da obra dialogar com diversos contextos culturais a partir de uma ideia de terceiro espaço.

Kapoor traz a questão do sublime de diversas maneiras em sua obra: o artista afirma que, se durante muito tempo reserva-se ao sublime a sensação abstrata de um espaço profundo – algo que está presente em diversas de suas obras, até mesmo em seus não-objetos de *Vantablack* – ele também reflete sobre a questão da proximidade como um “sublime moderno” (KAPOOR, 2011f, p. 68), e isso se daria majoritariamente pela especulação de várias de suas obras. Para além do espelho, encarando-o como não-objeto, a relação proposta por Kapoor frente ao sublime é do olhar que se perde e se encontra nesse perder-se.

É nesse perder-se que se estabelecem as configurações que dilatam o abjeto até o informe e obsceno, é no horror cativante de uma obra contemporânea sem um anteparo apaziguador que se estabelece esse sublime. Se “o sublime é um sobre-sentido que nos escapa”, o abjeto é “um não-sentido que nos oprime” (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 39). O abjeto, conforme visto no item 5.1, tem em uma de suas principais manifestações o cadáver. Dessa maneira, se o sublime se liga a um ideal espiritual, o abjeto se liga ao corpo – é um corpo que cai.

Assim, quando Kapoor realiza a obra *Death of the Artist*, ela se liga ao sacrifício já pensado em outras obras e traz uma relação que dinamiza tanto o espaço como a região de confronto a partir do canto – o canto sujo tão anunciado em suas obras – que se reveste de uma viscosidade preta e vermelha, adensando as possibilidades de se pensar em um vazio ao mesmo tempo em que a morte – sinalizada a partir da matéria viscosa e do avental do artista – aponta para uma possibilidade de abjeção que, na verdade, se estende pelo informe e obsceno. Essa obra talvez mostre toda a possibilidade de se refletir sobre o objeto em Kapoor – o próprio corpo se torna abjeto, obsceno e, por fim, não-objeto. Se há, nas obras em que aparecem a gestação, como *When I Am Pregnant*, uma ideia de algo a ser gestado, um proto-objeto, em *Death of the Artist* aquilo que era possibilidade se dilatou, expandiu, ocupou interior e exterior, visível e invisível em um ritual de abjeção. É uma potência do sublime que é

possibilitada pela arte contemporânea e sua dinâmica do olhar em relação ao sujeito.

Ainda pensando a contemporaneidade e o sujeito em contato com a obra, do sublime pode-se pensar também a relação espacial que se instaura dentro daquilo que foi visto na pesquisa como terceiro espaço, o entre. Afirma Bhabha (2013, p. 76) que, “ao explorar esse Terceiro Espaço, temos a possibilidade de evitar a política da polaridade e emergir como os outros de nós mesmos”. Como diria Kristeva, “estrangeiros para nós mesmos” – pois o estrangeiro é também aquele que vive no entre, que está no lugar de diferenciação da cultura, entre “a rejeição de um lado, o inacessível do outro” (KRISTEVA, 1994, p. 13). Nessa condição de estrangeiro, Kapoor não se configura, pois, como um artista indiano transmitindo sua cultura nas obras. O que faz o artista é a tradução desse lugar de estrangeiro a partir do espaço entre em seus trabalhos – o visível e o invisível, o entrelaçamento da carne, o espaço que se abre para a conjunção ritual – todas essas possibilidades de interlocução do sujeito com o objeto artístico que se apresenta, ele mesmo, estrangeiro: não-objeto, abjeto, informe, obsceno.

Portanto, as obras de Kapoor ao apresentarem seja a ilusão, seja a grande escala, seja a potência de participação, não fazem apenas para suprimir uma demanda contemporânea de obras de arte cada vez mais ligadas à disseminação nas redes sociais a partir de uma espetacularização. Mas, seus espaços fragmentados, suas ilusões que escondem e evidenciam enigmas e mistérios calcados na própria forma, sua obscenidade visceral que salta aos olhos e causa incômodo são pautadas na ambiguidade objetual porque, ao pensar o entre, o faz como um entre estrangeiro. A obra é estrangeira a si própria, o objeto é estrangeiro a si próprio.

A presente tese, além de apontar as relações supracitadas a partir de obras recentes – muitas até então inéditas – de Kapoor, aponta para uma questão contemporânea em evidência nas artes – a desestabilização da relação dicotômica entre sujeito e objeto e a importância da fenomenologia nesse processo. Mais ainda, como essa desestabilização – e até mesmo superação – da dicotomia sujeito e objeto pode trazer possibilidades de se pensar identidade, cultura e pertencimento na arte contemporânea, muitas vezes a partir de qualidades estéticas não-hegemônicas, possivelmente abjetas, informes, obscenas.

A pesquisa não pretende encerrar ou esgotar esse assunto nem as possibilidades poéticas de Kapoor. São várias as questões que, por causa do recorte da pesquisa, não foram apreciadas. A tese priorizou o espaço, mas há a possibilidade de entender, após essa perquirição, a dimensão temporal em Kapoor. Obras de outros períodos e instalações em grande escala, assim como a relação com a arquitetura, são outros pontos que merecem atenção em uma próxima oportunidade acadêmica.

REFERÊNCIAS

Referências bibliográficas

- ANAZ, Sílvio. Sobre mitologias ancestrais e contemporâneas. **Galáxia (São Paulo)**, n. 46, p. e53744, 2021.
- ARASSE, Daniel. **Nada se vê: seis ensaios sobre pintura**. São Paulo: Editora 34, 2019.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- B.A.C. Saunders, J. van Brakel; The Trajectory of Color. **Perspectives on Science** 2002; 10 (3): 302–355. Doi: <https://doi.org/10.1162/106361402321899078>
- BACHELARD, Gaston. **As poéticas do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BATCHELOR, David. **Cromofobia**. São Paulo: Editora SENAC, 2007.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin H.D., FOSTER, Hal e KRAUSS, Rosalind. **Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism**. Londres: Thames & Hudson, 2016.
- BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime**. Campinas: Papyrus, 1993.
- CASANOVA, Marco Antonio. **Compreender Heidegger**. 5. Ed. Petrópolis: Vozes, 2015.
- CESAR, João Carlos. Sobre a cor. In: GIANNOTTI, Marco (org.). **Reflexões sobre a cor**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2021.
- CHAUÍ, Marilena. **Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2022.
- COOMARASWAMY, Ananda K. **The Essential Ananda K. Coomaraswamy**. Bloomington: World Wisdom, 2004
- DE MASI, Domenico. **O futuro chegou: modelos de vida para uma sociedade desorientada**. Rio de Janeiro: Casapalavraavra, 2014.
- DE PRADA, Manuel. **Arte y vacío: sobre la configuración del vacío en la arte y la arquitectura**. Buenos Aires: Nobuko, 2009.
- DIAMOND, Debra. Hatha Yoga Inspired Abstract Art a Century Before Rothko. **Smithsonian Magazine** [online], 2016. Disponível em: <<https://www.smithsonianmag.com/travel/abstract-art-paintings-nath-hatha-yoga-maharaja-jodhpur-royal-palace-freer-sackler-smithsonian-journeys-travel-quarterly-180958121/>>. Acesso em 12 jun. 2021.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2014.
- DODGSON, Neil A. Engineering Art, and Telling Tales: Anish Kapoor at the Royal Academy. **Interdisciplinary Science Reviews**, Londres, v. 41, n. 4, p.281-296, dez. 2016.
- DURAND, Gilbert. O retorno do mito: introdução à mitologia. **Mitos e sociedade**.

- Revista FAMECOS**, [S. l.], v. 11, n. 23, p. 7-22, 2008. DOI: 10.15448/1980-3729.2004.23.3246. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3246>. Acesso em: 3 mar. 2023.
- EATON, Natasha. **Colour, art and empire: visual culture and the nomadism of representation**. Nova York: I.B. Tauris, 2013.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- FER, Briony et al. (Org.). **Realismo, racionalismo, surrealismo: a arte no entre-guerras**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- FREUD, Sigmund. O Inquietante. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas** (v. XIV, p. 328-376). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FRIQUES, Manoel Silvestre. O informe de Rosalind Krauss: a rejeição do Abjeto. In: CONGRESSO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 38., 2018, Florianópolis. **Anais** [...]: Arte e Erotismo – prazer e transgressão na história da arte. Florianópolis: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2019. p. 395-405
- FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FOSTER, Hal; BUCHLOH, Benjamin; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; HOLLER, Denis; MOLESWORTH, Helen. The politics of signifier II: a conversation on the *informe* and the abject. **October**, Cambridge, v. 67, p. 3-21, 1994.
- FOX, James. **The world according to color: a cultural history**. Nova York: St. Martin's Press, 2022.
- GAGE, John. **Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction**. Londres: Thames and Hudson, 1993.
- GAGE, John. **Colour and Meaning: Art, Science and Symbolism**. Londres: Thames and Hudson, 2000.
- GAGE, John. **A cor na arte**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.
- GALLY, Miguel. A (des)importância do espaço para pensar as artes visuais: entre heidegger e o ambiente da arte. **Revista Ideação**, Feira de Santana, v. 1, n. 31, p. 125-147, 18 abr. 2015. Universidade Estadual de Feira de Santana. <http://dx.doi.org/10.13102/ideac.v1i31.1310>.
- GALVÃO, Donizete. **Poesia reunida**. São Paulo: Fósforo, 2023.
- GIACOIA JUNIOR, Oswaldo. **Heidegger urgente: introdução a um novo pensar**. São Paulo: Três Estrelas, 2013.
- GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. **Doutrina das cores**. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2013.
- GUZZONI, Ute. A relação entre o espaço e a arte no Heidegger tardio. **ArteFilosofia**, Ouro Preto, v. 3, n. 5, p. 48-60, jul. 2008.
- HARRISON, Charles et al. (Org.). **Primitivismo, cubismo, abstração: começo do século XX**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 1977.

- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. In: HEIDEGGER, Martin. **Ensaios e conferências**. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008a.
- HEIDEGGER, Martin. A coisa. In: HEIDEGGER, Martin. **Ensaios e conferências**. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008b.
- HEIDEGGER, Martin. Observações sobre arte – escultura – espaço. **ArteFilosofia**, Ouro Preto, v. 3, n. 5, p. 15-22, jul. 2008c.
- HENDERSON, Linda Dalrymple. The image and imagination of the fourth dimension in twentieth-century art and culture. **Configurations**, Baltimore, v. 17, n.1, p. 131-160., 2009.
- KANDISNKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2018.
- KASTAN, David Scott; Farthing, Stephen. **On color**. New Haven, London: Yale University Press, 2018.
- KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- KRAUSS, Rosalind. “Informe” without conclusion. **October**, Cambridge, v. 78, p. 89-105, 1996.
- KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror: an Essay on Abjection**. Nova York: Columbia Press, 1982.
- LACAN, Jacques. **Seminário, livro 10: a angústia**. Rio de Janeiro, Zahar, 2005.
- LACAN, Jacques. **Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LAMPERT, Catherine. Archeology: Biology. In: KAPOOR, Anish. **Anish Kapoor: arqueologia: biologia**. Cidade do México: RM Verlag, 2016. (catálogo de exposição)
- LUECKING, Stephen. A Man and His Square: Kasimir Malevich and the Visualization of the Fourth Dimension. **Journal of the Mathematics and the Arts**. Abingdon-on-Thames, v. 4, p. 87-100, 2010.
- MAFFESOLI, Michel. **A parte do diabo: resumo da subversão pós-moderna**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- MATURANA, Humberto R.; VARELA, Francisco J. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana**. São Paulo: Palas Athena, 2018.
- MCEVILLEY, Thomas. **Sculpture in the Age of Doubt**. Nova York: Allworth Press, 1999.
- MELVILLE, Herman. **Moby Dick**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.
- MERLEAU-PONTY. **Fenomenologia do espírito**. 5. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

- MORAES, Marcelo Jacques de. Georges Bataille e as formações do abjeto. **Outra travessia**, Ilha de Santa Catarina, n,5, p. 107-119, 2005.
- MORRIS, R. Tamanho é documento. **ARS (São Paulo)**, [S. l.], v. 15, n. 31, p. 209-224, 2017. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.140397. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/140397>>. Acesso em: 16 dez. 2020.
- MORRIS, Robert. O tempo presente do espaço. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (Org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- NANCY, Jean-Luc. **Corpo, fora**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.
- NAVES, Rodrigo. **O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- NISHITANI, Keiji. **Religion and Nothingness**. Berkeley: University of California Press, 1983.
- OKANO, Michiko. Ma – a estética do “entre”. **Revista USP**, [S. l.], n. 100, p. 150-164, 2014. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i100p150-164. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/76178>>. Acesso em: 7 jul. 2021.
- PASTOUREAU, Michel. **Preto: história de uma cor**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.
- PASTOUREAU, Michel. **Blue: the History of a Color**. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- PASTOUREAU, Michel. **Red: the History of a Color**. Princeton: Princeton University Press, 2017.
- PASTOUREAU, Michel. **White: the History of a Color**. Princeton: Princeton University Press, 2023.
- SARAMAGO, Ligia. **A topologia do ser: lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2008a.
- SARAMAGO, Ligia. Sobre a arte e o espaço, de Martin Heidegger. **ArteFilosofia**, Ouro Preto, v. 3, n. 5, p. 61-72, jul. 2008b.
- SCHARF, Aaron. Suprematismo. In: STANGOS, Nikos (Org.). **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- SCHUBACK, Marcia Sá Cavalcante. O espaço vazio do espaço: uma reflexão a partir do entendimento kantiano do espaço. **O que nos faz pensar**, [S.l.], v. 20, n. 30, p. 61-72, dec. 2011. ISSN 0104-6675. Disponível em: <<http://www.oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqfnfp/article/view/342>>. Acesso em: 07 jul. 2021.
- SCHUBACK, Marcia Sá Cavalcante. O vazio do nada – Heidegger e a questão da superação da metafísica. In: IMAGUIRE, Guido; DE ALMEIDA, Custódio Luís S. e DE OLIVEIRA, Manfredo Araújo (Orgs.). **Metafísica contemporânea**. Petrópolis: Vozes, 2007.
- SELLIGMAN-SILVA, Márcio. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradição**. São Paulo: Editora 34, 2018.
- STANSKA, Zuzanna. **Anish Kapoor on the Scale of the Sculpture**. Disponível em: <http://www.dailyartmagazine.com/anish-kapoor-scale-sculpture/>. Acesso em: 09 dez. 2018.
- ST. CLAIR, Kassia. **The Secret Lives of Color**. Nova York: Penguin Books, 2016.
- STELLA, Jorge Bertolaso. O hino cosmogônico do Rig-Veda. **Revista Letras**, [S.L.], v. 17,

p. 165-171, 1969. Universidade Federal do Paraná. <http://dx.doi.org/10.5380/rel.v17i0.19788>.

TAUSSIG, Michael. **What Color is the Sacred?** Chicago: University of Chicago Press, 2019.

VAN DE BEQUE, Guy. **Experiência do nada como princípio do mundo**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

WERNER, Karel. **A Popular Dictionary of Hinduism**. Londres: Taylor & Francis, 1997.

YOUNG, Diana J. B. The Colour of Things. In: TILLEY, Chris et al. (eds.). **Handbook of Material Culture**. Londres; Thousand Oaks; Nova Delhi: SAGE Publications, 2006.

Sobre Anish Kapoor

ADAJANIA, Nancy. The Mind Viewing Itself. In: KAPOOR, Anish. **Anish Kapoor**. Londres: British Council, 2011 (catálogo de exposição).

ANIDJAR, Gil. Maternal Arts. In: KAPOOR, Anish. **Anish Kapoor**. Veneza: Marsilio Editori S.p.a., 2022 (catálogo de exposição).

BAUME, Nicholas. Floating in the Most Peculiar Way. In: BAUME, Nicholas (ed.). **Anish Kapoor: Past, Present, Future**. Boston: Institute of Contemporary Art, 2008a (catálogo de exposição).

BHABHA, Homi K.; KAPOOR, Anish. Excerpts from Two Conversations with Anish Kapoor. In: KAPOOR, Anish. **Anish Kapoor: arqueología: biología**. Cidade do México: RM Verlag, 2016 (catálogo de exposição).

BHABHA, Homi K. Elusive Objects: Anish Kapoor's Fissionary Art. In: KAPOOR, Anish. **Anish Kapoor**. Londres: Royal Academy of Arts, 2009a (catálogo de exposição).

BHABHA, Homi K. Anish Kapoor: Making Emptiness. In: KAPOOR, Anish. **Anish Kapoor**. Londres: Royal Academy of Arts, 2009b (catálogo de exposição).

BHABHA, Homi K.; KAPOOR, Anish. 'Come in Under the Shadow of this Red Rock...' In: KAPOOR, Anish. **Anish Kapoor: Painting**. Colônia: Verlag der Buchandlung Walther und Franz König, 2022 (catálogo de exposição).

BOREAN, Linda. The Galleria Manfrin and the Accademia di Belle Arti di Venezia between Eighteenth and Nineteenth centuries. In: KAPOOR, Anish. **Anish Kapoor**. Veneza: Marsilio Editori S.p.a., 2022 (catálogo de exposição).

CELANT, Germano. **Anish Kapoor**. Milão: Charta, 1998.

CIVITARESE, Giuseppe. Blackness of Red: Anish Kapoor and the Sublimation of the Flesh. In: KAPOOR, Anish. **Anish Kapoor**. Veneza: Marsilio Editori S.p.a., 2022 (catálogo de exposição).

CODOGNATO, Mario. As if to Celebrate. In: KAPOOR, Anish. **Anish Kapoor**. Veneza: Marsilio Editori S.p.a., 2022 (catálogo de exposição).

DANTAS, Marcello. El material ritual. In: KAPOOR, Anish. **Anish Kapoor: Surge**. Santiago: Fundación Corpartes, 2019 (catálogo de exposição).

DANTAS, Marcello. Sendo engolido. In: KAPOOR, Anish. **Ascensão**. São Paulo: Mag Mais Rede Cultural, 2006 (catálogo de exposição).

- FARIAS, Agnaldo. **Considerações sobre a pele**. In: KAPOOR, Anish. **Ascensão**. São Paulo: Mag Mais Rede Cultural, 2006 (catálogo de exposição).
- GIANOTTI, Marco. Cores físicas. In: GIANNOTTI, Marco (org.). **Reflexões sobre a cor**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2021.
- HILTY, Greg. The Cave in the Mind. In: KAPOOR, Anish. **Anish Kapoor: Painting**. Colônia: Verlag der Buchandlung Walther und Franz König, 2022 (catálogo de exposição).
- JANUSZCZAK, Waldemar. Mister in-between. In: KAPOOR, Anish. **Anish Kapoor**. Veneza: Marsilio Editori S.p.a., 2022 (catálogo de exposição).
- KAYSER, Christine Vial. **Anish Kapoor: le spirituel dans l'art**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- KEMP, Martin. Insides out. KAPOOR, Anish. **Anish Kapoor: Painting**. Colônia: Verlag der Buchandlung Walther und Franz König, 2022 (catálogo de exposição).
- KNIGHT, Chris. The Anthropology of Anish Kapoor. KAPOOR, Anish. **Anish Kapoor: Painting**. Colônia: Verlag der Buchandlung Walther und Franz König, 2022 (catálogo de exposição).
- KAPOOR, Anish. Mythologies in the Making: Anish Kapoor in Conversation with Nicholas Baume. In: BAUME, Nicholas (ed.). **Anish Kapoor: Past, Present, Future**. Boston: Institute of Contemporary Art, 2008 (catálogo de exposição).
- KAPOOR, Anish. Origin with Douglas Maxwell. In: LEYDIER, Richard (ed.). **I Have Nothing to Say: Interviews with Anish Kapoor**. Paris: Grandpalais, 2011a.
- KAPOOR, Anish. Experience with William Furlong. In: LEYDIER, Richard (ed.). **I Have Nothing to Say: Interviews with Anish Kapoor**. Paris: Grandpalais, 2011b.
- KAPOOR, Anish. In-betweenness with Homi Bhabha. In: LEYDIER, Richard (ed.). **I Have Nothing to Say: Interviews with Anish Kapoor**. Paris: Grandpalais, 2011c.
- KAPOOR, Anish. From Terror to Intimacy with Paolo Checchetto. In: LEYDIER, Richard (ed.). **I Have Nothing to Say: Interviews with Anish Kapoor**. Paris: Grandpalais, 2011d.
- KAPOOR, Anish. Reverie at Barbara Gladstone Gallery. In: LEYDIER, Richard (ed.). **I Have Nothing to Say: Interviews with Anish Kapoor**. Paris: Grandpalais, 2011e.
- KAPOOR, Anish. Modern Sublime with Demetrio Paparoni. In: LEYDIER, Richard (ed.). **I Have Nothing to Say: Interviews with Anish Kapoor**. Paris: Grandpalais, 2011f.
- KAPOOR, Anish. Blood with Mark Francis. In: LEYDIER, Richard (ed.). **I Have Nothing to Say: Interviews with Anish Kapoor**. Paris: Grandpalais, 2011g.
- KAPOOR, Anish. Entrevista con Anish Kapoor. In: KAPOOR, Anish. **Anish Kapoor: Surge**. Santiago: Fundación Corpartes, 2019 (catálogo de exposição).
- KAPOOR, Anish. Dear Julia. In: KAPOOR, Anish. **Anish Kapoor: Painting**. Colônia: Verlag der Buchandlung Walther und Franz König, 2022 (catálogo de exposição).
- KRISTEVA, Julia. The Visible Flesh. In: KAPOOR, Anish. **Anish Kapoor: Painting**. Colônia: Verlag der Buchandlung Walther und Franz König, 2022 (catálogo de exposição).
- KRISTEVA, Julia. Blood and Light. In: **Anish Kapoor: Versailles**. Paris: Grandpalais, 2015 (catálogo de exposição).
- LOISY, Jean. Le vrai cu du diable. In: KAPOOR, Anish. **Anish Kapoor**. Londres: Royal

- Academy of Arts, 2009 (catálogo de exposição).
- LOWE, Adam. An Identity Engine. In: KAPOOR, Anish. **Unconformity and Entropy**. Madrid: Turner, 2009.
- MITTER, Partha. History, Memory, and Anish Kapoor. In: BAUME, Nicholas (ed.). **Anish Kapoor: Past, Present, Future**. Boston: Institute of Contemporary Art, 2008. (catálogo de exposição).
- RIDGWAY, Emma. Painting Encounters. In: KAPOOR, Anish. **Anish Kapoor: Painting**. Colônia: Verlag der Buchandlung Walther und Franz König, 2022 (catálogo de exposição).
- ROSENTHAL, Norman. Svayambh. In: KAPOOR, Anish. **Anish Kapoor**. Londres: Royal Academy of Arts, 2009.
- TAVOLA, Michele. Gold Ground and Absolute Black: Between Technological Innovation and Dialogue with Tradition. In: KAPOOR, Anish. **Anish Kapoor**. Veneza: Marsilio Editori S.p.a., 2022 (catálogo de exposição).
- TERVERSON, Andrew. The Uncanny Structure of Cultural Difference in the Sculpture of Anish Kapoor. **Gothic Studies**, Edimburgo, v. 5, n. 2, p.81-96, 2003.
- UFAN, Lee. The Wonders of Art. In: KAPOOR, Anish. **Anish Kapoor: arqueología: biología**. Cidade do México: RM Verlag, 2016 (catálogo de exposição).
- VIDAL, Denis. The Return of the Aura: Anish Kapoor: the Studio and the World. **Arts And Aesthetics in a Globalizing World**, Londres, p.39-61, 2014.

Catálogos de exposição

- ALISON, Jane. (ed.). **Colour after Klein: Re-thinking Colour in Modern and Contemporary Art**. Londres: Barbican Centre, 2005 (catálogo de exposição).
- BAUME, Nicholas (ed.). **Anish Kapoor: Past, Present, Future**. Boston: Institute of Contemporary Art, 2008 (catálogo de exposição).
- FRAMPTON, Keneth. **Tadao Ando**. Nova York: The Museum of Modern Art, 1991 (catálogo de exposição).
- KAPOOR, Anish. **Anish Kapoor: Marsyas**. Londres: Tate Publishing, 2002 (catálogo de exposição).
- KAPOOR, Anish. **Ascensão**. São Paulo: Mag Mais Rede Cultural, 2006 (catálogo de exposição).
- KAPOOR, Anish. **Anish Kapoor**. Londres: Royal Academy of Arts, 2009 (catálogo de exposição).
- KAPOOR, Anish. **Anish Kapoor**. Londres: British Council, 2011 (catálogo de exposição).
- KAPOOR, Anish. **Anish Kapoor: surge**. Santiago: Fundación Corpartes, 2019 (catálogo de exposição).
- KAPOOR, Anish. **Anish Kapoor**. Veneza: Marsilio Editori S.p.a., 2022 (catálogo de exposição).

KAPOOR, Anish. **Anish Kapoor: Painting**. Colônia: Verlag der Buchandlung Walther und Franz König, 2022b (catálogo de exposição).

MALEVICH, Kazimir. **The non-objective world**. Chicago: Paul Teobald, and Company, 1959 (catálogo de exposição).

Fontes retiradas de websites

BLACK 3.0. **Black 3.0: Anish Kapoor and the Art World's Pettiest, Funniest Dispute**.

Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/shortcuts/2019/aug/05/black-30-anish-kapoor-and-the-art-worlds-pettiest-funniest-dispute>> Acesso em 15 fev. 2023.

CHU, Jennifer. **MIT Engineers Develop "Blackest Black" Material to Date**. Disponível em: <<https://news.mit.edu/2019/blackest-black-material-cnt-0913>>. Acesso em 16 fev 2023.

MEAD, Rebecca. **Anish Kapoor's Material Values**. Nova York: The New Yorker, 2022.

Disponível em: <<https://www.newyorker.com/magazine/2022/08/22/anish-kapoors-material-values>> Acesso em: 12 ago. 2023.

SURREY NANOSYSTEMS. **About Vantablack**. Newhaven, East Sussex, 2023. Disponível em: <<https://www.surreynanosystems.com/about/vantablack>> Acesso em 2 mar. 2023.

ANISH KAPOOR - CRONOLOGIA¹⁷²

Exposições solo, prêmios e projetos

- 1954** Nasce em Mumbai
- 1973 - 1977** Estudante da Hornsey College of Art, Londres
- 1977 - 1978** Estudante da Chelsea School of Art, Londres
- 1979** Leciona na Wolverhampton Polytechnic
- 1980** Primeira exposição solo, na Patrice Alexandre, Paris, onde mostrou várias obras da série *1000 Names*
- 1981** Exposição solo na Coracle Press, Londres
- 1982** Primeira exposição solo na Lisson Gallery, Londres; Artista residente na Walker Art Gallery, Liverpool
- 1983** Exposição solo na Galerie 't Venster, Rotterdam; Exposição solo na Walker Art Gallery, Liverpool, com intinerância ao Le Nouveau Musée, Lyon; Exposição solo na Lisson Gallery, Londres
- 1984** Exposição solo na Gladstone Gallery, Nova York; Exposição com Bill Woodrow, Galerie Paul Maenz, Colônia
- 1985** Exposição solo na Lisson Gallery, Londres; Exposição solo na Kunsthalle Basel, Basel, com intinerância ao Stedelijik Van Abbemuseum, Eindhoven; Exposição com Bill Woodrow na Donald Young Gallery, Chicago
- 1986** Exposição "Anish Kapoor", Kunstnernes Hus, Oslo; Exposição "Sensual Transcendence: The Sculpture of Anish Kapoor", Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nova York; Exposição solo na Gladstone Gallery, Nova York; Exposição "Anish Kapoor: Recent Sculpture and Drawings", University Gallery, Fine Arts Center, University of Massachusetts, Amherst
- 1987** Exposição "Anish Kapoor: Works on Paper 1975 - 1987", Ray Hughes Gallery, Sydney, que posteriormente foi apresentada no Museum of Modern Art, Brisbane
- 1988** Exposição solo na Lisson Gallery, Londres

¹⁷² Informações retiradas do livro: KAPOOR, Anish. **Anish Kapoor**. Londres: Royal Academy of Arts, 2009. (catálogo de exposição) e do site oficial do artista. Disponível em: <<https://anishkapoor.com/>>. Acesso em 08 jul. 2021.

- 1989** Exposição solo na Gladstone Gallery, Nova York; Exposição solo na Kohji Ogura Gallery, Nagoya; Exposição "Void Field", Lisson Gallery, Londres
- 1990** Representa a Grã-Bretanha na XLIV Bienal de Veneza e ganha o Prêmio Duemila; Exposição "Drawings", Gladstone Gallery, Nova York; Exposição "Anish Kapoor Drawings", Tate Gallery, Londres; Exposição solo no Le Magasin Centre National d'Art Contemporain, Grenoble
- 1991** Exposição solo no Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid; Exposição solo na Kunstverein Hannover, Hannover; Exposição no 6º Festival Internacional de Arte de Ushimado, Setouchi; recebe o Turner Prize
- 1992** Exposição solo na Galería Soledad Lorenzo, Madrid; Exposição solo na Stuart Regen Gallery, Los Angeles; Expõe *Descent into Limbo* na Documenta IX, Kassel; Exposição solo no Museum of Contemporary Art, San Diego, com itinerância ao Des Moines Art Center, Iowa, à The National Gallery of Canada, Ottawa e à The Power Plant, Toronto
- 1993** Exposição solo na Lisson Gallery, Londres; Exposição Solo no Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv; Exposição solo na Gladstone Gallery, Nova York
- 1994** Exposição solo na Moderna Galerija, Ljubljana; Exposição "Echo", Kohji Ogura Gallery, Nagoya
- 1995** Exposição "Anish Kapoor", De Pont Foundation for Contemporary Art, Tilburg; Exposição solo na Nishimura Gallery, Tokyo; Exposição solo na Fondazione Prada, Milão; Exposição solo na Lisson Gallery, Londres
- 1996** Exposição "Anish Kapoor: Sculptures", Aboa Vetus & Ars Nova, Turku; Exposição "Anish Kapoor: Two Sculptures", Kettle's Yard, Cambridge; Exposição solo na Galleria Massimo Minini, Brescia; Exposição "Anish Kapoor", Kunst-Station Sankt Peter, Colônia; Exposição "Anish Kapoor and Berry X Ball", Angles Gallery, Santa Monica; Exposição "Gourd Project 1993 – 1995", Freddy Fong Contemporary Art, São Francisco
- 1997** Recebe o título de Doutor Honorário pela London Institute e Leeds University; Exposição "Anish Kapoor", Galerie Lucien Durand, Paris

- 1998** Exposição solo no Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela; Exposição solo na Lisson Gallery, Londres; Exposição solo na Galleria Massimo Minini, Brescia; Exposição solo na Gladstone Gallery, Nova York; Exposição “Anish Kapoor”, Hayward Gallery, Londres; Exposição solo no CAPC, Musée d’art contemporain de Bordeaux, Bordeaux; Exposição “Her Blood”, La Chapelle de la Salpêtrière, Paris
- 1999** Recebe o título de Doutor Honorário pela University of Wolverhampton; Eleito membro da Royal Academy; Exposição “Anish Kapoor”, Andre Viana, Porto; Exposição da obra *Taratantara* no BALTIC Centre for Contemporary Art, Gateshead; Exposição solo na SCAI, Tóquio
- 2000** Exposição “Blood”, Lisson Gallery, Londres; Exposição solo na Regen Projects, Los Angeles; *The Edge of the World*, instalação permanente no Axel Vervoordt Kanal, Wijnegem; Exposição “Blood Solid”, fig-1, Londres; *Taratantara*, Plaza del Plebiscito, Nápoles
- 2001** Recebe a Associação Honorária da Royal Institute of British Architects; Exposição solo na Kunsthalle Helsinki, Helsinki; Exposição solo na Gladstone Gallery, Nova York; *Sky Mirror*, Nottingham
- 2002** Exposição da obra *Marsyas*, Turbine Hall, Tade Modern, Londres; Design do set do balé *Kaash*, Sadler’s Well Theatre, Londres
- 2003** Recebe o título de Comendador do Império Britânico (CBE); Exposição “Painting”, Lisson Gallery, Londres; Exposição “Anish Kapoor”, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Nápoles; A obra *My Red Homeland* é apresenta em uma exposição de mesmo nome, Kunsthau Bregenz, Bregenz; Exposição “Ascencion”, Galleria Continua, San Gimignano; Exposição “Whiteout”, Gladstone Gallery, Nova York; Exposição solo na Kukje Gallery, Seul; Design do set da ópera *Idomeneo*, Glyndebourne Opera House, East Sussex
- 2004** Exposição “Whiteout”, Gladstone Gallery, Nova York; *Cloud Gate*, Millennium Park, Chicago; Exposição solo na Galeria Massimo Minini, Brescia; Exposição “Melancholia”, Musée des Arts Contemporains de la Communauté Française de Belgique, Grand-Hornu; Vence a competição para a criação de um monumento para o British Memorial Garden, Nova York, um novo parque celebrando trabalhadores britânicos e as vítimas britânicas do ataque ao World Trade Center em 2001
- 2005** Exposição “Japanese Mirrors”, SCAI, Tokyo

- 2006** Exposição “My Red Homeland”, Centro de Arte Contemporaneo, Málaga; Exposição “Anish Kapoor: Ascensão”, Centro Cultural do Banco do Brasil, Rio de Janeiro, com itinerância à mesma instituição em Brasília e São Paulo; *Sky Mirror*, Rockfeller Center, Nova York; Exposição solo na Lisson Gallery, Londres; Exposição solo na Regen Projects, Los Angeles
- 2007** Exposição “Anish Kapoor: Works on Paper”, Gladstone Gallery, Nova York; *Svayambh*, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Nantes; Exposição “Anish Kapoor”, Haus der Kunst, Munique; Exposição “One Colour”, Galleria Continua, Pequim
- 2008** Exposição solo na Gladstone Gallery, Nova York; Exposição “Anish Kapoor: Past, Present, Future”, Institute of Contemporary Art, Boston; Exposição “Place/No Place: Anish Kapoor in Architecture”, Royal Institute of British Architects, Londres; Exposição “Anish Kapoor: Islamic Mirror”, Museo de Santa Clara, Murcia; Exposição “Anish Kapoor: Memory”, Deutsche Guggenheim, Berlim; Design do set da peça de teatro *in-i*, Lyttleton Theatre, Londres; Design do set da ópera *Pelléas et Melisande*, Le Monnaie, Bruxelas; Exposição solo na Kukje Gallery, Seul
- 2009** Exposição “Anish Kapoor”, Royal Academy of Arts, Londres, com itinerância ao Museo Guggenheim de Arte Moderno y Contemporáneo, Bilbao; Exposição “Anish Kapoor Drawings”, Regen Projects, Los Angeles; Exposição “Anish Kapoor: Shooting into the Corner”, MAK, Viena; Diretor Artístico Convidado do Brighton Festival, onde expôs trabalhos tanto no evento quanto na cidade; Exposição “New Works”, Lisson Gallery, Londres; Exposição “Memory”, Guggenheim, Nova York; Exposição “Shadows & Etchings”, Galería La Caja Negra, Madrid
- 2010** Exposição “Anish Kapoor: Dehli, Mumbai”, National Gallery of Modern Art, Nova Delhi e Mehboob Studios, Mumbai; *Temenos*, Middlesbrough; *Turning the World Upside Down*, jardins do Kensington Palace
- 2011** Exposição “Flashback”, Manchester Art Gallery, Manchester; Obra *Leviathan* na exposição “Monumenta”, Grand Palais, Paris; Exposição “Between shit and architecture”, Galerie Kamel Mennour, École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, Paris; Exposição “Dirty Corner”, Fabbrica del Vapore e Rotunda della Basana, Milão; Exposição “Ascension”, Basilica di San Giorgio Maggiore, Veneza; Recebe o Praemium Imperiale da Japan Art Association; Recebe a Ordre des Arts et des Lettres da França

- 2012** Exposição “Anish Kapoor”, Pinchuk Art Centre, Kiev; Exposição “Anish Kapoor”, De Pont Museum of Contemporary Art, Tilburg; Exposição “Anish Kapoor”, Leeum Samsung Museum of Art, Seul; Exposição “Anish Kapoor”, Museum of Contemporary Art Australia, Sydney; Exposição solo na Lisson Gallery, Londres; Design do set da ópera *Parsifal*, De Nederlandse Opera, Amsterdam
- 2013** Exposição “Kapoor in Berlin”, Martin-Gropius-Bau, Berlim; Exposição “Anish Kapoor. Istanbul’da”, Sakip Sabanci Museum, Istambul; Exposição “Anish Kapoor”, Galleria Continua, Paris; Ark Nova, Lucerne Festival, Matsushima; Recebe a Ordem da Cavalaria no Reino Unido
- 2014** Ark Nova, Lucerne Festival, Sendai; Recebe a Associação Honorária da Universidade de Oxford
- 2015** Exposição “Anish Kapoor: My Red Homeland”, The Jewish Museum and Tolerance Center, Moscou; Exposição “Anish Kapoor chez Le Corbusier”, Couvent de La Tourette, Éveux; Exposição “Anish Kapoor”, Palácio de Versalhes, Versalhes; Exposição “Anish Kapoor and Rembrandt”, Rijksmuseum, Amsterdam; Exposição “Descension”, Galleria Continua, San Gimignano; Exposição “Anish Kapoor”, Regen Projects, Los Angeles; Exposição “Anish Kapoor”, Gladstone Gallery, Bruxelas; Ark Nova, Lucerne Festival, Fukushima; Exposição solo na Lisson Gallery, Londres
- 2016** Exposição “Arqueologia: Biologia”, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Cidade do México; Exposição “Tomorrow you will be in Paradise”, Gladstone Gallery, Nova York; Exposição solo na Lisson Gallery, Milão; Exposição “Anish Kapoor”, Galleria Continua, Havana; Exposição “Anish Kapoor”, SCAI, Tóquio; Exposição “Anish Kapoor”, Museo d’Arte Contemporanea Roma, Roma; *Descension*, Nuit Blanche Festival, Paris; Design do set da ópera *Tristão e Isolda*, English National Opera, Londres; Exposição “Anish Kapoor”, Gagosian Gallery, Hong Kong; Exposição “Gathering Clouds”, Kukje Gallery, Seul; Exposição solo na Casamadre Arte Contemporanea, Nápoles; *Mountain*, Museum Beelden aan Zee, Scheveningen

- 2017** Exposição “Anish Kapoor: My Red Homeland”, Musée D’Art Moderne et Contemporain, Saint-Étienne Métropole; “Anish Kapoor: Destierro”, Parque de la Memoria, Buenos Aires; Exposição “Anish Kapoor: Descension”, Public Art Fund, Brooklyn Bridge Park Pier 1, Nova York; Exposição solo na Lisson Gallery, Londres; Exposição solo na Galleria Massimo Minini, Brescia; Exposição “Places of Origin – Monuments for the 21st Century”, MAST Foundation, Bolonha; Exposição “Concept of Happiness: Anish Kapoor’s Outline of Collapse”, EYE OF GYRE, Tóquio
- 2018** Exposição “Anish Kapoor: Obras, Pensamentos, Experiências”, Museu Serralves, Porto; Exposição “Anish Kapoor in Beppu”, Beppu Park, Oita; Exposição “Anish Kapoor”, Punkt Ø – Galleri F 15, Moss; Exposição “Another (M)other”, Galerie Kamel Menour, Paris; Exposição “Daniel Buren & Anish Kapoor”, Galleria Continua, San Gimignano; Exposição “Anish Kapoor”, Galerie Klüser, Munique
- 2019** Exposição “Surge”, Fundación CorpArtes, Santiago, com itinerância à Fundación Proa, Buenos Aires; Exposição solo na Lisson Gallery, Londres; Exposição solo na Lisson Gallery, Nova York; Exposição “Anish Kapoor”, Pitzhanger Manor & Gallery, Londres; Exposição “Anish Kapoor”, Central Academy of Fine Arts Museum, and Imperial Ancestral Temple, Pequim
- 2020** Exposição “Anish Kapoor”, Houghton Hall, Norfolk; Exposição “Anish Kapoor”, Pinakothek der Moderne, Munique, Exposição “Anish Kapoor”, Regen Projects, Los Angeles
- 2021** Exposição “Anish Kapoor”, Lisson Gallery, Londres; Exposição “Anish Kapoor – Commanderie de Peyrassol”, Galleria Continua, Flassans-sur-Isole; Exposição “Anish Kapoor: Painting”, Modern Art Oxford, Oxford
- 2022** Exposição “Anish Kapoor”, Gallerie dell’Accademia di Venezia e Palazzo Manfrin, Veneza; “Anish Kapoor”, Centre of Polish Sculpture, Oronsko
- 2023** Exposição “Anish Kapoor: Untrue, unreal”, Palazzo Strozzi, Florença

Exposições coletivas

- 1974** Exposição “Art into Landscape 1” Serpentine Gallery, Londres
- 1975** Exposição “Young Contemporaries”, Royal Academy of Arts, Londres

- 1978** Exposição “Northern Young Contemporaries”, Whitworth Art Gallery, Manchester
- 1979** Exposição “Tolly Cobbold: Eastern Arts”, Fitzwilliam Museum, Cambridge; Exposição “Whitechapel Open”, Whitechapel Art Gallery, Londres
- 1980** Exposição “New Sculpture”, Midland Group Gallery, Nottingham
- 1981** Exposição “Objects & Sculpture: Richard Deacon, Antony Gormley, Anish Kapoor, Peter Randall-Page”, Institute of Contemporary Art, Londres e Arnolfini Gallery, Bristol; Exposição “Summer Show”, Serpentine Gallery, Londres; Exposição “British Sculpture in the 20th Century: Part Two, Symbol and Imagination 1951 – 1980”, Whitechapel Art Gallery, Londres
- 1982** Exposição “Aperto ‘82”, 40ª Bienal de Veneza, Veneza; Exposição “Englische Plastik Heute”, Kunstmuseum Luzern, Lucerna; 12ª Bienal de Paris, Paris; Exposição “Prefiguration’, Centre d’Art Contemporain, Chambery; Exposição “London/New York 1982”, Lisson Gallery, Londres; Exposição “Objects and Figures. New Sculpture in Britain,” Fruitmarket Gallery, Edimburgo; Exposição “India: Myth and Reality,” Museum of Modern Art, Oxford
- 1983** Exposição “Tema Celeste”, Musico Civico d’Arte Contemporanea, Gibellina; Exposição “La Trottola di Sirio’, Centro d’Arte Contemporanea, Syracuse; Exposição “Figures and Objects”, John Hansard Gallery, University of Southampton, Southampton; Exposição “D’uceur de l’Avan’-Garde’, C’est Rien de le Dire, Rennes; Exposição “Beelden/ Sculpture 1983”, Van Krimpen Gallery, Amsterdam; Bienal da Finlândia, Helsinki; Exposição “The Sculpture Show”, Hayward Gallery e Serpentine Gallery, Londres; Exposição “New Art”, Tate Gallery, Londres; Exposição “Constellazione”, Galleria Giorgio Persano, Turim; Exposição “Eros Mythos Ironie”, Neue Galerie, Graz; Exposição “Transformações: Nova Escultura da Grã-Bretanha”, 17ª Bienal de São Paulo, São Paulo (exposição itinerante do British Council, visitou também o Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, o Museu de Arte Moderna na Cidade do México, e a Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa)
- 1984** Exposição “An International Survey of Recent Painting and Sculpture”, Museum of Modern Art, Nova York; Exposição “ROSC ‘84”, Dublin; Exposição “The British Art Show: Old Allegiances and New Directions, 1979–1984”, City of Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham, com itinerância a Royal Scottish Academy, Edinburgh, à Mappin Art Gallery, Sheffield e à Southampton Art Gallery, Southampton

- 1985** Exposição “The Poetic Object: Richard Deacon, Shirazeh Houshiary, Anish Kapoor”, Douglas Hyde Gallery, Dublin, com intinerância à Arts Council Gallery, Belfast; Exposição “Sculptors’ Drawings”, Artspace Galleries, Aberdeen (exposição intinerante do Scottish Arts Council); Exposição “Currents”, Institute of Contemporary Art, Boston; Bienal de Paris, Paris; Exposição “The British Show”, Art Gallery of Western Australia, Perth, com intinerância à Art Gallery of New South Wales, Sydney, à Queensland Art Gallery, Brisbane, ao Exhibition Hall, Melbourne e à National Art Gallery, Wellington; Exposição “7000 Eichen”, Kunsthalle Tübingen, Tübingen, com ininterância à Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld; Exposição “Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue?”, Arnolfini Gallery, Bristol; Exposição “Three British Sculptors”, Neuberger Museum, State University of New York, Purchase; Exposição “Anni Ottanta”, Galleria d’Arte Moderna, Bologna, Italy; Exposição “20 Sculptures du FRAC Rhon’-Alpes”, l’Abbaye de Tournus, Tournus
- 1986** Exposição “Entre el Objeto y la Imagen”, Palacio de Velazquez, Madrid, com intinerância à Fundacion Caja de Pensiones, Barcelona; Exposição “Skulptur – 9 Kunstnere fra Storbritannien”, Louisiana Museum of Modern Art, com intinerância à Humlebaek; Exposição “Sonsbeek 86”, Arnhem; Exposição “General Idea: Anish Kapoor, Melissa Miller”, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo; Exposição “Prospect ‘86. Eine internationale Ausstellung aktueller Kunst,” Frankfurter Kunstverein, Frankfurt; Exposição “Inaugural Exhibition,” Lang & O’Hara Gallery, Nova York; Exposição “Dessins de Sculpteurs,” Galerie Gabrielle Maubrie, Paris; Exposição “Vessel,” Serpentine Gallery, Londres
- 1987** Exposição “Juxtapositions: Recent Sculpture from England and Germany”, Institute for Art and Urban Resources, Nova York; Exposição “Inside/Outside”, Museum Van Hedendaagse Kunst, Antuérpia; Exposição “British Art of the 1980s: 1987”, Liljevalchs Konstall, Estocolmo, com intinerância ao Sara Hilden Art Museum, Tampere; Exposição “Viewpoint. L’art contemporain en Grande Bretagne”, Musée d’Art Moderne, Bruxelas; Exposição “Similia/Dissimilia”, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf, com intinerância à Columbia University, Nova York, à Sonnabend Gallery, Nova York, à Leo Castelli Gallery, Nova York; Exposição “Europa oggi”, Museo d’Arte Contemporanea, Prato; 4ª Trienal Internacional de Desenho, Kunsthalle Nürnberg, Nuremberg; Exposição “La couleur seule, l’experience du monochrome”, Musée St. Pierre, Lyon; Exposição “Britannica. 30 Ans de Sculpture”, Musée des Beaux-Arts Andre Malraux, Le Havre, com intinerância à École d’architecture de Normandie, Rouen e ao Musée d’Évreux, Evreux; Exposição “Starlit Waters. British Sculpture: An International Art 1968–88”, Tate Gallery, Liverpool
- 1988** Exposição “Carnegie International”, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh

- 1989** Exposição “British Now: sculpture et autres dessin”, Musée d’art contemporain de Montréal, Montreal; Exposição “Anish Kapoor, Wolfgang Laib, Richard Long”, Galerie le Gall Peyroulet, Paris
- 1990** Exposição “Heroes of Contemporary Art”, Galerie Saqqarah, Gstaad, com intinerância à TransArt Exhibitions Kreishaus, Colônia; Exposição “Made of Stone”, Galerie Isy Brachot, Bruxelas; Exposição “British Art Now: A Subjective View”, Setagaya Museum, Tóquio (exposição intinerante do British Council, visitou também o Fukuoka Art Museum, Fukuoka, o Nagoya City Museum, Nagoya, o Tochigi Prefectural Museum of Fine Arts, Utsunomiya, o Hyogo Prefectural Museum, Kobe e o Hiroshima City Museum, Hiroshima; Exposição “Affinities and Intuitions: The Gerald S. Elliott Collection of Contemporary Art”, Art Institute of Chicago, Chicago; Exposição “Dujourie, Fortuyn, Houshiary, Kapoor”, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo; Exposição “Works on Paper”, Frith Street Gallery, Londres
- 1991** Exposição “Rhizome”, Haags Gemeentemuseum, Haia; Exposição “Anish Kapoor and Abstract Art in Asia”, Fukuoka Art Museum, Fukuoka, com intinerância à Gallery Shirakawa, Kyoto; Exposição “La Sculpture Contemporaine après 1970”, Fondation Daniel Templon, Fréjus; Exposição “Trans/Mission”, Rooseum, Malmö, Sweden; Exposição “Il Limite delle Cose nella Nuova Scultura Inglese”, Studio Oggetto, Milão
- 1992** Exposição “De Opening”, De Pont Foundation for Contemporary Art, Tilburg; Documenta 9, Kassel; Exposição “The New British Sculpture: Selected Works from the Patsy R. and Raymond D. Nasher Collection”, University of North Texas Art Gallery, Denton; Exposição “Whitechapel Open”, Whitechapel Art Gallery, Londres; Exposição “Anish Kapoor invita Gary Woodley”. Foro per l’Arte Contemporanea, Verona; Exposição “New Voices: New Works for the British Council Collection”, Centre de Conférences Albert Borschette, Brussels (exposição intinerante do British Council, visitou também o Musée National d’Histoire et d’Art, Luxemburgo, o Istanbul Greater City Municipality Taksim Art Gallery, Istanbul, a Ankara State Fine Arts Gallery, Ankara, a Izfas Gallery, Izmir, o Museo de Belles Artes, Bilbao, o Santa Monica Contemporary Art Centre, Barcelona, o Centro Cultural Galileo, Madrid, Spain; a Sala des Exposiciones, Murcia e a Pescaderia Vieja, Sala de Arte, Jerez

- 1993** Exposição “Another World”, Art Tower Mito, Mito-shi Ibaraki; Exposição “British Sculpture from the Arts Council Collection”, Derby Museum and Art Gallery, Derby (Exposição itinerante do Arts Council of Great Britain); Exposição “Punti cardinali dell’arte”, Pavilhão Italiano, 45ª Bienal de Veneza, Veneza; Exposição “Tresors De Voyage”, Monasterio dei Padri Mechitaristi dell’ Isola di San Lazzaro Degli Armeni, Veneza; Exposição “Art Against Aids”, Peggy Guggenheim Collection, Veneza; Exposição “Sculpture”, Leo Castelli Gallery, Nova York; Exposição “The Body of Drawing: Drawings by Sculptors”, Graves Art Gallery, Sheffield, exposição itinerante do Southbank Centre, visitou também a Mead Art Gallery, Coventry; Exposição “Cerco”, Bienal Internacional de Óbidos, Óbidos; Exposição “Magazin”, Architectur Zentrum, Viena
- 1994** Exposição “Punishment and Decoration”, Hohenthal und Bergen, Colônia; Exposição “Asian Art Now”, Hiroshima City Museum of Contemporary Art, Hiroshima; Exposição “Sculptors’ Drawings”, Tate Gallery, Londres; Exposição “Rebaudengo Sandretto Collection”, S. Antonio di Susa, Turim
- 1995** Exposição “Fémininmasculin. Le sexe de l’art”, Centre Pompidou, Paris; Exposição “Ars 95 Helsinki”, Museum of Contemporary Art, Helsinki; Exposição “Contemporary British Art in Print”, Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo, com itinerância ao Yale Center for British Art, New Haven; Exposição “British Art of the 1980s & 1990s: Works from the Weltkunst Collection”, Irish Museum of Modern Art, Dublin; Exposição “De Henry Moore ós anos 90. Escultura britânica contemporânea”, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostella, Espanha, com itinerância à Fundação Serralves, Porto; Exposição “Longing and Belonging: From the Faraway Nearby”, SITE Santa Fe, Santa Fé; Exposição “A Changing World: Fifty Years of Sculpture from the British Council Collection”, Castle Riding Hall, Praga; Exposição “Ideal Standard Summertime”, Lisson Gallery, Londres; Exposição “British Abstract Art Part II: Sculpture”, Flowers East, Londres
- 1996** Exposição “Dessins et maquettes de sculpteurs”, Galerie Samuel Lallouz, Montreal; Exposição “New Art on Paper 2”, Philadelphia Museum of Art, Filadélfia; Exposição “Dissonant Wounds: Zones of Display/ Metaphors of Atrophy”, Center for Curatorial Studies, Bard College, Annandale-on-Hudson; Exposição “Works on Paper from the Weltkunst Collection of British Art of the 80s and 90s”, Irish Museum of Modern Art, Dublin; Exposição “Un siècle de sculpture anglaise”, Jeu de Paume, Paris; Exposição “Collections du Castello di Rivoli”, Le Nouveau Musée, Villeurbanne; 23ª Bienal de São Paulo, São Paulo; Exposição “Multiples”, Galerie Lucien Durand, Paris; Exposição “Betong”, Malmö Konsthall, Malmö

- 1997** Exposição “Meditations”, Madrasa Ibn Youssef, Marrakech; Exposição “Belladonna”, Institute of Contemporary Arts, Londres; Exposição “Entgegen”, Mausoleum am Dom, Graz; Exposição “Follow Me: British Art on the Lower Elbe”, Buxtehude Museum, Buxtehude; Exposição “Arte Continua”, Chiesa di San Giusto/Pinacoteca Civica, Volterra; Exposição “Changing Spaces”, Detroit Institute of Arts, Detroit
- 1998** Exposição “Direcção Escultura”, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; Exposição “The Art of the 80s”, Culturges – Caixa Geral de Depósitos, Lisboa; Exposição “Wounds: Between Democracy and Redemption in Contemporary Art”, Moderna Museet, Estocolmo; Exposição “Spatiotemporal”, Magasin 3, Estocolmo; Exposição “Then and Now”, Lisson Gallery, Londres; Exposição “Prime”, Dundee Contemporary Art, Dundee; Exposição “Shape of the Century”, Salisbury Festival, Salisbury; Den Haag Sculptuur 1998 – 1999, Haia
- 1999** Exposição “Art Worlds in Dialogue”, Museum Ludwig, Colônia; Exposição “Together: Artists in Support for the Homeless”, Passage House, Londres; Exposição “Beauty – 25th Anniversary”, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC, com itinerância à Haus der Kunst, Munique; Exposição “Retrace Your Steps: Remember Tomorrow”, Soane Museum, Londres
- 2000** Exposição “Blue”, New Walsall Museum, Walsall; Exposição “Grönningen Exhibition 2000”, Charlottenborg, Copenhagen; Exposição “Sinn und Sinnlichkeit”, Neues Museum Weserburg, Bremen; Exposição “La Beauté”, Papal Palace, Avignon; Bienal de Lyon, Lyon; Exposição “Drawings 2000”, Gladstone Gallery, Nova York; Exposição “Bluer”, Carrie Secrist Gallery, Chicago; Exposição “London Road Gallery”, Northwich
- 2001** Exposição “Signatures of the Invisible”, London Institute, Londres; Exposição “1951–2001 Made in Italy”, Triennale, Palazzo dell’Arte, Milão; Bienal de Xangai, Xangai; Bienal de Valência, Valência; Exposição “BO01”, Concepthaus, Malmö; Exposição “Drawings”, Regen Projects, Los Angeles; Exposição “Sculpture in the Close”, Jesus College, Cambridge; Exposição “Artcity: When Montréal Turns into a Museum”, Museum of Contemporary Art, Montreal; Exposição “Field Day: Sculpture from Britain”, Taipei Fine Arts Museum, Taipei; Exposição “Sculpture Contemporaine: Œuvres de la Collection FRAC Rhône-Alpes de l’Institut d’art contemporain”, Les Substances, Lyon

- 2002** Exposição “Blast to Freeze: British Art in the 20th Century”, Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, com intinerância à Les Abattoirs, Toulouse; Exposição “Retrospectacle: 25 Years of Collecting Modern and Contemporary Art”, Denver Art Museum, Denver; Exposição “Imagine you are standing here in front of me”, Boijmans Van Beuningen Museum, Rotterdam; Exposição “Work on Paper: Anish Kapoor, José Bedia, Richard Serra”, Quint Contemporary Art, La Jolla, com intinerância à Barbara Krakow Gallery, Boston; Exposição “Colour White”, De La Warr Pavilion, Bexhill-on-Sea; Exposição “Remarks on Color”, Sean Kelly Gallery, Nova York; Exposição “Four women and one pregnant man”, Galleri MGM, Oslo; Exposição “Sphere”, Soane Museum, Londres; Exposição “Homage to Rudolf Schwarzkolger”, Galerie Krinzinger, Vienna; Exposição “Kaash: Anish Kapoor, Akram Khan, Nitin Sawhney”, Maison des Arts, Créteil, France, com intinerância ao Théâtre de la Ville, Paris; Exposição “This Ain’t No Tupperware”, Kunsthoff, Kortrijk; Exposição “No Object, No Subject, No Matter...”, Irish Museum of Modern Art, Dublin
- 2003** Exposição “Bewitched Bothered and Bewildered”, Migros Museum, Zurique; Exposição “Windstill”, Cotthem Gallery, Bruxelas; Exposição “As Heavy as Heaven”, Landesmuseum Joanneum, Graz; Exposição “Mind Space”, Ho-Am Art Gallery, Seul; Beaufort 2003, Ostend; Exposição “Ineffable Beauty”, Kunsthalle Erfurt, Erfurt; Exposição “Fresh: Contemporary British Artists in Print”, Edimburgo
- 2004** Exposição “Beautiful Things”, SCAI, Tóquio; Exposição “Pain: Passion, Compassion, Sensibility”, Science Museum, Londres; Lustwarande 04, Tilburg; Bienal de Gwangju, Gwangju; Exposição “Arts and Architecture 1900–2000”, Palazzo Ducale, Gênova
- 2005** Exposição “Donnaregina Napoli”, Museo d’Arte Contemporanea, Nápoles; Exposição “Raised Awareness”, Tate Modern, Londres; Exposição “(In) Visible/ // (In) Corporeo”, Museo d’Arte Provincia di Nuoro, Nuoro; Istanbul Modern, Istanbul
- 2006** Exposição “Modern and Contemporary Master Drawings”, Connaught Brown, Londres; Exposição “Conceitos para uma Coleção”, Centro Cultural de Belém, Lisboa; Exposição “Surprise Surprise”, Institute of Contemporary Arts, Londres; 5th Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art, Queensland Art Gallery, Brisbane
- 2007** Exposição “Timer 01/Intimacy”, Milão; Exposição “Counterpoint III”, Musée du Louvre, Paris; Exposição “Artempo”, Palazzo Fortuny, Veneza; Exposição “Traces du Sacre”, Centre Pompidou, Paris; Exposição “Simply Red”, The Fabric Workshop & Museum, Filadélfia; Exposição “Slow”, Z33, Hasselt; Exposição “Makers and Modelers: Works in Ceramic”, Gladstone Gallery, Nova York

- 2008** Exposição “Blake’s Shadow”, Whitworth Art Gallery, Manchester; Exposição “Blood on Paper: The Art of the Book”, Victoria & Albert Museum, Londres; Exposição “Ambition of Art”, Institut d’art contemporain, Lyon
- 2009** Exposição “Domus Collection New York | Beijing”, White Space, Pequim; Exposição “Lisson Presents 3”, Lisson Gallery, Londres; Exposição “All that Is Solid Melts into Air”, Museum voor Hedendaagse Kunst Antwerpen, Antuérpia; Exposição “The Missing Peace: Artists Consider Dalai Lama”, Fundacion Canal, Madrid; KölnSkulptur 5, Skulpturenpark Köln, Colônia; Exposição “Hundred Stories About Love”, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa; Exposição “15 Jahre Sammlung Kunstmuseum Wolfsburg – Gegen den Strich”, Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg; 3ª Bienal de Arte Contemporânea de Moscou, Moscou, Rússia; Exposição “Finissage 2009”, Zonca & Zonca, Milão; Exposição “In-finitum”, Palazzo Fortuny, Veneza; Exposição “Visiones de Confin”, Institut Valencià d’Art Modern, Valência; Exposição “Great Impressions II”, Dean Jensen Gallery, Milwaukee
- 2010** Exposição “Sexuality and Transcendence”, PinchukArtCentre, Kiev; Exposição “BAROCK – Art, Science, Faith and Technology in the Contemporary Age”, Museo d’Arte Contemporanea Donna Regina, Nápoles; Exposição “Rudolf Steiner and Contemporary Art”, Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, com itinerância ao DOX Centre for Contemporary Art, Praga; Exposição “ColorForms”, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington; Exposição “Itinéraires de l’élégance entre l’Orient et l’Occident”, Villa Empain, Boghossian Foundation, Bruxelas; Exposição “Outside the Box: Edition Jacob Samuel, 1988–2010”, Hammer Museum, Los Angeles; Exposição “Drawing to Form: Art from the Weltkunst Collection”, Crawford Art Gallery, Cork; Exposição “Contemplating the Void”, Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York
- 2011** Exposição “Kosmos Rudolf Steiner”, Kunstmuseum Stuttgart, Stuttgart; Exposição “Summer Exhibition 2011”, Royal Academy of Arts, Londres; Exposição “Picasso to Koons: The Artist as Jeweler”, Museum of Arts and Design, Nova York; Exposição “Absolute Installation”, Museet for Samtidskunst, Oslo; Exposição “Black Swan: The Exhibition”, Regen Projects, Los Angeles; Exposição “Silent Echoes: Collection Exhibition I”, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa; Exposição “Roots in the Air, Branches Below: Modern and Contemporary Art from India”, San Jose Museum of Art, San José; Exposição “By Design and by Chance”, McMaster Museum of Art, Hamilton; Exposição “City Art Space”, Aviva Square, Great St Helen’s and Undershaft, Londres

- 2012** Exposição “Silent Echoes: Collection Exhibition II”, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, Japão; Exposição “Ashes and Gold: A World’s Journey”, Marta Herford, Herford; Exposição “Klein – Byars – Kapoor”, Musée d’art moderne et d’art contemporain, Nice; Exposição “Light and Landscape”, Storm King Art Centre, Mountainville
- 2013** KölnSkulptur 7, Skulpturenpark Köln, Colônia; Exposição “Earth and Elsewhere: Contemporary Works from the Collection”, Queensland Art Gallery, Brisbane
- 2014** Exposição “Simple Shapes”, Centre Pompidou-Metz/Foundation d’Entreprise Hermes, Metz; Exposição “The Art of Our Time: Masterpieces from the Guggenheim Collections”, Guggenheim Bilbao, Bilbao; Exposição “Whorled Explorations”, Bienal de Kochi-Muziris, Kochi
- 2015** ‘Exposição “Drawing Biennale 2015”, The Drawing Room, Londres; Exposição “(im)possible!: Artists as Architects”, Marta Herford, Herford; Exposição “A Secret Affair: Selections from the Fuhrman Family Collection”, The Flag Art Foundation, Nova York; Exposição “Construire une Collection (Building a Collection)”, Nouveau musée national de Monaco, Mônaco; Exposição “On Show”, Austin/Desmond Find Art, Londres
- 2016** Exposição “Daydreaming with Stanley Kubrick”, Somerset House, Londres; Exposição “Seeing Round Corners: The Art of the Circle”, Turner Contemporary, Margate; Exposição “Summer Exhibition”, Royal Academy of Arts, Londres; Bienal de Yinchuan, Yinchuan
- 2017** Exposição “The Creative Act: Performance, Process, Presence”, Guggenheim Abu Dhabi, Abu Dhabi; Exposição “Colori”, Castello di Rivoli Museo D’Arte Contemporanea, Turim; Exposição “Intuition”, Palazzo Fortuny, Veneza; Exposição “Summer Exhibition”, Royal Academy of Arts, Londres
- 2018** Exposição “Minimalism: Space, Light, Object”, National Gallery Singapore e ArtScience Museum, Cingapura; Exposição “Rituals of Signs and Metamorphosis”, Red Brick Art Museum, Pequim; Exposição “Space Shifters”, Hayward Gallery, Londres
- 2021** Exposição “Bangkok Art Biennale”, Bangkok

Coleções

Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australia

Art Institute of Chicago, Chicago, IL, USA

Arts Council of Great Britain, UK

Auckland City Art Gallery, Auckland, New Zealand

British Council Collection, UK
Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, PA, USA
Contemporary Art Society, London, UK
De Pont Foundation, Tilburg, Netherlands
Fine Art Museum of San Francisco, CA, USA
Fukuoka City Museum, Fukuoka, Japan
Fundacio Berardo, Lisbon, Portugal
Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo, Japan
Heide Park and Art Gallery, Victoria, Australia
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC, USA
Kloster Schöenthal, Basel, Switzerland
Leeds City Art Gallery, Leeds, UK
Moderna Galerija, Ljubljana, Slovenia
Moderna Museet, Stockholm, Sweden
Musée St. Pierre, Lyon, France
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Spain
Museo d'Arte Contemporanea, Prato, Italy
Museum of Fine Arts, Houston, TX, USA
Museum of Modern Art, New York, NY, USA
National Gallery, Ottawa, Canada
Nelson Atkins Museum, Kansas City, MO, USA
Rijksmuseum Kroller-Muller, Otterlo, Netherlands
Samsung Museum of Art, Seoul, South Korea
San Diego Museum of Contemporary Art, San Diego, USA
San Francisco Museum of Modern Art, CA, USA
Tate Collection, London, UK
Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, Israel
21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, Japan
Vancouver Art Gallery, Vancouver, Canada
Weltkunst Foundation, Zurich, Switzerland
Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg, Germany

