



APERTURES AND VISIONS

One of the constants in the work of Anish Kapoor is the creation of openings on the crust of the world. Lucio Fontana did the same on the surface of painting, and, by extension, of art, undermining, for the first time and for good, the seductive illusion of representation [*Hey, guys! Crack!*]. Kapoor is first and foremost a sculptor and so is dealing with space. Long before he appeared on the art scene, space was investigated in a precisely and lucidly measured fashion by Minimal Art (especially in America) and then restored to us, to the Western aesthetic culture, integral and stripped of any superfluous ornament or symbolic overdetermination. Ultimately Fontana was still dealing with representation – albeit undermining or, if you like, fatally wounding it – and with the object, the *objet* as intuited by Marcel Duchamp, who, on the strength of this intuition, did not even bother to construct it, limiting himself to finding (*trouvé*) what had already been made (*readymade*). Kapoor, like the other major artists of his age, does devote himself to construction, but no longer that of the object, of the *objet*, but rather of the space of aesthetic perception. In line with this conception, object, objects, material construction, presence and encumbrance become instruments of an operation the sense of which – note, the sense more than the effect – goes beyond them and makes them means of an *elsewhere*. This is apparently contradictory: the sense, the direction traverses them, pierces them, marks a going beyond them and their earthly contingency, but it does not erase them, does not render futile their unavoidable presence. They remain where the artist has positioned them, where we encounter them. They occupy together with us a single space, which, however, we cannot even claim to share, given that ultimately it is an empty space, and emptiness cannot be shared. This space brings together subject (the artist, the viewer) and object (the work, or rather its object components) and thwarts hierarchies and privileges, which a certain tradition had attributed at various times to one or the other. There is a reduction of the distance between the gaze and the seen, which induces an intensification of perceptual and aesthetic experience. The perspectival model, which has given form to all Western art and culture from the Renaissance onwards, is called into question. We are no longer protected in the closed room of the *machine for seeing*. We are no longer firmly anchored to the *point of view*, our gaze is no longer directed towards the *vanishing point*, towards *infinity*, which is not given but is promised in the *framework of representation*. Likewise, and as a consequence, what are called into question are messianic expectation, ultraearthly salvation, utopia, what is beyond the threshold of the ‘reality’ of the senses and of ‘experienced’ life, and all those imaginary territories that, though they are not given in the *framework*, are inscribed in it and determine it. What remains then is the presence of sensory matter and of individual and collective consciousness. If this occurs, it is because in all Kapoor’s work there is a copresence of the male and the female, in the mechanical sense of the term but not excluding the sexual one. The work is thus the diaphragm, mechanical and erotic, that forms between the construction and its sense. If this could be said of many other artists of Kapoor’s generation in Europe and North America, in the work of the Anglo-Indian artist this dimension of the work – a dimension amongst others, because the work of art as such is never, to use Herbert Marcuse’s terminology “one dimensional” – is particularly clear, especially whenever there are perceptual games or illusions: the void inside that is perceived as surface, or that takes shape; the reflection that overturns or erases the image; light that alters or modulates colour; figures that take shape as a result of physical effects, especially optical ones.

“... *it is my role [...] to define means that allow phenomenological and other perceptions which one might use, one might work with, and then move towards a poetic existence.*”

In the chapel of the Castello di Ama, a bright circle opens in the centre of the paving, a small, flaming chasm. Fire and light. A precious substance, as indefinite as it is beguiling, and with certain effect: “[A] *thing exists in the world because it has mythological, psychological and philosophical coherence*”, commented Kapoor in conversation with Homi K.Bhabha, and added: “*That is when a thing is truly made ...*”.

So what are we dealing with? What has destiny placed on the path of our ordinary, absent-minded journeys? What is its necessity, if there is one? Kapoor’s recent works pose these kinds of questions. Now, more than in the 1980s, when his works first made their mark on the art world, his claim that he has “nothing to say, no message to give anyone” appears pertinent. If, in fact, one could talk then of continuous rather than systematic work, of uninterrupted work, now, and in particular since *Taratantara*, the gigantic 1999 piece for the Baltic in Gateshead (the conversion of which was still underway), his works appear to be signs dropped from the heights of the artist’s individual consciousness onto the disordered texture of today’s landscape. We are light years away from the systematic dissemination of Sol LeWitt’s *Wall Paintings*. The signs do not relate to each other, they do not form a network. Splinters imprinted on the crust of the world, a crust pierced at different levels, at different heights or altitudes, with varying and different degrees of penetration, suggesting a multiplicity of directions and possibilities, of varied thickness and depth, of varied and different impact.

[*He certainly could not say he loved that city, the overall design of which he was ultimately unaware, in which he never exactly knew where he was, where nothing helped to determine and recognize positions and distances. He never went for a walk. Very often he had to go through areas or neighbourhoods in order to reach some destination. That was when, turning into a street, or just looking more or less distractedly in a certain direction, extraordinary scenes of varying size presented themselves, which chance more than the intentions of the builders seemed to have produced. And old memories and immediate emotions were then aroused, like marvellous inflorescences on the thick desert of the construct.*]

Pier Luigi Tazzi

October 2004

Pier Luigi Tazzi

ottobre 2004

Pier Luigi Tazzi

Pier Luigi Tazzi

Pier Luigi Tazzi

Castello di Ama - Loc. Ama - 53013 Gaiole in Chianti - Siena - info@castellodiam.com

Pier Luigi Tazzi

ottobre 2004

Pier Luigi Tazzi

Pier Luigi Tazzi

Pier Luigi Tazzi

Castello di Ama - Loc. Ama - 53013 Gaiole in Chianti - Siena - info@castellodiam.com

APERTURE E VISIONI

Una delle costanti dell’opera di Anish Kapoor consiste nel praticare aperture sulla crosta del mondo. Lucio Fontana lo aveva fatto sulla superficie della pittura, e, per estensione, dell’arte, intaccando per la prima volta e per sempre l’illusione, seduttiva, della rappresentazione [*Ehi, gente! Crack!*]. Kapoor è eminentemente scultore e ha quindi a che fare con lo spazio, quello spazio che, molto prima che lui si affacciasse sulla scena dell’arte, era stato investigato con precisa e lucida misura dalla Minimal Art, soprattutto americana, e quindi restituitoci, a noi, alla cultura estetica occidentale, integro e pulito da qualsiasi superfluo ornamento e simbolica sovradeterminazione. Alla fine Fontana aveva ancora a che fare con la rappresentazione, pur incrinandola, ferendola a morte, se vogliamo, e con l’oggetto, l’*objet* così come l’aveva intuito Marcel Duchamp, che, a mezzo di tale intuizione, non lo costruiva nemmeno più limitandosi a trovarlo (*trouvé*), la cui fattura (*made*) era già data, già pronta (*ready*). Kapoor, come gli altri grandi artisti europei del suo tempo, si dedica, sì, alla costruzione, ma non più dell’oggetto, dell’*objet*, bensì dello spazio della percezione estetica. In accordo con questa concezione, oggetto, oggetti, costruzione materiale, presenza e ingombro, divengono strumenti di un’operazione il cui senso – si badi bene: il senso, più che l’effetto – li supera e li rende tramiti di un *altrove*. Il che è un’apparente contraddizione: il senso – anche nel significato di direzione – li attraversa, li trafigge, segna il superamento loro e della loro mondana contingenza, ma non li azzerà, non ne vanifica l’ineludibile presenza. Restano là dove l’artista li ha disposti, dove noi li incontriamo. Occupano insieme a noi un unico spazio, che tuttavia non possiamo nemmeno dire di condividere, trattandosi, alla fine, di uno spazio vuoto, e il vuoto non si condivide. Questo spazio riunisce soggetto (l’artista, l’osservatore) e oggetto (l’opera, o, meglio, le sue componenti oggettuali) e vanifica gerarchie e privilegi, che una certa tradizione aveva di volta in volta attribuito all’uno o agli altri. Si ha una riduzione della distanza fra sguardo e visione, che induce una intensificazione dell’esperienza percettiva e estetica. Il modello prospettico, che aveva informato tutta l’arte e la cultura occidentale dal Rinascimento in avanti, viene messo in questione. Non siamo più protetti nella stanza chiusa della *macchina per vedere*, non siamo più saldamente ancorati al *punto di vista*, non più il nostro sguardo è proiettato verso il *punto di fuga*, verso l’*infinito*, che non si dona ma si promette nel *quadro della rappresentazione*. Parimenti e di conseguenza ad esser messi in questione sono l’attesa messianica, la salvezza ultramondana, l’utopia, l’oltre la soglia della ‘realtà’ sensibile e della vita ‘vissuta’, e tutti quei territori fantasmatici che, pur non essendo dati nel *quadro*, vi si inscrivono determinandolo. Quel che resta è allora è la presenza della materia sensibile e della coscienza individuale e collettiva. Se questo avviene, è perché in tutta l’opera di Kapoor si attua la compresenza del maschio e della femmina nel significato meccanico del termine, ma non escluso quello sessuale. L’opera è allora il diaframma, meccanico e erotico, che si viene a formare fra la costruzione e il suo senso. Se questo potrebbe esser detto per molti altri artisti della generazione di Kapoor in Europa e in Nord-America, nel lavoro dell’artista anglo-indiano questa dimensione dell’opera – una dimensione fra altre: l’opera d’arte in quanto tale non è mai “ad una dimensione”, per usare la terminologia di Herbert Marcuse – presenta una particolare evidenza in specie ogni volta che si creano dei giochi e delle illusioni percettive: il vuoto di dentro che viene percepito come superficie, o che prende corpo, il riflesso che ribalta o cancella l’immagine, la luce che altera o modula il colore, figure che prendono forma per effetti fisici, e ottici in particolare.

“... *it is my role [...] to define means that allow phenomenological and other perceptions which one might use, one might work with, and then move towards a poetic existence.*”

Nella cappellina del Castello di Ama, al centro del pavimento si apre un cerchio luminoso, una piccola accesa voragine. Fuoco e luce. Sostanza preziosa, tanto indefinita quanto ingannevole, e effetto certo: “[A] *thing exists in the world because it has mythological, psychological and philosophical coherence.*”, dice Kapoor in conversazione con Homi K. Bhabha e aggiunge: “*That is when a thing is truly made ...*”.

Siamo allora messi a confronto con che cosa? Che cosa è quello che, nel nostro comune e svagato andare, abbiamo avuto la sorte di incontrare? Qual è la sua necessità, se ve ne è una?

Gli ultimi lavori di Kapoor pongono questo tipo di interrogativi. Ora, più ancora che negli Anni Ottanta quando la sua opera si impose nel mondo e sulla scena dell’arte, suona pertinente la sua affermazione secondo cui non ha “nulla da dire, alcun messaggio da trasmettere ad alcuno”. Se infatti allora si poteva parlare di una ricerca continua, più che sistematica, una ricerca senza soluzioni di continuità, oggi, e in particolare dal gigantesco intervento nel 1999 al Baltic di Gateshead, in quel tempo ancora in fase di ristrutturazione, che aveva il titolo di *Taratantara*, i suoi lavori appaiono come segni lasciati cadere dall’alto della coscienza individuale dell’artista sulla texture scompaginata del paesaggio attuale. Siamo lontani anni luce dalla disseminazione sistematica dei *Wall Drawings* di Sol LeWitt. I segni non si relazionano gli uni agli altri, non fanno rete. Schegge impresse sulla crosta del mondo, quella crosta trafiggono a vari livelli, a differenti altezze, o altitudini, con varia e diversa penetrazione, suggerendo una molteplicità di direzioni e di possibilità, di vario spessore e profondità, di varia e diversa incidenza.

[*Non poteva certo dire di amare quella città, di cui alla fine ignorava il disegno complessivo, in cui non sapeva mai esattamente dove si fosse venuto a trovare, dove nulla serviva a determinare e a riconoscere posizioni e distanze. Non vi andava mai a passeggio. Molto spesso avveniva invece che ne dovesse attraversare zone e quartieri per raggiungere una qualche meta. Era allora che, voltando per una strada, o solo volgendo più o meno distrattamente lo sguardo in una direzione, gli si presentavano scenari straordinari, di grandezza variabile, che il caso più che la volontà dei costruttori sembrava aver prodotto. E memorie antiche ed emozioni immediate scaturivano allora come infiorescenze meravigliose sullo spesso deserto del costruito.*]

Pier Luigi Tazzi

ottobre 2004

Pier Luigi Tazzi

Pier Luigi Tazzi

Pier Luigi Tazzi

in collaborazione con

GALLERIA CONTINUA