

Anish Kapoor

capcMusée d'art contemporain de Bordeaux

Dispar'êtré

Renaud Camus

107

Et cette ombre est notre présence¹.

Au commencement était le vide².

Le vide est presque toujours le premier concept convoqué, à peine s'agit-il de Kapoor, et surtout de son œuvre récente. Or c'est à très juste titre. Car le vide est l'un des meilleurs moyens, à la fois, de commencer à parler de cet art, à ceux qui ne le connaîtraient pas, et l'un des plus faciles accès à son essence, pour ceux qui le découvriraient.

L'ennui c'est que le vide n'a pas beaucoup de formes, et par définition très peu de consistance. Mais justement : ce défaut, cette faille, cette blessure ouverte, cette béance voluptueuse, aussi, tels sont bien les objets d'attention de ce corpus au corps non pas *absent*, certes, mais constamment remis en cause, paradoxal, *creusé* ; et telle est la matière de ce débat plastique sur la nature de la matière.

Plastique mais très *intellectuel*, soit. Or c'est le mot et ce n'est pas le mot : celui qu'on peut le moins éviter et celui qui convient le moins bien. Il faudrait le garder, le garder en l'esprit, mais le garder *creusé*, lui aussi, en un sens évidé de son sens. Là – mais pas là. Son absence signifiée par sa présence.

C'est la malédiction heureuse de l'œuvre de Kapoor, comme de toutes les grandes œuvres, mais plus encore que la plupart, d'entraîner l'exégèse dans un exaspérant mimétisme. Le discours qu'on peut tenir sur elle ne la prouve en rien, même s'il l'approuve emphatiquement, et s'il l'admire. Elle, en revanche, dit quelque chose de juste sur tout ce qu'elle fait dire, même si ce qu'elle fait dire se rencontre être faux.

Elle dit quelque chose de juste sur la parole.

Silencieuse, elle dit quelque chose de juste sur le silence.

Bien entendu elle ne dit rien.

Kapoor a ses commentateurs presque attirés, qui sont aussi savants que lui, ou presque, et par obligation plus bavards. Le vide de même a ses piliers, ses phares, ses satellites, ses comètes, ses noms qui palpitent dans la nuit et qui donnent une idée des distances, à défaut de préciser les contours. Les uns convoquent les autres : on n'en est pas toujours très éclairé, mais on sait du moins vers quelles lumières il faudrait marcher, pour mesurer l'obscurité.

Voici briller Maître Eckart, voici trembler Heidegger, quelqu'un nommera-t-il Levinas, serait-ce en note en bas de page ?

On n'y manque pas : ce sera pour déchiffrer le vide en tant que signe, où se lit *l'extériorité de l'intérieur* (nous retraduisons de l'anglais). Pascal n'étonnerait pas non plus, en ces parages. Les présocratiques surprendraient par leur absence. Et Wittgenstein est très à sa place, ne serait-ce que pour appeler à une rigueur plus grande.

Que nous enseignerait-elle, que Kapoor ne nous dise lui-même, ou plutôt ne nous fasse éprouver, sans rien exprimer pour sa part³ : que le sens est farci de son contraire, que le signe est hanté de mutisme, et que hurle sans fin le silence ?

Il n'y pas d'être sans paraître, et paraître est offrir des miettes à la mort.

Hautes stèles : que leur ajouterait d'être aussi des tombeaux ?

A tomb, a womb.

*

On saura que Kapoor est d'origine indienne, qu'il est né à Bombay, en 1954. On sera tainien à bon compte, et sans avoir tout à fait raison, ce faisant, on sera assuré de n'avoir pas entièrement tort. On verra clairement, et l'on ne manquera pas de montrer, tout ce que cet art éminemment international, *universel* et même cosmique, cosmogonique, doit de ses formes et de ses voies à l'Inde, à sa sculpture, ses religions, ses phénomènes et ses noumènes, ses conceptions ontologiques et ses jardins astronomiques. Mais l'on s'interrogera aussi, plus discrètement, sur ce que pèse une mère juive, en ce labour d'évidement ?

Toute l'œuvre nous incite à penser à la mère, pour commencer, juive ou pas – à la femme en tant qu'elle fut mère, ou le sera. Combien de *Noms*⁴ sont de gros seins offerts, combien de seuils sont de vulves, combien de paradis sont des ventres et des nuits, des enfermements d'avant la lumière ?

Mais une mère juive est deux fois une mère, pour un artiste, et deux fois interdite, puisque c'est l'image même du vivant qu'elle prohibe, avec l'imprononçable nom

de Dieu. Ici la première galaxie du vide, philosophique, « métaphysique », mystique éventuellement ou (a)-théologique, en rejoint une seconde, picturale, artistique, plastique, qui la dédouble et dont il est tentant de dire, par antiphrase, qu'elle l'*illustre* – serait-ce seulement pour montrer combien les mots, eux aussi, ont vocation de ventres vides, retournés, retournables à merci, abandonnés du sens et de nous-mêmes ? Nulle *illustration* en effet, chez Rothko, chez Newman, chez Reinhardt, Ryman ou Frederic Matys Thursz – sinon de l'in-illustrable, de l'im-montrable, de l'in-nommable.

La tradition judaïque de l'abstraction, du grand refus, du *rien* et du nom qu'il ne faut pas dire, de l'image qu'il ne faut pas montrer, croise en Kapoor celle des *noms* et des choses, l'univers totalement nouménal de la culture indienne⁵, où chaque geste et chaque objet sont virtuellement sacrés, ne serait-ce que par métonymie⁶. Elle la croise et surtout elle la *creuse*, elle la fore, elle la mine, et cette cavatine est précisément le centre, le centre vide, le centre évidé, excavé, de cette œuvre monumentale et vacillante à la fois, constamment en balance entre le positif et le négatif, l'affirmation et la négation, la présence et l'absence, l'être et le néant, le masculin et le féminin, l'éclat et le retrait, la volupté d'être et la mort.

Plus sont lourds ces portiques pareils à des dolmens, à des menhirs, aux pierres dressées de Stonehenge ou de Carnac, moins d'importance ont leur poids, leur volume, leur forme épaisse. Ils comptent moins que ce qui nous en sépare, que l'air qu'il nous faut fendre pour arriver jusqu'à eux, pour éprouver la déception qu'ils ménagent, et qu'ils *sont*.

Il n'y pas plus *idée* que la pierre, surtout la pierre la plus pénible à déplacer. Être, c'est commencer d'être autre : coïncider avec les contours qu'on impose en soi-même au néant – ou pour parler plus simplement à l'*être-pas*, au passé, au futur, à la perte, au ventre de la mère et au tombeau, à l'inadéquation même avec l'instant.

Franchir ces seuils solennels, considérer ces trous, prétendre s'observer dans ces miroirs captieux, qui vous dérobent votre corps, c'est éprouver jusqu'au vertige le présent pour ce qu'il est, une ligne de crête, le fil du funambule, le tîret entre *être* et *pas*. Il n'y a pas plus d'art en cela que dans Lascaux, dans les chevaux de chaux de la campagne anglaise, dans les figures dressées de l'île de Pâques. Pas plus, pas moins. L'art en sa pointe extrême se quitte, se creuse, remonte vers sa source, retourne au ventre de la mère et à la nuit dont il procède. Il se désigne comme une parenthèse (et dans la parenthèse une parenthèse (autant dire un *abîme*), dont il n'est d'issue qu'en creusant plus profond, vers plus d'absence et plus de nuit).

*

Dans *My Body Your Body*, nous pourrions nous enfoncer, n'était le gardien qui veille et nous tient à distance. Votre corps, mon corps, pourraient entrer dans ce

« tableau », s'y engouffrer, y être entièrement contenus. Telle est la richesse de vibration des fameux pigments de Kapoor que, tapissant la paroi d'une grotte, ou d'un goulot d'étranglement, d'une anfractuosité profonde en la cimaise, ils ne présentent à l'œil, longtemps, qu'un plan étale, où nous ne distinguerions peut-être aucune ouverture, si nous n'étions pas prévenus.

Cocteau, dans *Orphée*, prétend que les miroirs sont les portes par où la mort entre et sort. Les abîmes de Kapoor sont pareillement des seuils, qui suggèrent de possibles échanges, entre le royaume des morts et la communauté des vivants. *Descent into Limbo* : ainsi s'intitule un autre de ces gouffres, dont l'orifice est dans le sol, cette fois. Morts vivants, vivants morts, corps et ombres, l'art en général, et toute la philosophie tragique, comme la méditation millénaire sur le sacré, suggèrent notre appartenance conjointe à l'un et l'autre univers, notre double nationalité – mais rarement de façon aussi insistante que ne le fait l'œuvre de Kapoor.

Cette dualité n'est d'ailleurs que la condition de toutes les autres, qui ne sont pas moins agissantes. Nous ne sommes pas seuls à être ce que nous ne sommes pas. Le sens est pétri, *pétre*, de non-sens, le masculin de féminin, la présence d'absence, le désir d'effroi. Mais le non-sens, à son tour, le féminin, l'absence, l'effroi... Toute chose revient, *mais à un autre niveau de la spirale*⁷. La fonction de l'art, comme du sacré avant lui, est d'assurer la circulation fluide, sinon heureuse (car ces voyages sont périlleux), entre tous les états de la matière (et de la pensée) et leur contraire. Puis retour : mais celui qui revient est changé ; et même s'il se retrouve au même endroit, ce n'est jamais au même niveau.

L'œuvre est recherche des passages. La métaphore est un vol, qui transporte d'un coup d'un site vers un autre, sans rien laisser connaître de ce qui les sépare (ou les unit). La métonymie, beaucoup plus kapoorienne, on l'a vu, procède par contiguïté, et ne détache pas le voyageur du monde sensible, quitte à lui faire traverser des déserts. Kapoor dresse à son intention des stèles, des portiques, des symboles sibyllins. Il agrandit pour lui l'univers.

C'est au point qu'on pourrait parler d'une écologie spirituelle, voire d'une politique implicite de l'espace, qui ferait penser à Beuys. Un mythe indien veut que l'âme soit en quantité constante, dans le monde, et que la part de chacun diminue, donc, à mesure que se multiplient les individus. La surpopulation réduit d'heure en heure notre part d'air, de rêverie, d'étendue pour le pas, pour le regard et pour l'idée. Homi Bhabha, l'un des interlocuteurs favoris de l'artiste, fait remarquer superbement, et avec beaucoup de pertinence, que la présence d'un objet, dans une pièce vide, peut rendre cette pièce encore plus vide. Sans doute songe-t-il, pour l'objet, à une œuvre d'Anish Kapoor. Chacune d'entre elles a ce pouvoir, en effet, de reculer pour nous les murs, les haies, les montagnes et les concepts, et de gagner de la place à nos esprits.

1. Pier Luigi Tazzi.
2. Pier Luigi Tazzi, « Journey », in catalogue de l'exposition *Anish Kapoor* à la Hayward Gallery, Londres, 1998.
3. « Mon rôle d'artiste est-il de dire quelque chose, d'exprimer, d'être expressif ? Je pense que mon rôle d'artiste est de faire exprimer, pas d'être expressif. Je n'ai rien de particulier à dire, je n'ai pas de message à transmettre à quiconque. » Anish Kapoor, conversation avec Homi K. Bhabha, cité dans le catalogue de l'exposition Anish Kapoor à la Hayward Gallery, Londres 1998. Traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort.
4. *1000 Names*, œuvre séminale de 1979-1980. « Dans *1000 Names*, écrit Germano Celant, [Kapoor] – comme il l'a fait depuis les premières œuvres de sa maturité – cherche à définir un espace clos, un territoire où isoler et révéler l'énergie du sacré en ses dénominations innombrables : un millier de noms. La pièce est un groupe de formes tridimensionnelles constituées de pigments bruts des couleurs primaires, d'abord rouge et blanc, puis jaune et bleu. Se projetant en avant à partir du sol et du mur, ses volumes évoquent des images – cône et montagne, demi-sphère et dôme, pyramide et volcan – qui paraissent en transit entre le naturel et l'abstraction, le négatif et le positif. (...) Dans *1000 Names*, Kapoor, en tant qu'artiste/sacerdote construit des tours et des pyramides pour unir le céleste et le terrestre, l'humain et le divin. » Germano Celant, *Anish Kapoor*, Fondazione Prada, Edizione Charta, 1996. Traduit par Renaud Camus.
5. « Dans la culture originelle de Kapoor, le nouménal investit toute la réalité. » Germano Celant, *op. cit.*
6. « L'œuvre de Kapoor est toujours métonymique, jamais métaphorique, même quand elle fait appel au vaste répertoire du symbolisme universel. » Pier Luigi Tazzi, « Journey », in catalogue de l'exposition Anish Kapoor à la Hayward Gallery, Londres, 1998. Traduit par Renaud Camus.
7. Roland Barthes.

Fontana, 1991, p.152.
 59. Forster, op.cit. p.165.
 60. Kapoor, op.cit. n.43, p.60.
 61. Susan Sontag, *The Volcano Lover, a Romance*, Farrar, Strauss, and Giroux, 1992, p.116.
 62. The phrase «A coquetry of the void» is borrowed from Sontag's «The Aesthetics of Silence», op.cit.n.36; The reference to Empedocles is from *The Volcano Lover*, p.116.
 63. For Kapoor, 'in-betweeness' is, among other things, «the non-subjective void, the space between subject and non-subject, between recognition and chaos». The notion has been elaborated theoretically by Homi Bhabha in terms of what he calls 'the third space', one which «messes» with «the boundary that defines these divisions of space, time and culture». But Kapoor also adds, «While I affirm in-betweeness I also wish to say that ... the void works are for me a poetic and spiritual concept». Conversation, op.cit. n.43. pp.57, 59. See, also Homi Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, 1994, for his elaboration of the notion of «the third space».
 64. Charles Malamoud, «La brique percée» in *Cuire le Monde, Rite et Pensée dans l'Inde Ancienne*, La Découverte, 1989, pp.73,89.
 65. *ibid.* p.90.
 66. Kapoor in op.cit. n.43, p.57.
 67. Kapoor in Interview with L.B. in *The Art Newspaper*, February 1978.
 68. Kapoor quoted in Homi K. Bhabha, «Anish Kapoor: Making Emptiness» catalogue of exhibition *Anish Kapoor*, Hayward Gallery, University of California Press, 1998, p.14.
 69. Kapoor in op.cit. n.43, p.59. I have changed the order of the sentences.
 70. Kapoor, whose mother is an Iraqi Jew, has frequently expressed his interest in Jewish mysticism. Jacques Derrida's remarks à propos of the 'sublime' might be appropriate here: «Both [Kant and Hegel] consider a certain Judaism as the historical figure of the sublime irruption, the one, Kant, from the point of view of religion and morals, in the ban on iconic representation ... , the other, Hegel, in Hebraic poetry considered as the highest negative form of the sublime. The affirmative form of the sublime would be found, he says, in pantheist art». Jacques Derrida, «Parergon» in *The Truth in Painting*, Translated by Geoff Bennington and Ian McLeod, University of Chicago Press, 1987, p.134.
 71. Jean-François Lyotard, «Newman: The Instant» (translated by David Macey) in *The Lyotard Reader*, edited by Andrew Benjamin, Basil Blackwell, 1989, p.247-48.
 72. Lyotard, «The Sublime and the Avantgarde» in *ibid.* p.199.
 73. Walter Benjamin, «Epistemo-Critical

Prologue» in the *Origin of German Tragic Drama*, translated by John Osborne, Verso, 1985, p.45. I have followed Georges Didi-Huberman's modification of the French translation of Benjamin's book as quoted in «The Supposition of the Aura: The Now, The Then, and Modernity» in the catalogue of the exhibition, *Negotiating Rapture*, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1996, p.49. The relevant passage is to be found in *Origine du Drame Baroque Allemand*, translated by Sibylle Muller, Flammarion, 1985, p.43.
 74. Lannoy, op.cit. p.344.
 75. See Jorge Luis Borges's marvellous essay «Thousand and one Nights» in *Seven Nights*, Faber, 1984. I thank Geeta Kapur for having brought this essay to my notice many years ago.

emptied of its sense in a sense. Here but not here. Its absence signified by its presence.

The fortunate curse of Kapoor's work, as is the case with all great works, but even more than most, is that it instigates exegesis in an exasperating mimicry. The statements that can be made about it do not prove a thing even when they express emphatic approval or admiration. His work, on the other hand, says something true about everything that is said about it even when what is said about it is found to be false.

It says something true about words.

Silent, it says something true about silence.

Dispar'ète

And this shadow is our presence.¹

In the beginning there is the void.²

The void is nearly always the first concept raised when you broach the subject of Kapoor, especially his recent body of work. And with good reason. The void is one of the best approaches to his art for those who are unfamiliar with it and one of the easiest accesses to its essence for those about to discover it.

The trouble is that the void does not have much form and by definition it has very little substance. But this failing, this fault, this gaping wound, this voluptuous gash, these are precisely the focuses of attention of a body of work in which the body is not so much *absent* as it is constantly reconsidered, paradoxical, and hollowed out; and this is the matter at the heart of a plastic debate on the nature of matter.

Plastic, to be sure, but highly *intellectual*. It's the word and it's not. The least avoidable one and the least fitting. We will have to keep it, keep it in spirit but keep it hollow,

Of course it says nothing at all.

*

Kapoor has his regular (virtually accredited) commentators who are as scholarly as he is, or nearly, and perforce more talkative. Likewise, the void has its pillars, beacons, satellites, comets and names which pulse in the dark and give us an idea of the distances if not of the exact contours. Each summons the others; and if we are not always very enlightened, at least we know toward which lights we need to head to measure the darkness.

There is Meister Eckhart shining here, Heidegger flickering there, and someone has brought up Lévinas if only in a footnote.

There's no avoiding it. To decipher emptiness as a sign, we'll read of «an exteriority of the inward.» Nothing surprising about finding Pascal here. It would be amazing if the pre-Socratics were not. And Wittgenstein is very much at home, if only to demand greater rigor.

What do we learn from it that Kapoor doesn't tell us himself, or rather that he doesn't make us feel, without expressing anything?³ That meaning is crammed with its

opposite, that signs are haunted by
muteness and that silence is forever
screaming?

There is no being without
appearing, and appearing is offering
crumbs to death.

High steels: What do they gain
from being tombs as well?

A tomb, a womb.

*

We will learn that Kapoor is of
Indian origin, that he was born in
Bombay in 1954. We'll be Tainian
on easy terms, and without being
entirely right, but we can also rest
assured that we are not entirely
wrong. We will clearly see, and no
sooner point out, the extent to
which this eminently international,
universal, and even cosmic and
cosmogonic art, derives its forms
and ways from India, its sculpture,
religions, phenomena and nouns,
ontological conceptions and
astronomical gardens. But we will
also query, if more discreetly, the
weight of a Jewish mother on this
labor of hollowing out.

All of his work prompts us think of
the mother to begin with, Jewish or
not – of woman as the mother that
has been or will be. How many
Names are big giving breasts, how
many thresholds are vulvas, how
many paradises are bellies and
nights, hollows prior to the light?

But a Jewish mother is doubly a
mother, for an artist, and doubly
prohibited because it is the very
image of the living that she forbids
with the ineffable name of G-d.
Here the first galaxy of emptiness –
and eventually mystical or (a)-
theological void – joins up with a
second, pictorial, artistic and plastic
galaxy that doubles the first and I'd
be tempted to say by antiphrasis
that *Illustrates* it – if only to show to
what extent the vocation of words
too is to be empty womb, to be
turned and twisted at will, forsaken
by meaning and by ourselves. There
is no *illustration* in the work of

Rothko, Newman, Reinhardt,
Ryman or Frederic Marys Thurz,
save of the un-illustratable, the un-
showable, the un-namable.

The Jewish tradition of
abstraction, refusal and *nothingness*,
of the Name that cannot be said and
the image that must not be shown,
intersects in Kapoor the Indian
tradition's totally nomenclal universe
of *names* and things' wherein every
act and every object is virtually
sacred, if only by metonymy." The
one intersects the other but more
especially it transcends and extracts it,
delves in and hollows it out, and this
cavities is the center, the emptied,
excavated, hollowed hollow at the
core of an oeuvre at once
monumental and vacillating, forever
poised between the positive and the
negative, affirmation and negation,
presence and absence, being and
nothingness, male and female,
bursting out and drawing in, the
voluptuousness of being and death.

Nothing is more *idea* than stone,
especially the stone that is hardest
to move. Being, is to start being
other; it is to coincide with the
contours that we impose inside
ourselves on nothingness – or to put
it more simply on *not-being*, on past,
future, loss, the mother's womb and
the tomb, on inadequacy in regard
to the present moment.

To cross these solemn thresholds,
consider these holes, and observe
yourself in these warped mirrors that
steal your body away is to feel to the
point of vertigo the present for what
it is: a crest line, a tightrope, the dash
between *being* and *not*. There is no
more art in this than in Lascaux, in
the horses carved into chalk hills in

England or in the standing figures of
Easter Island. No more, no less,
When taken to this point, art departs,
it grows hollow, goes back to its
source, back to the mother's womb
and the darkness whence it came. It
designates itself as a parenthesis
(and inside the parenthesis is a
parenthesis (one may as well say an
absence and deeper down into more
absence and more darkness).

We could penetrate into *My Body
Your Body*, if it wasn't for the
vigilance of the guard keeping us at
a distance. My body or your body
could enter this «painting» could be
engulfed and entirely contained by
it. The vibrant richness of Kapoor's
famous pigments covering the
surface of a cavern, a bottle-neck, or a
crevice in the picture rail is such that
if we didn't know better the eye
might discern nothing but a smooth
surface with no opening.

In *Orpheus* Cocteau posts mirrors
as doors through which death enters
and exits. Kapoor's abysses are
similarly thresholds that suggest
exchanges between the kingdom of
the dead and the community of the
living. *Descent into Limbo* is the title
of another chiasm whose office is in
the floor, this time. The living dead,
the dead living, bodies and shadows,
art in general, the philosophy of
tragedy and age-old theories about
the sacred, all suggest our joint
belonging to both worlds, our dual-
nationality, but rarely with such
insistence as in Kapoor's work.

This duality is merely the
condition of all the others which are
no less active. We are not alone in
being what we are not. Sense is
scraped in nonsense, the masculine
in the feminine, presence in
absence, desire in dread. And the
other way around. All things return,
but at another level of the spiral? The
function of art, as of the sacred
before it, is to ensure the smooth
flow, if not a happy one (since such
journeys can be dangerous),
between different states of matter
(and thought) and their opposites.

And thence back again, but he who returns is changed and even if he finds himself in the same place it is never at the same level.

Kapoor's work is a quest for passages. Metaphors are flights transporting all at once from one place to another with no possibility of apprehending what separates (or unites) the two. Metonymies, which are much more Kapoorian as we have seen, proceed from contiguity. They do not detach the traveler from the tangible world, even if it means making him cross deserts. For him Kapoor raises steles, portals and sibylline symbols. For him Kapoor expands the universe.

To such an extent that we could speak of a spiritual ecology or even of an implicit policy of space, reminiscent of Beuys. According to an Indian myth, there's an unchanging amount of soul in the world; the more people there are, the less each person's share of soul. With each passing hour, overpopulation diminishes our share of air and dreams, reducing the space available for our feet, our eyes, our minds. Homi Bhabha has made the marvelous and highly pertinent observation that the presence of an object in an empty room can render the room even emptier. He must have been thinking of one of Anish Kapoor's works, every one of which is empowered to push back walls, hedges, mountains and concepts for us and in so doing to make more room for our minds.

Notes

1. Pier Luigi Tazzi, "Journey," Anish Kapoor, Hayward Gallery exhibition catalogue, University of California Press, 1998, p. 112.
2. *Ibid.*, p. 104.
3. "Is it my role as an artist to say something, to express, to be expressive? I think it's my role as an artist to bring to expression, it's not my role to be expressive. I've got nothing particular to say; I don't have any message to give anyone. But it is my role to bring to

expression, let's say, to define means that allow phenomenological and other perceptions which one might use, one might work with, and then move towards a poetic existence." Anish Kapoor in conversation with Homi K. Bhabha, *ibid.*

4. In *1,000 Names*, a seminal work from 1979-1980, Kapoor, "seeks – as he has since his earliest mature work – to define an enclosed space, a territory, in which to isolate and reveal the energy of the sacred in all its countless denominations: one thousand names. The piece is a group of three-dimensional forms constituted of raw pigments of the primary colors, first red and white, later yellow and blue. Projecting out from floor and wall, these volumes evoke images – cone and mountain, half-sphere and dome, pyramid and volcano – that seem in transit between the abstract and the natural, the negative and the positive [...] In *1000 Names*, Kapoor, as artist/sacerdos, builds towers and pyramids to unite the heavenly and earthly, the human and the divine." Germano Celant, "Artist as Sacerdos," Anish Kapoor, Fondazione Prada, Edizione Charta, 1996.

5. citation à trouver en anglais, *ibid.*

6. "Kapoor's work is always metonymic, never metaphorical, even when it draws from the vast repertoire of a universal symbolism," Pier Luigi Tazzi, *op. cit.*

7. Roland Barthes.

Renaud Camus

Translated by Gila Walker.

* Homi Bhabha's essay «Making Emptiness» was published in the catalogue *Anish Kapoor*, Hayward Gallery and University of California Press Éd., London, 1998.

Musée d'art contemporain de Bordeaux

Anish Kapoor

Diffusion Seuil



9 782711 837878

190 F.