

Anish Kapoor

John K. Grande

Number 25, Fall 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10118ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Grande, J. K. (1993). Anish Kapoor. *Espace Sculpture*, (25), 27–32.

ANISH KAPOOR

Like the mysterious "butterfly effect" where the movement of a butterfly's wings could unleash a typhoon a thousand miles away, Anish Kapoor's art suggests that the hidden meanings of art are as elusive and mercurial as life itself. If the tropes and ideotypes of post-Modernism's reflexive search for meaning inadvertently decontextualize our relation to nature in order to eulogize the art object, Kapoor's enigmatic archetypes have less to do with the persona of the production, and more to do with the imagery of the collective unconscious.

Kapoor's art involves an aesthetic that oscillates between the pragmatic stereotypes of Western formalism and the enlightened spiritualism of Hindu mythology. As objects of perception, Kapoor's sculptures are sensual. They symbolize the hidden polarities that exist between our own unconscious "inner" associations and the sum of their primal energies: exterior form, colour, light and material/mass. Unassuming, open-ended, they mark the cross-over point between inner feeling and outer perception, yet are difficult to describe or define. Kapoor's aesthetic is relativistic, permeable, suggests archetypal images that are universal, a metaphor for the human body and its psychic transmitter, the mind. When cultural overviews become relativized, perpetuity itself becomes a relative value.

While Western aesthetics defines its very meaning in relation to mass production by relying on notions of exclusivity, a monologic of individualism and a hierarchical view of history, Anish Kapoor's art moves in the other direction, towards a process of cultural inclusion, where the mutability of materials is itself a sublime reflection of the endless flux and impermanence of the culture of nature, of which we are a part. Kapoor's naturalism is every bit as classic as the art of ancient Egypt because it reifies our relation to nature. «I take an alchemical view of matter as being in a state of flux, progressing

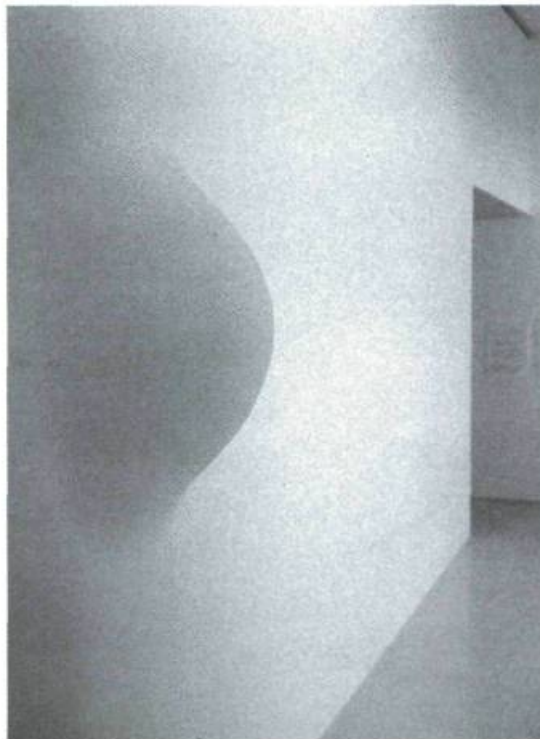
John K. Grande

laisse entendre que les significations cachées de l'art sont aussi insaisissables et changeantes que la vie même. Si les tropes et les "idéotypes" de la sérieuse quête au signifiant du post-modernisme décontextualise par inadvertance notre relation à la nature afin de faire l'éloge de l'objet d'art, les énigmatiques archétypes de Kapoor relèvent moins de la persona de la production que de l'imagerie de l'inconscient collectif.

L'art de Kapoor implique une esthétique oscillant entre les stéréotypes pragmatiques du formalisme occidental et le spiritualisme éclairé de la mythologie hindoue. En tant qu'objets de perception, les sculptures de Kapoor sont sensuelles. Elles impliquent

les polarités cachées existant entre nos propres associations inconscientes internes et la somme de leurs énergies premières: la forme extérieure, la couleur, la lumière et le matériau/volume. Sans prétention, sans limite, elles marquent le point de jonction entre la sensation intérieure et la perception extérieure, tout en étant pourtant difficiles à décrire ou à définir. L'esthétique de Kapoor est relativiste, perméable, elle propose des images archétypes universelles, une métaphore pour le corps humain et son transmetteur psychique, l'esprit. Lorsque les panoramas culturels sont relativisés, la perpétuité même devient une valeur relative.

Tandis que l'esthétique occidentale se définit par rapport à la production de masse en se basant sur des notions d'exclusivité, sur une mono-logique de l'individualisme et une vision hiérarchisée de l'histoire, l'art d'Anish Kapoor part dans l'autre direction, suppose un processus d'inclusion culturelle, où la mutabilité des matériaux est elle-même une sublime réflexion sur la perpétuelle fluctuation et l'éphémérité de la culture de la nature, dont nous faisons partie. Le naturalisme de Kapoor est en tous points aussi classique que l'art de l'ancienne



Anish Kapoor, *Quand je suis fécondé*, 1992. Techniques mixtes. Gracieuseté de l'artiste.

towards the spiritual. As an artist, one is helping it along», says Kapoor.¹ If our current crisis of inspiration has as much to do with an ephemera-culture that views planned obsolescence and over-production as the very icon of progress, Kapoor's art suggests that by working through materials with nature, artists have a major role to play in achieving a spiritual healing rather than merely exposing the wounds of civilization. The original, integral forms we see in his sculptures engender a response that is as much physical as psychic. Like Magdalena Abakanowicz' s *Great Ursa*, the haunting image of a partially sculpted tree taken from Poland's environmentally dessicated forests exhibited at PS1 in New York, Wolfgang Laib's pseudo-archaic wooden *Passageway* covered in beeswax recently seen at Sperone Westwater in New York or Antony Gormley's *Field* of 40,000 terracotta collectivity of hollow-eyed figurines installed at the Montreal Museum of Fine Arts, Anish Kapoor's art is aimed at repairing the age-old myths by which humanity identified with its place in nature by working directly with materials as nature. In this way, the specific origins of their initial context are revealed.

The Healing of St. Thomas (1989), a bright red, ogival scar of pure pigment cut into the very walls of the National Gallery and

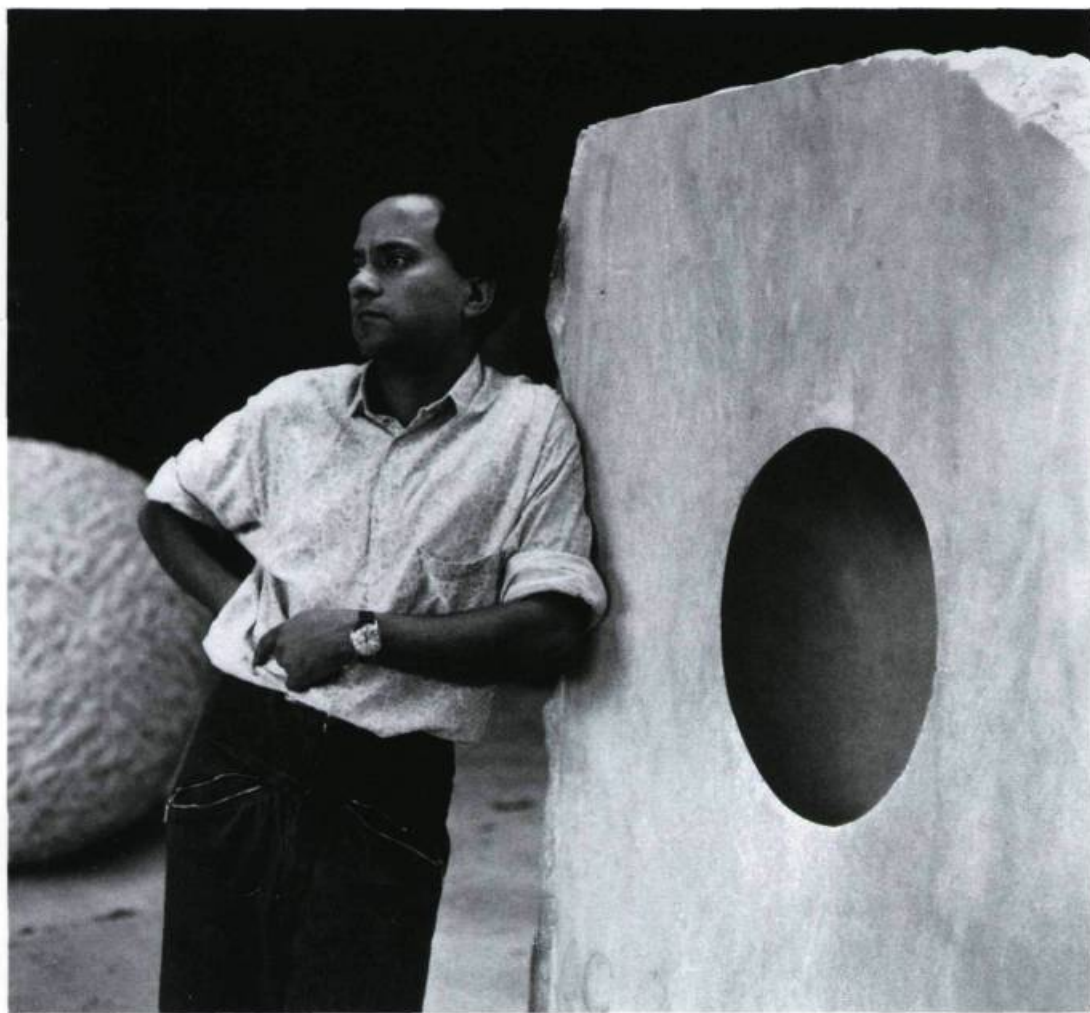
Égypte car il matérialise notre relation à la nature. «Je prends un point de vue alchimique sur la matière comme étant en état de fluctuation, en progression vers le spirituel. En tant qu'artiste, on l'aide chemin faisant», déclare Kapoor.¹ Si notre actuelle crise d'inspiration est liée à une culture de l'éphémère qui perçoit l'obsolescence préméditée et la sur-production comme étant les seuls icones du progrès, l'art de Kapoor insinue qu'en travaillant avec la nature à travers les matériaux, les artistes ont un rôle de premier plan à jouer dans l'obtention d'une guérison spirituelle plutôt que dans la simple exposition des blessures de la civilisation. Les formes originales, intégrales de ces sculptures engendrent une réponse autant physique que psychique. Tout comme *Great Ursa* de Magdalena Abakanowicz, la vision obsédante d'un arbre partiellement sculpté, extirpé des forêts environnementalement ravagées de Pologne et exposé à la galerie PS1 de New York, le pseudo-archaïque *Passage Way* de Wolfgang Laib, fait de bois recouvert de cire d'abeille, que l'on a pu voir récemment chez Sperone Westwater à New York, ou le *Champ* d'Antony Gormley, une collectivité de 40 000 figurines de terre cuite aux yeux creux, installée au Musée des beaux-arts de Montréal, l'art d'Anish Kapoor aspire à réparer les mythes séculaires selon lesquels l'humanité s'est identifiée à sa position à l'intérieur de la nature, en travaillant directe-

ment avec les matériaux en tant que nature. Ainsi sont révélées les origines spécifiques de leur contexte initial.

La guérison de saint Thomas (1989), une cicatrice ogivale de pigment pur rouge vif, découpée à même les murs du musée et située au-dessus de nos têtes à gauche de l'entrée de l'exposition, forme le commentaire de Kapoor sur la capacité invétérée de l'architecture à déformer et à subsumer le message original tel que voulu par l'artiste. Alors que sa forme rappelle le symbole du vagin détaché représentant Kali, la déesse hindoue de la fertilité, une figure maternelle aimante et terrible, *La guérison de saint Thomas* fait aussi allusion à "Thomas l'incrédule", l'apôtre qui plongea sa main dans les côtes du Christ avant d'accepter la validité de sa résurrection. Il n'y a pas de symbole plus évident du paradigme structurel de l'histoire patriarcale que l'architecture. Rationnelle, pragmatique, son endiguement de l'espace est hiérarchique, pourtant l'intervention architecturale de Kapoor est son opposé absolu: matricarcale, pénétrante, complètement intuitive, elle rejette le discours rationnel et évoque l'art tantrique où les orifices corporels représentaient les passages vers le corps et l'esprit intérieurs. Un élément clé dans l'imagerie de Kapoor, les oppositions binaires entre la masculinité et la féminité sont au cœur de la culture hindoue, laquelle perçoit la déesse féminine (shakti) comme l'énergisante contrepartie femelle, ou épouse, du dieu mâle. Selon

la théologie hindoue, le potentiel masculin est dormant, mort même, sans la force énergisante du féminin.²

De loin, *Quand je suis fécondé* (1992) apparaît comme une ombre floue, comme de légères variations de dessins ombrés sur un mur blanc. S'approche-t-on, ces ombres demeurent indistinctes. Ce n'est que lorsque l'on regarde de côté que l'on s'aperçoit que le mur même a



set above our heads to the left of the entrance to the show, was Kapoor's comment on architecture's inveterate capacity to distort and subsume the artist's original intended message. While its shape resembles the detached vagina symbol used to represent Kali, the Hindu goddess of fertility, a loving and terrible mother figure, *The Healing of St Thomas* also alludes to "doubting Thomas", the apostle who

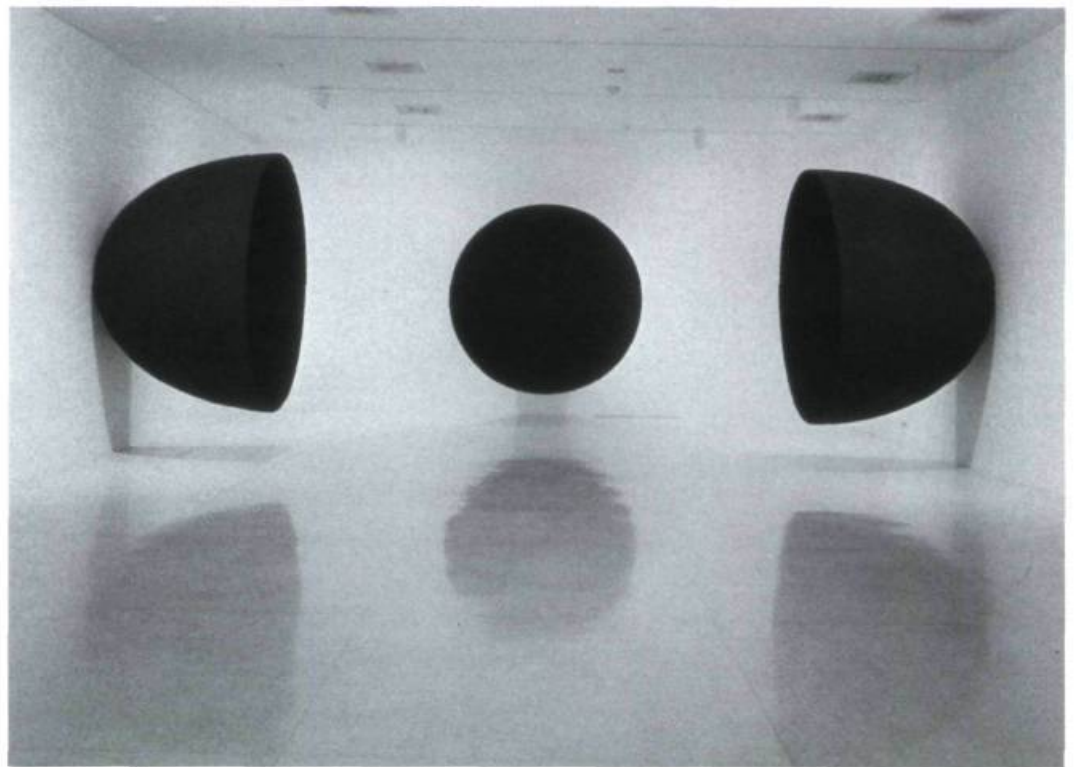
Anish Kapoor avec *Sans titre*, 1991. Marbre.
Photo : Stephen Lovell-Davies. Gracieuseté de
la Lisson Gallery, Londres.

thrust his hand into Christ's side before accepting the validity of His resurrected appearance. There is no more obvious symbol of the structural paradigm of patriarchal history than architecture itself. Rational, pragmatic, its containment of space is hierarchical, yet Kapoor's architectural intervention is the absolute opposite: matriarchal, searching, wholly intuitive, it declines rational discourse, recalls Tantric art where bodily orifices represented openings to the inner body and mind. A key element in Kapoor's imagery, the binary oppositions between maleness and femaleness are central to Hindu culture, where the feminine deity (shakti) is perceived as the energising female counterpart or consort of the male god. Hindu theology perceives the masculine potential as dormant, even dead, without the energising force of the feminine.²

From a distance, *When I am Pregnant* (1992) appears as a faint shadow, as slight variations of shaded patterns on a white wall. As we approach the piece they still remain indistinct. It is only when we look from a side view that we recognize that the wall itself has a contour like that of a pregnant woman, and that this voluptuous contour has given the shaded texture to the light surrounding it. It is only when we look at it a second time from in front that we actually can read its form. The optical effect is illusory, a symbiotic trompe l'oeil. The double symbolism of *When I am Pregnant* consists of the "male" structure of its architectural wall support and the sensual fecundity of the female form affixed to it. Kapoor's associations allude to the anima, the female side of man's nature that C.G. Jung described as part of the universal assimilation of archetypes. In *The Development of Personality*, Jung writes: «Every man carries within him the eternal image of woman, not the image of this or that particular woman, but a definite feminine image. This image is fundamentally unconscious, an hereditary factor of primordial origin engraved in the living organic system of the man, an 'imprint' or 'archetype' of all the ancestral experiences of the female, a deposit, as it were, of all the impressions ever made by woman... Since this image is unconscious, it is always projected upon the person of the beloved, and is one of the chief reasons for passionate attraction or aversion.»³

Untitled (1991) is a slab of rough hewn marble scaled to body height (the scales of Kapoor's works are conceived and executed as *they are*, without maquettes, blow ups, or the reverse: the scaled down neo-geo module). Iridescent, the flat frontal surface that surrounds its oval opening looks as thin as an egg-shell. Our perception of the "inside" and "outside" of the sculpture is ambiguous and works on two levels, as what we can and cannot see. When we look within, we experience its womb-like quietude as an inner sensation. The calm calms us. At the same time we consciously formalize and identify with the contrasts between the finished and unfinished elements of its exterior shape. The shift from conscious to unconscious sensation, from presence to absence, is as much a physical, bodily sensation as it is ethereal. The hidden dualities of our own perception are relativized, yet never entirely reconciled. They suggest a relativistic rather than structural view of

la silhouette d'une femme enceinte, et que c'est cette silhouette voluptueuse qui a donné sa texture ombrée à la lumière environnante. Ce n'est que lorsque l'on regarde pour une deuxième fois de front que l'on peut finalement déchiffrer sa forme. L'effet optique est illusoire, un trompe-l'oeil symbiotique. Le symbolisme double de *Quand je suis fécondé* implique la structure mâle du mur de support architectural et la sensuelle fécondité de la forme femelle qui y est rattachée. Les associations de Kapoor font allusion à l'anima, la partie féminine de la nature masculine que C.G. Jung a décrit comme faisant partie de l'universelle assimilation des archétypes. Dans *The Development of Personality*, Jung écrit: «Chaque homme a en lui l'image éternelle d'une femme, pas l'image de cette femme-ci ou de celle-là en particulier, mais une image féminine déterminée. Cette image est fondamentalement inconsciente, un facteur héréditaire d'origine primordiale gravé dans le système vivant organique de l'homme, une 'empreinte' ou un 'archétype' de toutes les expériences ancestrales de la femelle, un dépôt, en fait, de toutes les impressions jamais faites par la femme... Puisque cette image est inconsciente, elle est toujours projetée sur la personne aimée, et c'est l'une des principales raisons de l'attraction ou de l'aversion passionnées.»³



Sans titre (1991) est un bloc de marbre grossièrement taillé à hauteur humaine (les dimensions des oeuvres de Kapoor sont conçues et exécutées "comme elles sont", sans maquettes, sans agrandissement ou leur contraire: le module néo-géo à échelle réduite). Chatoyante, la surface plate frontale entourant son ouverture ovale semble aussi mince qu'une coquille d'oeuf. Notre perception de l'"intérieur" et de l'"extérieur" de la sculpture est ambiguë et fonctionne à deux niveaux, ce que l'on peut et ce que l'on ne peut pas voir. Lorsque l'on regarde à l'intérieur, on ressent sa tranquillité intra-utérine comme une sensation interne. Le calme nous calme. Simultanément, on formalise et identifie consciemment les contrastes entre les éléments finis et incomplets de la forme extérieure.

Le déplacement d'une sensation consciente à une sensation inconsciente, de la présence à l'absence, est autant une sensation physique, corporelle qu'éthé-

Anish Kapoor, *Sans titre*, 1990. Fibre de verre et pigment.
Gracieuseté du Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo (Pays-Bas), de
la Lisson Gallery, Londres et de l'artiste.

emergence. Michael Polanyi writes in *The Tacit Dimension* that «the logical structure of the hierarchy (of emergence) implies that a higher level can come into existence only through a process not manifest in the lower level, a process which thus qualifies as an emergence.»⁴ This scientific point of view bases its analysis on the empiricism of individuation. Kapoor presents culture as an indivisible web of transformative energies: anything can be beautiful, timeless, if the process involves inclusion. As Kapoor states: «I don't want my work to be something or some time... but all time.»⁵

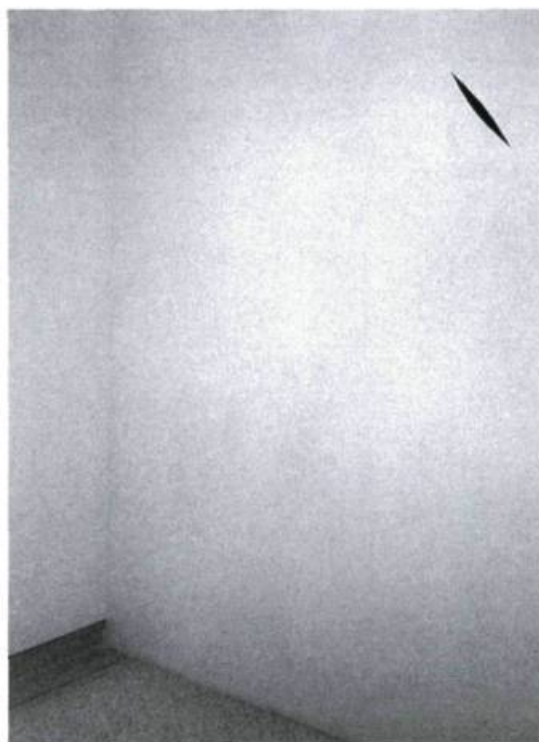
While we generally use the term inter-active to refer to works of art that use machines that activate through sound, light, movement, or the use of manually operated machine controls, these activations involve a one-way process, the withholding and controlling of "spontaneous" human actions by those of a machine. Artificial lighting itself, used by most museums and galleries, seldom considered part of the artwork, is an environmentally interactive element like any other. Artificial light affects the way we code our experience of an artwork. As Kapoor comments, «I do not believe I have anything to say: I don't think of the artist as an expresser or teller of tales [...] but as a receiver and transmitter of collective information. Most artworks are auto-referential. But switch off the lights and mine don't exist anymore. I am anti-hero.»⁶ The interactions we experience in Anish Kapoor's works are entirely natural. They involve feelings, intuitions, sensation of natural energy — a communication that invokes the dualities of real environmental experience. The fundamental polarities of perceived and actual reality they reflect are virtuous not virtual. Nowhere is this more clear than in Kapoor's *Untitled* (1990) (on loan from the Lisson Gallery in London, England), a triptych of fibre-glass hemi-spheres appended to the walls of the gallery. While its conception recalls *At the Hub of Things*, (part of the Musée d'art contemporain's British Now show in 1988-89) in that it defines interior and exterior space in architectural terms, the scale of the present piece is monumental. Each measuring almost 3 metres in diameter the surfaces of these hemi-spheres are covered with pure blue pigment, a device that has become a trade-mark of Anish Kapoor's sculptural work intended to conceal the hand of the sculptor, to isolate the sculpture-object from the act of creation. The movement/shift from scale and volume to the illusory density of darkness within these forms requires a shift from reflection to apperception. Our perception of surface textures disappears in the central voids experienced within the three spheres. There is no way to judge the relative scale within. *Untitled* (1990) projects a profound feeling of inner calm, of womb-like security.

Kapoor's art marks a subtle shift in the West towards an aesthetics of inclusion where assimilation and identity can reflect inter-cultural similarities instead of differences. It perceives links between what is here and what is there. Infinity and finitude, completion and incompleteness, presence and absence are the dualities that define his art. The open-ended ambivalence of Kapoor's art is as much autobiographical, the product of trans-historic integrations, as it is concilia-

rée. Les dualités cachées de notre propre perception sont relativisées et pourtant jamais vraiment réconciliées. Elles suggèrent une vision d'émergence relativisée plutôt que structurale. Michael Polanyi écrit dans *The Tacit Dimension* que «la structure logique de la hiérarchie (d'émergence) suppose qu'un niveau plus élevé ne peut survenir qu'à travers un processus qui n'existe pas à un niveau moindre. Un processus qui ainsi peut être qualifié d'émergence.»⁴ Mais ce point de vue scientifique base son analyse sur un empirisme d'individuation. Kapoor présente la culture comme un tissu indivisible d'énergies transformationnelles: tout peut être beau, éternel, si le processus implique notre inclusion. Comme le remarque Kapoor: «Je ne veux pas que mon travail soit quelque chose ou un temps quelconque... mais tous les temps.»⁵

Alors que l'on emploie généralement le terme interactif pour faire référence à un art qui utilise des machines actionnées grâce au son, à la lumière, au mouvement ou grâce à des contrôles mécaniques fonctionnant manuellement, ces activations supposent un processus à sens unique, la retenue et le contrôle d'actions humaines "spontanées" par celles d'une machine. L'éclairage artificiel même, utilisé dans la plupart des musées, des galeries et rarement considéré comme faisant partie intégrante de l'oeuvre, est un

élément environnementalement interactif, comme n'importe quel autre. La lumière artificielle affecte la manière dont on perçoit une oeuvre d'art. Comme l'explique Kapoor: «Je ne crois pas que j'aie quoi que ce soit à dire: je ne conçois pas l'artiste comme un émetteur ou un raconteur d'histoires mais comme un récepteur et un transmetteur d'information collective. La plupart des oeuvres d'art sont auto-référentielles. Mais fermez les lumières et les miennes n'existent plus. Je suis anti-héros.»⁶ Les interactions que nous ressentons dans les oeuvres d'Anish Kapoor sont entièrement naturelles. Elles impliquent des émotions, des intuitions, une sensation d'énergie naturelle — une communication qui comporte les dualités d'une réelle expérience environnementale. Les polarités fondamentales de la réalité perçue et actuelle qu'elles reflètent sont vertueuses et non virtuelles. Ce n'est jamais aussi évident que dans *Sans titre* (1990) (un prêt de la Galerie Lisson de Londres), un triptyque d'hémisphères de fibre de verre annexées aux murs de la salle d'exposition. Bien



que la conception rappelle *At the Hub of Things* (que l'on a pu voir lors de l'exposition British Now en 1988-89 au Musée d'art contemporain) par sa définition de l'espace intérieur et extérieur selon des termes architecturaux, les dimensions de cette oeuvre sont monumentales. Mesurant chacune près de trois mètres de diamètre, les surfaces de ces hémisphères sont couvertes d'un pur pigment bleu, une trouvaille qui est devenue la marque de commerce de l'oeuvre sculpturale d'Anish Kapoor, conçue afin de dissimuler la touche du sculpteur, d'isoler la sculpture-objet de l'acte de création. Le mouvement/déplacement de l'échelle et du volume vers la densité illusoire de la pénombre à l'intérieur de ces formes requiert un déplacement de la réflexion vers l'aperception. Notre perception des textures de surface disparaît dans les vides éprouvés au coeur des trois sphères. On ne peut en aucune façon juger de la dimension relative à l'intérieur.

Sans titre (1990) diffuse un profond sentiment de calme intérieur, de sécurité intra-utérine.

L'art de Kapoor indique une modifi-

Anish Kapoor, *La guérison de saint Thomas*, 1989. Techniques mixtes. Museum of Contemporary Art, San Diego.

tory. Like the ambivalent Leopold Bloom in James Joyce's *Finnegan's Wake* whose character is never made clear — Is he Jewish or English?, Kapoor's experience is culturally heterogeneous. Born in Bombay, India in 1954, to a Hindu father and a Iraqi-Jewish mother, Kapoor trained in engineering and worked on a kibbutz in Israel before studying at Hornsey College of Art and then Chelsea College of Art in London. He returned to India in 1979 and began to see his own cultural background with fresh eyes. The open-endedness of his trans-national and trans-theological life experience perceived aesthetics in terms of cultural relativism. It helped him to develop a language of expression that did not need cues or hidden metaphors - the language was integral: the human body became a paraphrase for universal concerns. Despite the fact that he holds an Indian passport, Kapoor has represented Britain twice at the Venice Biennale: with the "New Generation" British sculptors Richard Deacon and Tony Cragg in the Aperto in 1982 and in 1990 where he was awarded the *Premio Duemilo* (2000 Prize) for most promising young artist under 35. The winner of the Tate Gallery prestigious Turner Prize in 1991, he also represented Britain at the last Documenta where his *Descent into Limbo* (1992) received much critical acclaim. At the 1992 Seville Expo, Kapoor designed *Building for a Void* (1992), a cylindrical concrete and stucco structure with a spiralling exterior ramp that symbolically rivalled Sir Anthony Caro's *Tower of Discovery* for its conception and execution.

Angel (1990) is a series of 8 ubiquitous slabs of slate covered in pure blue pigment and strewn around the gallery floor like so many pieces of felt. While many artists in the West begin with a truth to eventually arrive at a falsehood, in *Angel* Kapoor starts with an illusion of reality to arrive at a truth about the appearance of reality. The layering of synthetic cobalt-based pigment onto the exterior of these pieces produces the feeling of weightlessness, of floating islands of feelings. While we usually read the mass of an object subliminally within our minds before we read its external appearance, *Angel's* mass/weight is so disguised we read it as equal to appearance. If, as Kapoor says, «I am sure if I were to insist that these forms were quarried blocks of Prussian blue, you'd believe me»⁷, one could just as readily believe they were hollowed out rocks. The actual truth is the contrary: the entire Kapoor show, as presented at the National Gallery weighed a sum total of 49,654 lbs. and required the floors of their exhibition halls to be reinforced with a series of 8' by 8' steel plates. We consider Asian culture to be more sincere in its relations to nature, and perceive Western culture as excluding nature. The theatrical aspect of *vrai-faux* that underscores Kapoor's *Angel* suggests that Asian culture's vision of nature involves aspects of illusion that are hieratically little different from our own, but have evolved their own theological and culture-specific meaning over millenia. «My trick, the staging, is situated beyond the threshold that you have prepared and that you will know how to recognize, and that which you will find beyond the threshold is there for you and you alone.»⁸ The questions of perception *Angel* raises are those prescribed by the empirical laws of science: «[...] an infinite intellect, which is nothing but pure thought, and a thought in which are involved the ultimate principles and essences of things, is no longer Self-consciousness, like man's individual perception and sentiment, but it is, in this sense, Unconsciousness».⁹ Perception involves a hierarchy of pre-existing knowledge, preconceives the meaning of appearance. For Kapoor, reality itself may in fact be wholly unconscious, is something we can never entirely comprehend.

In the Presence of Form (1991) resembles an archaic *menhir* of sandstone into which an entrance has been cut. Not entirely visible, the emerging form within is the very embodiment of birth, growth, life, transformation. Dramatic in its incompleteness, its rounded, unfinished form cannot be realized without the natural

cation subtile de l'Occident vers une esthétique d'inclusion où l'assimilation et l'identité peuvent refléter des similitudes inter-culturelles plutôt que des différences. Il perçoit les liens entre ce qui est ici et ce qui est là-bas. L'infini et le fini, l'achèvement et l'inachèvement, la présence et l'absence sont les dualités qui définissent son art. L'ambivalence sans limite de l'art de Kapoor est autant autobiographique, le résultat d'intégrations trans-historiques, qu'il est conciliant. À l'instar de l'ambivalent Leopold Bloom de James Joyce dans *Finnegan's Wake*, dont le caractère n'est jamais réellement défini — est-il Juif? Anglais?, l'expérience de Kapoor comporte une hétérogénéité culturelle. Né à Bombay en 1954, d'un père hindou et d'une mère juive-iraquienne, Kapoor a fait des études d'ingénieur et a travaillé dans un kibboutz en Israël avant d'aller étudier à Londres, au Hornsey College of Art puis au Chelsea College of Art. Il retourna aux Indes en 1979 et commença à appréhender ses propres antécédents culturels d'un regard neuf. Grâce à l'ouverture de son expérience de vie transnationale et trans-théologique, il percevait l'esthétique en termes de relativité culturelle. Cela l'a aidé à développer un langage d'expression qui n'avait pas besoin d'indices ou de métaphores cachées — le langage était intégral: le corps humain devenait une paraphrase pour des préoccupations universelles. Malgré le fait qu'il possède un passeport indien, Kapoor a représenté deux fois l'Angleterre à la Biennale de Venise: avec les sculpteurs anglais de la "nouvelle génération", Richard Deacon et Tony Cragg, à l'Aperto en 1982, et en 1990, lorsqu'il remporta le *Premio Duemilo* (Prix 2000) en tant que jeune artiste de moins de 35 ans le plus prometteur. Également récipiendaire en 1991 du prestigieux Prix Turner de la Tate Gallery, il représenta encore l'Angleterre lors du dernier Documenta où son *Descent into Limbo* (1992) reçut une critique largement élogieuse. Lors de l'Exposition de Séville en 1992, Kapoor créa *Building for a Void* (1992), une structure cylindrique de béton et de stuc dotée d'une rampe extérieure spiralée qui rivalisait symboliquement par sa conception et son exécution avec *Tower of Discovery* de Sir Anthony Caro.

Ange (1990) est une suite omniprésente de huit blocs d'ardoise couverts de pur pigment bleu et éparpillés sur le plancher du musée comme autant de morceaux de feutre. Tandis que de nombreux artistes occidentaux partent d'une vérité pour éventuellement parvenir à un mensonge, avec *Ange*, Kapoor part d'une illusion de réalité pour aboutir à une vérité sur l'apparence de réalité. L'étalement du pigment synthétique à base de cobalt sur l'extérieur de ces pièces produit une sensation de légèreté, d'îles flottantes d'émotions. Alors que l'on déchiffre habituellement le volume d'un objet subliminalement avec notre cerveau avant même d'en comprendre l'apparence extérieure, le volume/poids de *Ange* est si bien dissimulé qu'on le perçoit comme étant égal à son apparence. Kapoor commente: «Si j'insistais pour affirmer que ces formes sont des blocs extraits d'une carrière de bleu de Prusse, je suis sûr que vous me croiriez».⁷ On peut tout aussi bien croire que ce sont des roches évadées, mais la vérité est à l'opposé: toute l'exposition de Kapoor, telle que présentée au Musée des beaux-arts du Canada, pèse au total 49654 lbs et a nécessité le renforcement des planchers des salles d'exposition avec des plaques d'acier de 2,43 x 2,43 mètres. Nous considérons que la culture asiatique est plus sincère dans sa relation avec la nature que la culture occidentale qui exclut la nature. L'aspect théâtral du vrai-faux qui sous-tend *Ange* semble indiquer que la vision orientale de la nature implique des aspects d'illusion hiératiquement peu différentes des nôtres, mais ayant engendré leurs propres sens théologique et culturel au cours des millénaires. «Mon astuce, ma mise-en-scène, est située au-delà du seuil que vous avez préparé et que vous saurez reconnaître, et ce que vous trouverez au-delà du seuil est là pour vous et pour vous seul».⁸ Les questions de perception que soulèvent *Ange* sont celles prescrites par les lois scientifiques empiriques: «[...] un intellect illimité, qui n'est que pensée pure, et une pensée dans laquelle sont inclus les principes et

material context of its rough-cut exterior. The metaphor becomes the subject-ness of the material itself. As a sublime idea — it verges on metaphysics —, it suggests that scientism and the imperatives of technological advancement for all their innovation and serialized discoveries are still as dependent on the collective unconscious of humanity's potential imagination as ever. To quote Anish Kapoor, «I believe there are truly sublime moments — flashes of genius — when we are engaged in something beyond death, but I don't look for or declare a condition beyond death.»¹⁰ Like ice in mid-summer's heat, the endless transformations we see in nature are an inspiration to the soul and melt to flow like water over the structures and strictures of dogma. The answers to humanity's problems, Kapoor reveals, depend on our identifying with the perpetual change and volatility of life itself. Originating from the San Diego Museum of Contemporary Art and continuing at the National Gallery of Canada until September 19th, *Anish Kapoor* can next be seen at The Power Plant, Toronto (November 19 – January 2, 1994). ◆



les essences ultimes des choses n'est plus la Conscience de soi, comme le sont la perception et le sentiment individuels de l'être humain, mais est, en ce sens, l'Inconscience».⁹ La perception implique une hiérarchie d'une connaissance préalable, pré-conçoit le sens de l'apparence: selon Kapoor, la réalité est peut-être en fait complètement inconsciente, toujours insaisissable.

En présence de la forme (1991) ressemble à un archaïque menhir de grès dans lequel une entrée aurait été frayée. Visible que partiellement, la forme évoquée à l'intérieur est la concrétisation même de la naissance, de la croissance, de la vie, de la transformation. Dramatique dans son inachèvement, sa forme ronde, incomplète ne peut être perçue sans le contexte matériel naturel de son extérieur rudimentaire. La métaphore devient le sujet/objet du matériau même. En tant qu'idée sublime — elle côtoie la métaphysique — l'oeuvre insinue que la science et les impératifs du progrès technologique, malgré toutes leurs innovations et leurs découvertes sérielles, sont toujours aussi dépendants qu'auparavant de l'inconscient collectif de l'imagination potentielle de l'humanité. Pour citer Anish Kapoor: «Je crois qu'il existe des moments réellement sublimes — des éclairs de génie — où nous embarquons dans quelque chose situé au-delà de la mort, mais je ne cherche ni de déclarer un état après la mort.»¹⁰ Comme de la glace en plein coeur de l'été, les transformations infinies de la nature sont une inspiration pour l'âme qui se fondent et coulent comme de l'eau sur les constructions et les restrictions des dogmes. Les réponses aux problèmes de l'humanité, révèle Kapoor, dépendent de notre identification au changement perpétuel et à la volatilité de la vie même. Organisée par le Musée d'art contemporain de San Diego et se poursuivant au Musée des beaux-arts du Canada jusqu'au 19 septembre, l'exposition *Anish Kapoor* s'installera ensuite au Power Plant de Toronto du 19 novembre au 2 janvier 1994. ◆

Traduction Monique Crépeault

NOTES:

1. Sarah Kent, "Mind over Matter", 20:20, May / Mai 1990, p. 40.
2. Jeremy Lewison, "A Place out of Time", catalogue essay for Anish Kapoor Drawings, Tate Gallery, London, p. 11 / Jeremy Lewison, "A Place out of Time", essai inclus dans le catalogue *Anish Kapoor's Drawings*, Tate Gallery, Londres, p.11.
3. C.G. Jung, from "The Development of Personality" quoted in C.G. Jung: *Word and Image*, (Princeton: Princeton / Bollingen, 1983), p. 226 / C.G. Jung, extrait de "The Development of Personality", cité dans C.G. Jung: *Word and Image*, Princeton: Princeton / Bollingen, 1983, p. 226.
4. Michael Polanyi, *The Tacit Dimension*, (Gloucester, Mass.; Peter Smith, 1983), pp. 44-45.
5. Anish Kapoor, conversation with John K. Grande at the National Gallery of Canada, June 17th, 1993, Ottawa / Anish Kapoor, extrait d'une conversation avec John K. Grande, au Musée des beaux-arts du Canada, 17 juin 1993, Ottawa.
6. Sarah Kent, "Mind over Matter", 20:20, May / Mai 1990, p. 40.
7. Lydia Forsha, interview with Anish Kapoor, Museum of Contemporary Art, San Diego, February 2, 1992 quoted in her catalogue essay for Anish Kapoor, San Diego Museum of Contemporary Art, p. 12 / Lydia Forsha, entrevue avec Anish Kapoor au Musée d'art contemporain de San Diego, 2 février 1992, cité dans son essai pour le catalogue *Anish Kapoor, San Diego Museum of Contemporary Art*, p. 12
8. Anish Kapoor quoted in Pier Luigi Tazzi's catalogue essay "Breath of Air, Breath of Stone" for Anish Kapoor, San Diego Museum of Contemporary Art, p. 19/Anish Kapoor cité dans l'essai inclus dans le catalogue de Pier Luigi Tazzi, *Breath of Air, Breath of Stone* pour l'exposition Anish Kapoor, Musée d'art contemporain de San Diego, p.19.
9. A. Vera, *An Inquiry into Speculative Philosophy*, (London: Longman, Brown, Green & Longmans, 1856), p. 21.
10. Anish Kapoor, conversation with John K. Grande at the National Gallery of Canada, June 17th, 1993, Ottawa / Anish Kapoor, conversation avec John K. Grande au Musée des beaux-arts du Canada, 17 juin, 1993, Ottawa.

Anish Kapoor, *En présence de la forme*, 1991. Grès. Gracieuseté de la Barbara Gladstone Gallery, New York.