

O VERMELHO E O RITUAL: DISPERSÕES EM ANISH KAPOOR

THE RED AND THE RITUAL: DISPERSIONS IN ANISH KAPOOR

Lucas Procópio de Oliveira Tolotti / USP

RESUMO

O artista Anish Kapoor apresenta uma produção que se estende desde a década de 1980 até os dias de hoje. Caracterizadas pela cor, dimensão e abstração, suas obras atravessam diversos temas e comportam múltiplas técnicas. Neste sentido, o recorte aqui pretendido destaca quatro trabalhos que possuem materiais e temáticas similares. *My Red Homeland; Past, Present, Future; Svayambh* e *Shooting Into the Corner* circunscrevem a questão da utilização simbólica de materiais rituais: a terra e o sangue. Além disso, as quatro peças se apresentam em movimento – girando, indo e voltando ou até mesmo atirando. Destas características, amparadas por uma pesquisa bibliográfica, são tecidas considerações a respeito da importância da noção de dispersão em sua obra, com a ajuda de autores como Gilles Deleuze, Maurice Blanchot e Homi K. Bhabha.

PALAVRAS-CHAVE

Anish Kapoor; Dispersão; Vermelho; Ritual.

ABSTRACT

The artist Anish Kapoor presents a production that stretches from the 1980s to the present day. Characterized by color, dimension and abstraction, his works cross several themes and include multiple techniques. In this sense, this article highlights four works that have similar materials and themes. My Red Homeland; Past, Present, Future; Svayambh and Shooting Into the Corner circumscribe the question of the symbolic use of ritual materials: earth and blood. In addition, the four pieces are in motion - rotating, going to and fro or even shooting. From these characteristics, supported by a bibliographic research, considerations are made regarding the importance of the notion of dispersion in his work, with the help of authors such as Gilles Deleuze, Maurice Blanchot and Homi K. Bhabha.

KEYWORDS

Anish Kapoor; Dispersion; Red; Ritual.

Introdução

Um canhão atira blocos de tinta e cera vermelhas no canto de uma parede. Esta é a premissa de *Shooting Into the Corner*¹ (2008-2009), obra do artista Anish Kapoor. Mais um bloco de cera vermelha, desta vez em escala monumental, desloca-se sobre trilhos em um corredor, sujando paredes e passagens. É *Svayambh*² (2007), obra do mesmo artista. São também de Kapoor *My Red Homeland*³ (2003) e *Past, Present, Future*⁴ (2006). Na primeira, uma estrutura de ferro similar a um martelo gira horizontalmente por um eixo cavando uma paisagem composta por cera vermelha amontoada. Já na segunda, a mesma cor e o mesmo material agora formam um domo, seccionado por uma parede. Esta gira sobre a forma circular. O que essas obras apresentam em comum? Além da cor e certos materiais, indicam movimentos, deslocamentos, passagens. Violência e reconstrução. Dispersões.

Entre raízes e ubiquidades

Artista britânico nascido em 1954 na Índia, Anish Kapoor vem desde a década de 1980 produzindo obras que questionam a ideia de espaço, forma e representação. Consagrou-se internacionalmente após sua participação no Pavilhão Britânico da 44ª Bienal de Veneza (1990), pela qual ganhou o Prêmio Duemila. Um dos principais trabalhos presentes na mostra era a obra *Void Field*⁵ (1989), que consistia em dezesseis blocos de arenito dispostos no local. Na parte superior de cada uma destas formas havia um pequeno buraco de cor preta. Esta abertura residia na fronteira entre ser de fato algo vertical e fundo ou apenas uma aplicação de tinta preta que iludia o olhar. Essa dubiedade revelada por *Void Field* irá acompanhar a produção de Kapoor, e sinaliza sua predileção temática: a estranheza entre matéria e vazio, a perquirição de uma essência da fisicalidade.

Com o passar das décadas, a produção de Kapoor adquiriu magnitude e alcance, sendo exposta em instituições como o Turbine Hall da Tate Modern em Londres, assim como na Royal Academy of Arts da mesma cidade. Outros lugares incluem o Grand Palais em Paris e o Millennium Park em Chicago, onde está instalada *Cloud Gate*⁶ (2004), *site-specific* espelhado, de formato oblongo e retorcido.

Muitos críticos e pesquisadores investiram em sua obra interpretações que levam em conta a origem indiana. Germano Celant (1998) afirma que, depois de uma visita a seu país natal em 1979, o artista descobre a cor em seu estado natural, algo que irá definir sua poética. Já Homi K. Bhabha (2009, p. 26) sinaliza que Kapoor, assim como outros artistas diaspóricos, são sujeitos a uma biografia cultural que turva a essência de suas obras em uma “ansiedade de atribuição”, em que a procura pela referência cultural da produção poética frequentemente se concentra na pessoa do artista e não em uma relação com a estética e etnografia da prática artística.

O próprio artista, entrevistado pelo curador brasileiro Marcello Dantas, afirma:

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 (DANTAS, 2006, p. 20).

De fato, segundo Vidal (2009), é difícil aceitar a alcunha de artista indiano quando se tem, em alguém como Kapoor, uma hereditariedade que ultrapassa fronteiras aliada a uma vivência que perpassa múltiplos países⁷. Além disso, sua trajetória artística se consagra dentro dos certames ocidentais e ingleses, tanto em sua formação, no Hornsey College of Art e na Chelsea School of Art, quanto em sua consagração na Bienal de Veneza representando o Pavilhão Britânico e ao ganhar o Turner Prize em 1991, dedicado a um artista residente na Grã-Bretanha. Ressalta-se que, no início da carreira, Kapoor foi considerado um artista da geração YBA por críticos e instituições, além de possuir uma estreita relação formal – ainda que mais aparente do que de fato – com os minimalistas e expressionistas abstratos⁸. Dentre todas essas conexões, “o gênio particular de Anish Kapoor reside, de fato, na arte de suas esculturas conseguirem escapar de toda referência estabelecida, sem deixar de sugerir novas” (VIDAL, 2009, p. 79)⁹.

Essa dispersão de referências que se acumulam, se transformam e se ressignificam, gravita na incompletude interpretativa da obra, potencializando sua lateralidade. Anish Kapoor trabalha com a ideia de serialização. Muitas de suas produções apresentam títulos sequenciais com várias partes integrantes ou, ainda, há uma quantidade de obras que surgem dos mesmos materiais.

Para Bhabha (2009, p. 28), dentro de um contexto conceitual e abstrato, como são percebidas a grande maioria das obras de Kapoor, uma interpretação ou crítica que parta apenas de um exemplo corre o risco de reduzir a obra e seu significado. Ao contrário, fazer e pensar a escultura como parte de uma série “muda o jeito que vemos e pensamos sobre a ‘origem’ ou ‘autoridade’ de uma obra”.

Assim, ao pensarmos nas obras que são objeto deste artigo, dois fatores são levados em consideração: não há como se aproximar da obra de Anish Kapoor levando em conta apenas sua biografia, estabelecendo relações que dialogam estritamente com a cultura de seu país de origem; e uma interpretação que considere apenas uma obra não se mostra fértil dentro da produção de um artista que preza pela lateralidade e serialização de seu trabalho. A partir dessas considerações, começa-se a delinear um percurso metodológico que é potencializado pela dispersão.

Sangue e terra: o ritual

O que formalmente aproxima *My Red Homeland; Past, Present, Future; Svayambh* e *Shooting Into the Corner* são os materiais e a cor. Destes elementos, emanam potências

narrativas e relacionais. Em outra entrevista a Marcello Dantas, o artista é categórico: “[...] há dois materiais rituais, e apenas dois. Um é a terra, e o outro é o sangue, e ambos estão profundamente conectados” (DANTAS, 2019b, p. 82)¹⁰.

Terra e sangue sem dúvidas estão presentes no conjunto de obras em questão. Provendo de uma ancestralidade – para o artista, é muito importante se indagar sobre o antes da matéria, da consciência e da nossa existência – esses materiais rituais nos informam sobre a cultura e a relação da sociedade com o natural. Não é à toa que, dentro de sua obra caracterizada pelo monocromático, o vermelho assume papel de destaque:

Eu uso muito a cor vermelha. 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. [...] porém há mais que isso. [...] O vermelho tem uma escuridão muito poderosa. Essa cor evidente, aberta e visualmente atraente, 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, s.p.)¹¹.

Esta afirmação de Kapoor, em entrevista a Nicholas Baume, vem confirmar a maneira ambígua que se relaciona com as próprias origens, algo que é visto já no título da obra que se refere (Figura 1). A pátria que se evoca no trabalho não é necessariamente a Índia, o que aparentemente seria certo afirmar em uma interpretação biográfica.

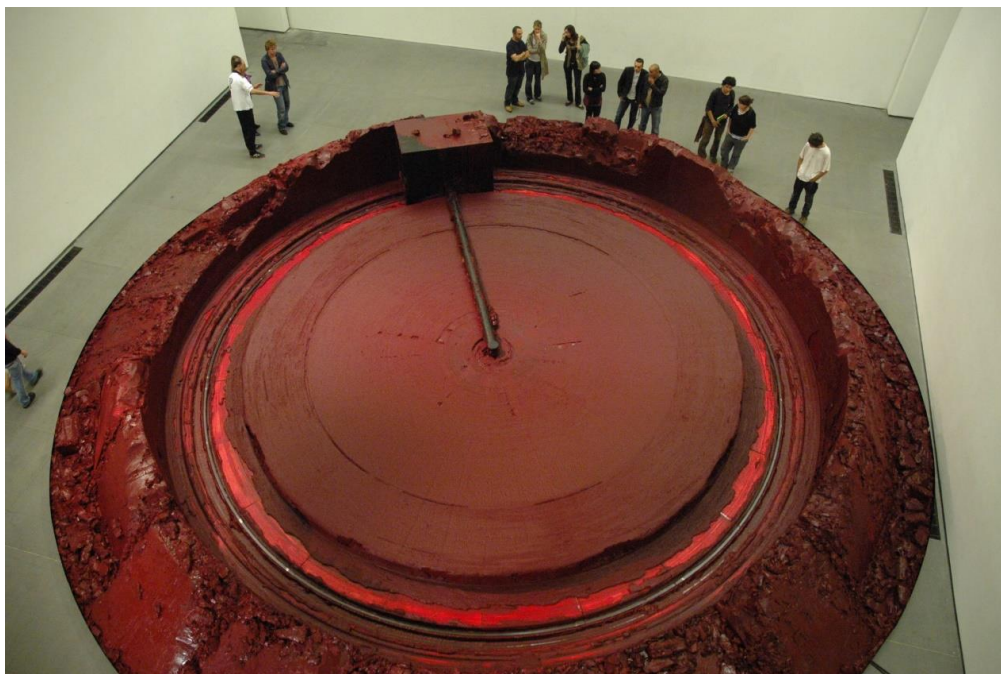


Figura 1. Anish Kapoor, *My Red Homeland*, 2003. Cera e tinta a óleo, ferro e motor. Diâmetro: 12 m.

Fonte: Sekundo, sob licença Creative Commons (CC BY-NC-ND 4.0):

<https://www.flickr.com/photos/saturnino/259550059>

A poética do artista, mais que seguir um único fio cultural, apresenta-se questionando o interior: do corpo, da mente, da consciência. O filósofo francês Maurice Blanchot traz em sua filosofia questões que se coadunam com a prática de Kapoor, ambos trabalhando com a ideia do exterior e do espaço, ainda que aquele se refira muito mais à potência da palavra:

[...] a “presença” é tanto a intimidade da distância, quanto a dispersão do Exterior, mais estritamente é a intimidade com o Exterior, o exterior tornado a intrusão que asfixia e a inversão de um e de outro, aquilo que chamamos, “a vertigem do espaçamento” (BLANCHOT, 2010, p. 91).

A presença na obra de Anish Kapoor, então, irá se concentrar tanto no interior, ou seja, o material ritual, quanto no exterior, manifestação sensível que toma forma no trabalho em si. *My Red Homeland*, quando apresenta ao espectador um cenário de desolação, o expõe à força vigorosa do movimento desta própria paisagem. O que está no centro e o que está fora? Entre a cultura e a escuridão humana se instaura o possível: “ela [a experiência possível] é, no limite, a relação estabelecida, lá onde está rompida” (BLANCHOT, 2010, p. 84).

Se esta força rotativa se relaciona com o espaço em *My Red Homeland*, é conjunta ao tempo que se estabelece em *Past, Present, Future*. A cera vermelha dispersa e amontoadada da obra anterior se reagrupa em uma redoma polida, quase ascética. Mas há um corte, um elemento arquitetônico que ganha vida e circunscreve a cúpula: uma parede a atravessa em um vai e vem. Na superfície branca, residem resquícios do material que compõe a forma redonda. Perguntas surgem: a obra apresenta este formato por causa da parede? Quem veio primeiro? O que determinou o quê? É neste jogo de passado, presente e futuro que se instaura a presença de intrusão e inversão que aponta Blanchot.

Esta “vertigem do espaçamento” se localiza de maneira inequívoca também em *Svayambh* (Figuras 2 e 3). O título, em sânscrito, significa aquilo que é auto-gerado¹². A obra consiste em um bloco de tinta e cera vermelhas que, lentamente, sobre trilhos, transita da esquerda para a direita e vice-versa, deixando sobras e vestígios pelas paredes e batentes onde passa. Este corpo de massa densa e escura se move de maneira lenta e calculada, sua presença se fazendo insidiosa: ele nunca se encontra no mesmo lugar.



Figura 2. Anish Kapoor, *Svayambh*, 2007. Cera e tinta a óleo. Dimensões variáveis. Fonte: autor.

Essa ideia de autogeração encontra ecos na biologia: 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. *Svayambh* é um grande corpo vivo que se auto gera e ganha autonomia no espaço, manifestando o impulso inicial da criação (DANTAS, 2019a).

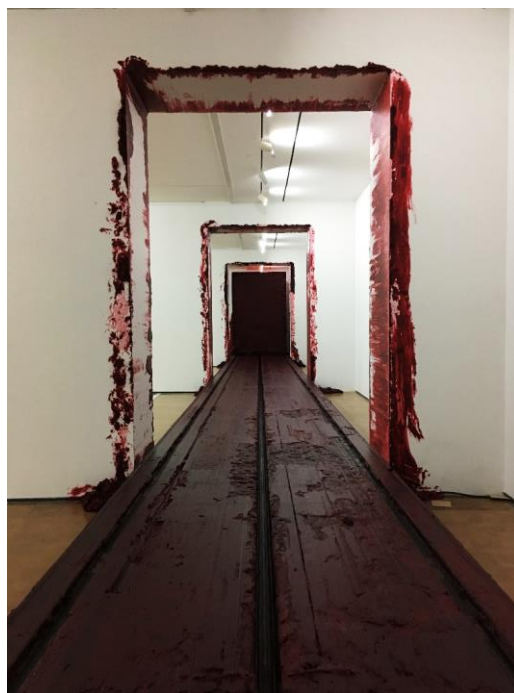


Figura 3. Anish Kapoor, *Svayambh*, 2007. Cera e tinta a óleo. Dimensões variáveis. Fonte: autor.

Na tentativa de estabelecer a origem do objeto, de seu formato e figura, há um embaralhamento da percepção em relação à constituição formativa. Qual seria a forma inicial deste 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, neste caso, é o trabalho cinético que transforma o objeto auto-gerado 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 (BHABHA, 2009, p. 32)¹³.

A potência do movimento também se realiza em *Shooting into the corner* (Figura 4), 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 a quina, deixando sua marca vermelha e logo caindo junto aos outros restos de cera. Conforme o tempo de exposição da 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.



Figura 4. Anish Kapoor, *Shooting Into the Corner*, 2008 - 2009.
Técnica mista. Dimensões variáveis. Fonte: autor.

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 (DANTAS, 2019b, p. 95)¹⁴.

O embate do masculino e feminino não é novidade em sua obra. Anish Kapoor afirma realizar uma produção eminentemente feminina (DANTAS, 2019b), tentando retirar a ideia de dominação fálica predominante na arte e, conseqüentemente, na escultura. Seus cortes, cantos, vazios e concavidades remontam à vagina e ao útero. A obra *Dirty Corner*¹⁵, instalada no Palácio de Versalhes em 2015, foi motivo de controvérsia. Exibida no jardim do castelo, e apresentando uma grande entrada oval cercada de detritos, foi vandalizada três vezes, chegando a receber inscrições anti-semitas (LAMPERT, 2016).

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” (DANTAS, 2019b, p. 95)¹⁶. Ele recebe, então, essa violência ancestral masculina, estoicamente. Porém, no próprio material do projétil se esconde a força disruptiva do sangue: Kapoor entende este líquido vital como posse feminina (DANTAS, 2019b).

A engenharia da ilusão

Nos quatro trabalhos apresentados, a relação entre objeto e espaço não deixa de ser sugerida e alcançada mais pela potência narrativa do que pela realidade, jogando com a ilusão e a ficção. *Svayambh*, por exemplo, nada mais é que uma grande elaboração de engenharia: “[...] o bloco é moldado uma vez e depois se encaixa em todas as portas. [...] percebe-se que foi necessário muito esforço humano para fazer parecer que não há esforço humano” (DODGSON, 2017, p. 288)¹⁷.

De fato, ao se considerar as leis físicas e de propriedade dos objetos, principalmente cera e tinta em constante movimento, juntando a isso o atrito nas paredes do espaço, *Svayambh* mal se sustentaria. Adicionalmente, seria impossível que, a cada passagem, fosse depositada a mesma quantidade de resíduo. O mesmo acontece em *Past, Present, Future*. A parede não exerce um movimento forçoso em relação à estrutura da obra, que não deixa parte de seu material no retângulo branco.

Para alcançar essa ilusão de sustentação e dispersão, a engenharia precisa trabalhar em conjunto com a capacidade de criar mitologias, segundo Kapoor (*apud* DODGSON, 2017).

Em determinados lugares onde *Svayambh* 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 destes locais. Já na Fundación CorpArtes, em Santiago, e na Fundación PROA, em Buenos Aires, foram construídos 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.

My Red Homeland, por exemplo, com sua estrutura giratória, cria a ilusão de uma penetração circular no espaço da matéria. Ela, porém, é construída com todas as cavidades e detritos já posicionados. A ficção também é retomada em *Shooting Into the Corner*. Os tiros do canhão não atingem as paredes reais nem o chão do edifício em que está exposta, mas sim se projetam sobre uma construção falsa. Como afirma Dodgson (2017), a execução da obra envolve a criação do cenário como um set de filmagem. Além disso, mais uma vez ressalta a importância dos materiais:

Kapoor não projetou ou construiu a arma: ele teve a ideia e a passou a alguém que fosse competente para produzir o resultado desejado. Igualmente importante, alguém teve que criar uma mistura de cera vermelha com a consistência correta e depois fabricar toneladas do material (DODGSON, 2017, p. 290)¹⁸.

A ideia de uma serialização das atividades dentro da arte contemporânea não é inédita e constitui prática corrente. De Andy Warhol a Jeff Koons, por exemplo, passando por Christo e seu time de engenheiros, a posição do artista de fato incide na fala de Kapoor em relação à criação de narrativas. A simulação sustentada na obra não retira dela sua potência. Ao contrário, a imbui de uma contemporaneidade que ressalta o *status* do objeto, preservando sua autonomia e abrindo-o ao observador.

“Não tenho nada a dizer”

Uma das frases emblemáticas de Anish Kapoor, “I have nothing to say”, “não tenho nada a dizer” (AFTAB, 2015; KAPOOR, s.d.), confirma o desejo do artista por uma mitologia do objeto artístico, sedimentando uma relação entre obra e espectador. Porém, ao mesmo tempo que enfatiza o papel desnecessário de sua fala, estabelece inúmeras interlocuções com críticos, filósofos e escritores. Estas entrevistas constituem uma das principais fontes de pesquisa sobre sua obra. Assim como ela, Kapoor se manifesta de maneira oblíqua, fugidia, interceptando pontos mas não os fechando ou definindo.

Os intérpretes e críticos do trabalho de Kapoor não erram necessariamente em analisar suas obras de acordo com a trajetória do artista. Porém, quando focam em sua origem, e não em sua dispersão, reduzem o panorama de sua produção e percepção. O conjunto da obra de Anish Kapoor se alinha à sua biografia na medida de sua dispersão. A recusa de se sujeitar a

um contexto geográfico cria ilusões que comportam diferentes mundos, pontos de vista e mitologias.

As obras aqui apresentadas constituem uma pequena amostra de um universo rico e denso: espelhos, cavidades, cimento, pedras, *site-specifics* e até pinturas compõem a produção de Kapoor. Assim, o trabalho do pesquisador funciona também como o de um curador, alinhando o que se é pesquisado dentro de uma lógica possível. Não à toa, este texto se inicia como uma visita a uma exposição hipotética, na qual o resíduo disperso é tão importante quanto o material ritual. Mais ainda, o fato dos trabalhos encenarem movimentos, cortes e passagens que aparentam acontecer mas não se colocam de fato, mostra o artista trabalhando com a dispersão da interpretação: nada é o que parece ser. Nesta imprecisão, importa o trajeto – o devir – este encontro de uma “zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação” (DELEUZE, 1997, p. 11):

[...] ela [a escultura] ordena caminhos, ela mesma é uma viagem. Uma escultura segue os caminhos que lhe dão um fora, só opera com curvas não-fechadas que dividem e atravessam o corpo orgânico, só tem a memória do material” (DELEUZE, 1997, p. 78 – 79).

Estes devires da escultura se fazem presentes, pois, seja pelas cores, materiais, ilusões ou narrativas engendradas, direcionando a potência de sua obra que se encontra neste espalhar. Até mesmo dentro da paisagem social e política da América Latina – território que Kapoor vem se aproximando em suas exposições – que tanto em sua história como na atualidade apresenta violência e cerceamento de direitos, as obras do artista são bem-vindas para que se possa pensar sobre cultura, ritual, ancestralidade, erosão e reconstrução (DANTAS, 2019a). Este artigo, então, termina com uma dispersão: ainda há muito o que verificar em Kapoor. Corpo, pele, vazio, arquitetura, literatura, cultura e sociedade, a lista se prolonga. E se dispersa.

Notas

¹ *Atirando no canto*. Os títulos das obras serão traduzidos livremente para fins de acessibilidade, na primeira vez que aparecerem, nas notas ao final do texto. Dentro do corpo do artigo, o título original será preservado. Já as citações em língua estrangeira estão traduzidas para português no artigo, e a passagem original pode ser conferida nas notas de fim.

² *Svayambh* vem da palavra em sânscrito *svayambhu*, e significa auto-gerado.

³ *Minha Pátria Vermelha*

⁴ *Passado, Presente, Futuro*

⁵ *Campo Vazio*

⁶ *Portão de Nuvens*

⁷ A mãe de Kapoor nasce no Iraque e se muda para Mumbai fugindo do antissemitismo. De 1971 a 1973, Kapoor morou em Israel em um Kibbutz (VIDAL, 2009).

⁸ YBA: *Young British Artists* (Jovens Artistas Britânicos, em tradução livre). Grupo de jovens artistas do final da década de 1980 e começo da década de 1990 que provocou uma ruptura no cenário das artes na Grã-Bretanha. Damien Hirst, Sarah Lucas e Tracy Emin são alguns dos exemplos mais emblemáticos. A respeito da sua

identificação com o expressionismo abstrato, Kapoor se diz inspirado por Barnett Newman em relação a uma aproximação filosófica da cor (KAPOOR, 2003).

⁹ "Le génie particulier d'Anish Kapoor réside, en effet, dans l'art avec lequel ses sculptures parviennent à échapper à toute référence établie, sans jamais cesser pour autant d'en suggérer de nouvelles."

¹⁰ "[...] there are two ritual materials, and only two. One is earth and the other one is blood, and then they are deeply connected to each other."

¹¹ "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. [...] but there's more to it. [...] 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."

¹² A poética da espontaneidade do objeto não é rara a Kapoor e, ainda que uma obra específica receba um título que denote este movimento, é um tema que perpassa, por exemplo, todos os trabalhos analisados neste artigo.

¹³ "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."

¹⁴ "*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."

¹⁵ Canto sujo.

¹⁶ "What is implied by the corner is a space beyond. It is an imaginary infinity."

¹⁷ "[...] the block is shaped once and then fits through all the doors. [...] one sees that a lot of human effort was needed to make it look as if no human effort was needed at all."

¹⁸ "Kapoor did not design or build the gun: he had the idea and passed it on to someone who was competent to produce the desired result. Equally important, someone had to devise a red wax mixture of the right consistency and then manufacture tones of the stuff."

Referências

AFTAB, Kaleem. **Anish Kapoor**: I have nothing to say. Disponível em: <<https://the-talks.com/interview/anish-kapoor/>>. Acesso em: 30 mai. 2020.

BHABHA, Homi K. Anish Kapoor: making emptiness. In: KAPOOR, Anish. **Anish Kapoor**. Londres: Royal Academy of Arts, 2009. (catálogo de exposição)

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**: a palavra plural (palavra de escrita). São Paulo: Escuta, 2010.

CELANT, Germano. **Anish Kapoor**. Milão: Charta, 1998.

DANTAS, Marcello. Sendo engolido. In: KAPOOR, Anish. **Ascensão**. São Paulo: Mag Mais Rede Cultural, 2006. (catálogo de exposição)

_____. The Ritual Material. In: KAPOOR, Anish. **Anish Kapoor: Surge**. Santiago: Fundación Corpartes, 2019a. (catálogo de exposição)

_____. Interview with Anish Kapoor. In: KAPOOR, Anish. **Anish Kapoor: Surge**. Santiago: Fundación Corpartes, 2019b. (catálogo de exposição)

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.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo, Editora 34, 1997.

KAPOOR, Anish. **In conversation with John Tulsa**, 2003. Disponível em: <<http://anish Kapoor.com/180/in-conversation-with-john-tusa-2>>. Acesso em: 30 mai. 2020.

_____. **In conversation with Nicholas Baume**, 2008. Disponível em: <<http://anish Kapoor.com/772/in-conversation-with-nicholas-baume>>. Acesso em: 22 mai. 2020.

KRISTEVA, Julia. Blood and light. *In*: KAPOOR, Anish. **Anish Kapoor**: arqueología: biología. Cidade do México: RM Verlag, 2016. (catálogo de exposição)

LAMPERT, Catherine. Archeology: Biology. *In*: KAPOOR, Anish. **Anish Kapoor**: arqueología: biología. Cidade do México: RM Verlag, 2016. (catálogo de exposição)

LOISY, Jean de. Le vrai cul du diable. *In*: KAPOOR, Anish. **Anish Kapoor**. Londres: Royal Academy of Arts, 2009. (catálogo de exposição)

MATURANA, Humberto R.; VARELA, Francisco J. **A árvore do conhecimento**: as bases biológicas da compreensão humana. São Paulo: Palas Athena, 2018.

UFAN, Lee. The wonders of art. *In*: KAPOOR, Anish. **Anish Kapoor**: arqueología: biología. Cidade do México: RM Verlag, 2016. (catálogo de exposição)

VIDAL, Denis. Anish Kapoor et ses interprètes. De la mondialisation de l'art contemporain à une nouvelle figure de l'artiste universel. **Revue européenne des migrations internationales** [On line]. Poitiers, v. 25, n. 2, p. 69 - 82, 2009.

Lucas Procópio de Oliveira Tolotti

Doutorando em Estética e História da Arte pelo Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA/USP). Mestre em Estética e História da Arte (PGEHA/USP). Bacharel em Comunicação Social (ESPM-SP). Pesquisador do Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Arte (ECA/USP). Contato: lucas.tolotti@usp.br