


O não-objeto em Anish Kapoor: entre o visível e o invisível

*The non-object in Anish Kapoor:
between the visible and the invisible*

Lucas Procopio de Oliveira Tolotti

 0000-0003-2473-0852
lucasptolotti@gmail.com

Resumo

Anish Kapoor traz em sua obra questões ligadas às tensões entre matéria e vazio. O artigo se debruça sobre uma série de obras realizadas entre 2019 e 2021, relacionando-a à temática da materialidade e sua ausência. Intituladas *Non-object (Black)*, as obras se utilizam da técnica empregada pelo artista junto à tecnologia do *Vantablack*, material industrial que absorve mais de 99% da luz nele refletida. Ao analisar essas produções, o artigo investiga como o artista articula a relação entre materialidade e vazio, visibilidade e invisibilidade, a partir da cor naquilo que denomina não-objeto, para isso estabelecendo um diálogo com a história da arte, à luz de teóricos como Homi K. Bhabha, Daniel Arasse, Maurice Merleau-Ponty e Georges Didi-Huberman.

Palavras-chave

Anish Kapoor. Visível. Invisível.
Arte contemporânea. Não-objeto.

Abstract

Anish Kapoor brings in his work tensions between matter and void. The article focuses on a series of works carried out between 2019 and 2021, relating them to the theme of materiality and its absence. Titled Non-object (Black), the artworks use the technique used by the artist together with Vantablack technology, an industrial material that absorbs more than 99% of the light reflected on it. When analyzing these productions, the article investigates how the artist articulates the relationship between materiality and the void, visibility, and invisibility – based on color – in what he calls a non-object. For this purpose, it carries out a dialogue with art history, bringing to light theorists such as Homi K. Bhabha, Daniel Arasse, Maurice Merleau-Ponty and Georges Didi-Huberman.

Keywords

*Anish Kapoor. Visible. Invisible.
Merleau-Ponty. Non-object.*

Introdução

O artista indo-britânico Anish Kapoor (Mumbai, 1954) há mais de quatro décadas se destaca por suas proposições artísticas que, muitas vezes, utilizam o objeto tridimensional como ponto de partida. A partir de sua configuração inicial, as obras de Kapoor convidam a um exame de suas qualidades poéticas formais e temáticas – pois, apesar de sua suntuosidade, de arranjos que muitas vezes remetem a formas tradicionais (como o quadrado, o círculo) e do uso sóbrio da cor, há em sua exploração conceitual temas ligados ao sagrado, ao corpo e ao vazio.

Talvez o vazio seja esse ponto de partida – e de chegada – de sua poética. A investigação material vai realçar com cores e escala uma amplitude relacional que resvala muitas vezes em um abismo. O que esse abismo contém? Ele é contido por algo? Essa proposição se dá de maneira literal em alguns casos, como a obra *Void*, de 1993. Ali, vê-se um quadrado preto em uma parede. Poderia ser Kazimir Malevich com seu *Quadrado preto* (1915)? Essas duas proposições têm pontos de contato? Em outros momentos, esse flerte com a literalidade é adensado. Como exemplo, pode-se pensar na obra *Void Field* (1989), exposta no Pavilhão Britânico da Bienal de Veneza de 1990. Consistindo em 16 blocos de arenito dispostos pela sala, a obra apresenta na superfície de cada um deles uma cavidade que recebe o pigmento preto. Kapoor realiza um encontro de tensões e forças opostas entre o que é volumoso e pesado e o que se caracteriza por ser completamente esvaído de qualquer massa: o *void*, o vazio.

Naves (2007) realiza uma aproximação dessa obra com *O fim do século XX* (1983-1985), de Joseph Beuys, já que essa também apresenta pedras configuradas no chão do espaço expositivo. A diferença se dá, principalmente, pelo “aspecto vaporoso do pigmento puro” (p. 409).

Nessa direção, o artigo se debruça sobre uma série de obras realizadas entre 2019 e 2021, relacionando-a à temática da materialidade e sua ausência. *Non-object (Black)* é o nome dado a esses trabalhos em pequena escala, formas circulares e quadradas cobertas pela cor preta. Cumpre investigar como o artista articula a relação entre materialidade e vazio a partir da forma e da cor. Para isso, autores como Homi K. Bhabha e Georges Didi-Huberman guiarão esta investigação, questionando o objeto de arte em si e em relação ao espectador, a partir de um diálogo com a história da arte.

A negação do objeto em sua produção

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

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

O significado de uma obra é enunciado em algum lugar *entre* a parte e o todo; ou o passado e o presente; ou serialização e singularidade; ou metáfora e metonímia. A obra de arte perde sua autonomia (não existe 'o objeto pelo objeto'), mas, ao renunciar a sua soberania, ganha força de catálise e tradução gerando uma série de conceitos importantes que se tornaram parte do vocabulário de trabalho mais duradouro de Kapoor: não-objetos; objetos vazios; proto-objetos; objetos negativos.¹

Para Bhabha (2009), a ideia de uma 'objetidade' (*objectness*) na obra de Kapoor não se materializa na suposta autonomia ou presença física da obra de arte, e sim no seu caráter de incompletude e tensão entre forma e material. A ideia da lateralidade, ou seja, a dependência do objeto a outras séries e obras mostra que, mais do que uma preocupação ontológica – o ser do objeto – há uma indagação sobre a agência desse objeto: seria ele uma forma de tradução, catálise. O objeto se imiscui no vazio, nas formas primordiais, em uma relação

¹ Nessa e nas demais citações de originais em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *The meaning of a work is enunciated somewhere in between the part and the whole; or the past and present; or seriality and singularity; or metaphor and metonymy. The work of art loses its autonomy (there is no 'object for object's sake'); but in surrendering its sovereignty, it gains a force of catalysis and translation that generates a series of important concepts that have become part of Kapoor's most durable working vocabulary: non-objects; void-objects; proto-objects; negative-objects.*

que não se limita nem é autossuficiente, mas em constantes trocas que têm como objetivo expor aquilo que não é integral e inteiramente visível, acessado e percebido pela razão.

Esse objeto-arte emerge como uma presença no mundo gerando força cinética e mimética. Essa dinâmica possibilita espaçar, olhar para o futuro e interpretar; ao mesmo tempo, emprega padrões, tais como forma, escala e cor. Quando há a instauração da cor e do espaço, elementos fundantes da poética de Kapoor, é possível perceber essas categorias análogas às de Bhabha (2009, p. 31-32) relacionadas à mimética e à cinética, quando este analisa a produção do artista:

As peças de pigmento “se voltam para” o problema insolúvel do pó: a pele da obra é uma consequência orgânica da forma ou é apenas uma superfície frágil de pó? O objeto é um resto ou uma representação? Em suas diferentes formas, as obras de pedra polida e espelho projetam imagens virtuais e suspensas à distância do objeto material (anguladas com sua superfície visível), estendendo o objeto e apagando-o ao mesmo tempo. As grandes máquinas de cera vermelha e vaselina assumem suas formas construídas – sua objetividade – por meio da ação constrictiva das paredes giratórias e dos contornos restritivos das portas. A massa viscosa e sangrenta só assume a forma de objeto de arte ao perder o peso corporal; e a produção artística torna-se um ato interminável de atrito que destrói o material encarnado. Em cada um desses casos, o objeto artístico é ao mesmo tempo cinético e mimético.²

A força cinética constitui novos espaços: superfícies virtuais, espaços de relação entre espectador e obra. São negociados os espaços de narrativa reconhecíveis, de capacidade formal e pictórica. Para Bhabha (2009), o gesto formativo da

² No original: *The pigment pieces ‘turn’ on the unresolvable problem of powder: is the skin of the work an organic outgrowth of the form or is merely a fragile surface dusting of powder? Is the object a remnant or a rendering? In their different ways, the polished stone and mirror works project virtual, suspended images at a distance from the material object (at an angle to its visible surface), extending the object and erasing it at the same time. The large red wax and Vaseline machines assume their constructed shapes – their objectness – through the constricting agency of rotating walls and restricting door surrounds. The viscous, bloody mass assumes its shape as art-object only by losing its body weight; and the making of art becomes an endless act of attrition that flays the incarnate material. In each of these instances, the art-object is both kinetic and mimetic.*

obra de Kapoor encontra seu cerne nessa tensão do cinético com o mimético, do material com o objeto. Para perfurar essa tensão, surgem os não-objetos, os proto-objetos, os objetos-vazios. Como afirma Civitarese (2022, p. 59):

Podemos, portanto, compreender por que Kapoor demonstra certo desinteresse pelo que é abertamente simbólico e narrativo, e em vez disso se declara atraído pela essencialidade abstrata das protoformas. As protoformas introduzem antes um rito, uma experiência que é, em sentido amplo, religiosa ou sagrada. É menos uma questão de “ver” e mais uma questão de alcançar uma intimidade cinestésica e carnal com a obra. Tal experiência do sagrado, em si, não pode ser vista diretamente em termos de expressão semiótica e palavras.³

Em Veneza, na exposição Anish Kapoor, ocorrida de abril a dezembro de 2022 concomitantemente na Gallerie dell’Accademia e no Palazzo Manfrin, Kapoor expôs pela primeira vez um conjunto de obras que se encontravam em desenvolvimento desde 2015. Com o título de *Non-object Black*, esses trabalhos, produzidos particularmente entre 2019 e 2021, concentram uma grande pesquisa de Kapoor sobre o processo de utilização artística do material Vantablack.

Figura 1

Sala expositiva contendo algumas obras *Non-object Black*. Exposição Anish Kapoor. Gallerie dell’Accademia e Palazzo Manfrin, Veneza, Itália, 2022 (Fonte: autor)



³ No original: *We can therefore understand why Kapoor shows a certain lack of interest in what is openly symbolic and narrative, and instead declares himself to be attracted by the abstract essentiality of proto forms. Proto forms rather introduce a rite, an experience that is in some broad sense religious or sacred. It is less a matter of ‘seeing’ and more a matter of achieving a kinesthetic and carnal intimacy with the work. Such an experience of the sacred, in itself, is not directly to be seen in terms of semiotic expression and words.*

Material exclusivo que reveste algumas de suas obras, o Vantablack é fruto de uma pesquisa que se inicia na década de 2010 junto à empresa Surrey NanoSystems, constituindo-se de um composto de nanotubos de carbono capazes de absorver até 99,965% da luz visível (Januszczak, 2022; Surrey Nanosystems, 2023).

Sua aplicação se estende para as áreas de engenharia espacial e militar, passando pela indústria automobilísticas e possibilidades estéticas. Nesse sentido, em 2016, Anish Kapoor consegue os direitos de uso exclusivo do material, aplicado por um *spray* chamado Vantablack S-VIS.⁴ No circuito artístico, o uso do material apenas por um artista, enquanto outros poderiam também se beneficiar do revestimento, é recebido com muita polêmica, principalmente pelo artista britânico Stuart Semple⁵ (Black 3.0, 2019).

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

Voltando a *Non-object (Black)*, as obras, quando vistas de frente, se apresentam como formas geométricas pretas bidimensionais. Porém, quando o sujeito vagueia o olhar para o lado, contornando a obra, é como se ela saltasse

⁴ A produção do Vantablack pode ser instável, gerando muita energia e, conseqüentemente, calor. Atualmente a empresa Surrey NanoSystems desenvolve os revestimentos a partir de *sprays*.

⁵ Semple criou, em 2016, o pigmento pink, denominado “o rosa mais rosa”. Qualquer pessoa que desejasse poderia adquirir o produto, menos Anish Kapoor. No *site* oficial do artista, ao adquirir o pigmento, os compradores precisam declarar não ser o artista nem estar a ele filiado. Mesmo assim, Kapoor postou em seu Instagram, no final de 2016, uma fotografia em que cobre seu dedo médio com o pigmento de Stuart Semple, corroborando a contenda. A partir de 2017, Semple tenta recriar o efeito do Vantablack com o *spray* de tinta Black 2.0 e, posteriormente, seu “preto mais preto”, nomeado BLK 3.0. Diferente, entretanto, do Vantablack, o *spray* é constituído de tinta acrílica.

aos olhos, e aquilo que, inicialmente, se apresenta bidimensional ganha um relevo, uma tridimensionalidade que, por mais que ali sempre estivesse contida, só aos poucos se revela visível. Algo que se evidencia como um vazio, uma forma de cor preta intensa, que captura e carrega o olhar para o fundo de sua constituição pictórica, logo pulsa e se destaca da superfície.

Ao nomear a obra um não-objeto, como Kapoor discute a própria noção do objeto na obra de arte? Já afirma Bhabha (2009, p. 32): “O que impulsiona o ciclo de vida da escultura de Kapoor é o que ele repetidamente chama de não-objeto: é o surgimento de um novo espaço que é também um espaço virtual ou negativo, engendrado pela divisão do objeto”.⁶

Esse pensar do nada e do vazio se comunica muito com o que é preconizado por Homi Bhabha (2013) e Kapoor (2011) a partir da expressão *in-between*, o entre. O próprio artista afirma, quando confrontado por Bhabha sobre o entre, o vazio, o que não está aí: “aquele que não está aqui e está aqui, aquele que é, na verdade, o entre” (Kapoor, 2011, p. 37).⁷ Corroborando Kapoor, o teórico afirma que o trabalho do artista não é apenas caracterizado pela luz *versus* a escuridão, pela suavidade da cor preta frente à pedra rugosa ou ainda pela fragilidade do pigmento contra a forma maciça. O que esses pontos trazem em comum é a “maneira como o vazio está inevitavelmente presente em todas as superfícies da presença” (p. 38).⁸

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

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

⁶ No original: *What drives the life cycle of Kapoor's sculpture is what he repeatedly calls the 'non-object': it is the emergence of new space that is also a virtual or negative space, that is engendered through the splitting of the object.*

⁷ No original: *Who is not here and who is here, who is actually in-between.*

⁸ No original: *the way in which the void is unavoidably present in all the surfaces of presence.*

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

Figura 2

Anish Kapoor, *Non-object (Black)*, 2019, técnica mista, 39cm x 39cm x 12cm, Exposição Anish Kapoor, Gallerie dell'Accademia e Palazzo Manfrin, Veneza, Itália, 2022 (Fonte: autor)



Figura 3

Anish Kapoor, *Non-object (Black)*, 2018-2022, técnica mista, 39cm x 39cm x 12cm, Exposição Anish Kapoor, Gallerie dell'Accademia e Palazzo Manfrin, Veneza, Itália, 2022 (Fonte: autor)



Figura 4

Anish Kapoor, *Non-object (Black)*, 2018-2022, técnica mista, 39cm x 39cm x 12cm, Exposição Anish Kapoor, Gallerie dell'Accademia e Palazzo Manfrin, Veneza, Itália, 2022 (Fonte: autor)



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

Não há uma tentativa de conciliar a percepção a partir daquilo que não existe, mas sim por meio da própria materialidade da obra, revestida de Vantablack, como um *trompe l'oeil*, porém não apenas se igualando a essa expressão e sim superando-a trazendo à baila os limites da representação estética. Retomar o *trompe l'oeil* é pensar a questão da ilusão da arte que se apresenta na obra de Anish Kapoor. Se, principalmente durante o Renascimento e o barroco (Naves, 2007), com a perspectiva, as dobras, o claro-escuro, a arte se apropria dessa expressão, diluindo as fronteiras entre aquilo que é real e a percepção, com as experiências modernas, seja de Manet, Cézanne ou as vanguardas, seguiu-se outro tratamento dessa questão. E Naves (2007, p. 409) continua: “a arte que se realiza a partir dos anos 60 – da pop em diante [...] radicalizaria esses procedimentos: não apenas os trabalhos de arte tendem a adquirir as características físicas dos demais objetos do mundo [...], como muitas vezes compartilham e tensionam o espaço real”. O crítico destaca Kapoor como um artista que se move contra essa corrente, trabalhando com a ilusão: “a ambiguidade perceptiva entre dentro e fora, profundidade e superfície”.

O limite da representação

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

Um paralelo, à primeira vista anacrônico, que pode ser feito com as obras em Vantablack de Kapoor seria a questão da Anunciação nas obras do Renascimento, como propostas por Daniel Arasse em seu livro *Nada se vê* (2019). Uma

grande questão que se formava na época era, justamente, representar aquilo que não se via no momento da Anunciação, ou seja, a concepção da Virgem Maria. Sendo assim, várias obras são imbuídas de elementos iconográficos que ressaltam essa manifestação espiritual, por exemplo, uma coluna no meio da cena entre a Virgem e o anjo Gabriel, figurando “tradicionalmente a presença da divindade na cena da Anunciação” (p. 27).

O historiador francês chama a atenção para a pintura *Anunciação* (c. 1470-1472), de Francesco del Cossa. O elemento que se destaca na obra é um caracol que rasteja na parte inferior direita do quadro e que constitui uma instigante porta de entrada para pensar a percepção e a manifestação do invisível na tradição pictórica renascentista.



Figura 5
Francesco del Cossa,
Anunciação, c. 1470-1472,
têmpera sobre madeira,
137 cm x 113 cm,
Gemäldegalerie Alte Meister,
Dresden, Alemanha
(Fonte: Wikipedia)

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

Voltando a considerar o caracol nele mesmo, Arasse (2019, p. 31) percebe que aquele é “enorme, gigantesco, monstruoso”: de acordo com o tamanho do pé do anjo Gabriel, o gastrópode mediria em torno de 20 centímetros de comprimento por nove de altura, sendo desproporcional em relação àquilo que o rodeia. Essa observação é suficiente para o historiador afirmar que o caracol estaria pintado “sobre o quadro, mas ele não está *no* quadro. Ele está sobre a sua borda, no limite entre seu espaço fictício e o espaço real de onde nós o olhamos”⁹ (p. 32).

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

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

⁹ O autor segue dando exemplos da recorrência desse tipo de representação extracena em outros trabalhos ligados à Anunciação, como dos artistas Filippo Lippi, Carlo Crivelli e Lorenzo Lotto.

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

Então, quando *Non-object (Black)* evoca, mais de 500 anos após a *Anunciação* de Cossa, essa polêmica estética a partir de novas superfícies e materiais, não mais apenas existe uma borda em que o olhar possa ser capturado, não há um caracol no qual a entrada desse olhar se inscreva: em suma, há uma perda do apaziguamento do olhar. Pois, em vez de pensar objetos pictóricos dialogando com o sujeito, as obras da série em questão se afirmam como não-objetos, por sua instabilidade e possibilidade de múltiplas entradas do olhar. Há o limite da representação que se dá a partir da superação do *trompe l'oeil*, há a problemática da aparição daquilo que é invisível. Porém, a obra se torna potência de fissão ao desestabilizar tanto sua unidade ontológica como a relação entre ela mesma e o sujeito. Há uma perda do apaziguamento que leva a essa desestabilização. O visível e o invisível se constroem e desconstroem ao mesmo tempo, por meio de uma ambiguidade em que é possível ver, mas, ao mesmo tempo, existe a latência de algo que permanece encoberto. É aquilo que não se encontra apenas na frente do indivíduo, porém, o circunda – aquilo que se apresenta entre as pessoas e entre as coisas, no intervalo, no silêncio.

Nesse sentido, cumpre entender o que Merleau-Ponty (2014, p. 114-115) evidencia por visível e invisível em sua obra:

Porquanto o presente visível não está *no* tempo e *no* espaço nem, é claro, *fora* deles: nada há antes dele, depois dele, em torno dele que possa rivalizar com sua visibilidade. E, no entanto, ele não está só, não é tudo. Exatamente: tapa minha vista, isto é, concomitantemente o tempo e o espaço se estendem para além, e estão *atrás* dele, em profundidade, às ocultas. O visível pode assim preencher-me e ocupar-me só porque, eu que o vejo não o vejo do fundo do nada mas do meio dele mesmo, eu, o vidente, também sou visível; o que faz o peso, a espessura, a carne de cada cor, de cada som, de cada textura tátil, do presente e do mundo, é que aquele que o apreende sente-se emergir deles por uma espécie de enrolamento ou redobramento, profundamente homogêneo em

relação a eles, sendo o próprio sensível vindo a si e, em compensação, o sensível está perante seus olhos como seu duplo ou extensão de sua carne. O espaço, o tempo das coisas são farrapos dele próprio, de sua espacialização, de sua temporalização, não mais uma multiplicidade de indivíduos distribuídos sincrônica e diacronicamente, mas um relevo do simultâneo e do sucessivo, polpa espacial e temporal onde os indivíduos se formam por diferenciação.

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

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

Nas notas de trabalho de *O visível e o invisível*, o filósofo tece considerações sobre o invisível. Ressalte-se que esse termo não é negação lógica daquilo que é visível, mas sim modalidade da mesma transcendência. O visível, se definido como dimensionalidade do Ser, conforme visto acima, apresentando uma relação de recobrimento e imbricação – espacialidade –, permite a existência concomitante do invisível: algo que está ocultado, alhures, mas poderia se evidenciar; dimensões não figurativas daquilo que é visível etc. (Merleau-Ponty, 2014, p. 234). Conforme afirma Chauí (2022, p. 116), “é uma ausência que conta no mundo, uma lacuna que não é vazio, mas ponto de passagem. É poro, é oco. É visibilidade eminente [...] e visibilidade iminente”.

Ambivalências da imagem

A partir dessas considerações, é possível afirmar que se apresenta em *Non-object (Black)* uma imagem dialética, conceito de Didi-Huberman (2014). O historiador e crítico francês tece uma análise voltada para a escultura minimalista a fim de pensar ambivalências e relações perceptivas em determinadas obras, com o foco nos trabalhos de Tony Smith. As obras de Kapoor, ainda que posteriores,

possuem forte vínculo com questões desse momento artístico, o que permite a aproximação dos conceitos desprendidos por Didi-Huberman, especialmente quando esses conceitos estão trabalhando, em Smith, questões geométricas ligadas à cor preta e ao vazio, o que se coaduna com aquilo que Kapoor apresenta em suas obras *Non-object (Black)*.

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

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

Dessa fértil relação, há a possibilidade de se instaurar um antropomorfismo em obra. Em Kapoor, a questão do corpo aparece de diversas formas, porém, mesmo quando esse corpo não está posto de forma literal, é possível pensar a antropomorfização nas chaves teóricas de Didi-Huberman (2014).

Formas com presença, os não-objetos de Kapoor dependem do corpo humano para se concretizar, vista a importância do olhar e da participação ativa. Dessa maneira, o antropomorfismo “só chega à dimensão humana como questão

colocada pela forma ao espectador que a olha” (Didi-Huberman, 2014, p. 123). A obra, assim, imporia um “face a face”, necessário para sua apresentação e fruição – constituindo assim um espaço próprio para a emergência de um corpo-obra que interpela, olha aquele que também a está olhando. Esse espaço permite um deslocamento – do corpo daquele que olha a obra, deslocamento das imagens que se sucedem a partir de seus aparecimentos e desaparecimentos, de suas protuberâncias que sugerem – a partir de não-objetos – possibilidades objetivas, formas que se complementam no jogo interpelativo com o espectador.

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

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

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

O que se mostra como aglutinador das propostas minimalistas em relação a Kapoor e serve como possibilidade de pensamento e contato com as obras *Non-object (Black)* é compreender que “um volume geométrico possa inquietar nosso ver e nosso olhar desde seu fundo de humanidade fugaz, desde sua estatura e desde sua dessemelhança visual que opera uma perda e faz o visível voar em pedaços” (Didi-Huberman, 2014, p. 146). Essa desestruturação está relacionada ao espaço constituído pela própria obra, a partir da experiência da profundidade. Essa profundidade é, ao mesmo tempo inacessível e sempre presente, aí, ao redor e diante de nós, como afirma Didi-Huberman.

Conclusão

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

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

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

Lucas Procopio de Oliveira Tolotti é professor na Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM/SP), doutor em artes pelo Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA/USP), mestre em estética e história da arte pela mesma instituição, pesquisador em arte contemporânea, com ênfase nas questões ligadas ao corpo e à fenomenologia.

Referências

- ARASSE, Daniel. *Nada se vê: seis ensaios sobre pintura*. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- BHABHA, Homi K. Elusive objects: Anish Kapoor's fissionary art. In: KAPOOR, Anish. *Anish Kapoor*. London: Royal Academy of Arts, 2009 (catálogo de exposição).
- BLACK 3.0: Anish Kapoor and the art world's pettiest, funniest dispute. 2019. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/shortcuts/2019/aug/05/black-30-anish-kapoor-and-the-art-worlds-pettiest-funniest-dispute>. Acesso em 15 fev. 2023.
- CHAUÍ, Marilena. *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2022.
- CHU, Jennifer. MIT engineers develop "blackest black" material to date. 2019. Disponível em: <https://news.mit.edu/2019/blackest-black-material-cnt-0913>. Acesso em 16 fev. 2023.
- CIVITARESE, Giuseppe. Blackness of red: Anish Kapoor and the sublimation of the flesh. In: KAPOOR, Anish. *Anish Kapoor*. Veneza: Marsilio Editori S.p.a., 2022 (catálogo de exposição).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2014.
- JANUSZCZAK, Waldemar. Mister in-between. In: KAPOOR, Anish. *Anish Kapoor*. Veneza: Marsilio Editori S.p.a., 2022 (catálogo de exposição).
- KAPOOR, Anish. In-betweenness with Homi Bhabha. In: LEYDIER, Richard (ed.). *I have nothing to say: interviews with Anish Kapoor*. Paris: Grandpalais, 2011.
- MEAD, Rebecca. *Anish Kapoor's material values*. New York: The New Yorker, 2022. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2022/08/22/anish-kapoors-material-values>. Acesso em 12 ago. 2023.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SURREY NANOSYSTEMS. *About Vantablack*. Newhaven, [s.n.], 2023. Disponível em: <https://www.surreynanosystems.com/about/vantablack>. Acesso em 2 mar. 2023.

Artigo submetido em março de 2024 e aprovado em junho de 2024.

Como citar:

TOLOTTI, Lucas Procopio de Oliveira. O não-objeto em Anish Kapoor: entre o visível e o invisível. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30 n. 47, p. 332-348, jan.-jun. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n47.19>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>