

**Inrockuptibles**

Supplément au n°165. Septembre 98

# Anish Kapoor



**capcMusée**

Musée d'art contemporain de Bordeaux





© Dennis Morris, Courtesy Lisson Gallery

*Né à Bombay en 1954, Anish Kapoor a fait ses études à Londres où il vit depuis 1973. Sculpteur anglais d'origine indienne, il appartient ainsi à une double tradition qui intègre le renouveau de la sculpture anglaise après Henry Moore puis Anthony Caro aux formes et à la mythologie de l'Orient.*

*Exposition à la Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière, "Her Blood, 1998", commande du Festival d'Automne à Paris.  
Du 18 septembre au 1<sup>er</sup> novembre 1998.  
47, boulevard de l'Hôpital  
75013 Paris  
Renseignements :  
Festival d'Automne à Paris  
Tél. 01.53.45.17.00  
Site Internet  
[www.festival-automne.com](http://www.festival-automne.com)*

*Exposition au capcMusée d'art contemporain de Bordeaux.  
Du 16 octobre 1998 au 7 février 1999.  
Entrepôt. 7, rue Ferrer  
33000 Bordeaux  
Tél. 05.56.00.81.50*

*When I am pregnant,  
1990 (Courtesy Stuart  
Regen Gallery)*

**V**ous êtes né et avez grandi en Inde : dans quelle mesure vous considérez-vous influencé par deux cultures, deux traditions ?

Comme artiste, la manière dont je ressens les choses les plus élémentaires, la manière dont mes mains perçoivent les choses, mon sens de la couleur, tout cela est bien entendu profondément ancré dans mes origines indiennes. Comment pourrait-il en être autrement ? C'est en deçà de l'éducation, ce sont des choses assimilées avec la nourriture, avec le lait maternel... Pourtant, j'ai toujours combattu l'idée que mon travail puisse être compris en référence à mes origines. Car pour moi, être artiste, c'est d'abord procéder à des inventions formelles – l'aspect émotionnel n'intervient toujours que dans une forme. Il n'est alors plus pertinent d'opposer l'Est à l'Ouest. De toute façon, nous vivons désormais dans un monde cosmopolite, il n'y a pas de pureté, tout est question de degré.

**Vous dites souvent que vous n'avez pas de message à faire passer, que vous souhaitez simplement créer de l'expression et nouer une relation avec celui qui regarde votre œuvre.**

La rencontre avec le spectateur est pour moi fondamentale, elle n'est jamais fortuite. Une œuvre doit entretenir deux types de relations : l'une avec l'espace dans lequel elle est présentée et l'autre avec le spectateur. Sans ces deux composantes, cela n'a tout simplement plus de sens. Mon travail est sans doute très ●●●



Untitled (détail), 1996  
© Gerry Johansson

● ● ● manipulateur à l'égard du spectateur, il l'oblige à se tenir en des endroits bien définis, à l'approcher de manière assez précise. Je suis en fait très directif avec le spectateur.

**En même temps, l'absence de message rend votre œuvre très ouverte.**

J'espère que mon travail est à la fois formellement direct et émotionnellement disponible. Pour moi, l'art, le vrai, n'a rien de particulier à dire. Aucune revendication, aucun message. Quand les artistes véhiculent ce type de choses, ils se mettent à faire le travail des journalistes. Faire de l'art sans message est sans doute plus difficile mais tellement plus direct. Je ne pense pas pour autant que tout art doit nécessairement être abstrait – ce qu'on pourrait à tort considérer comme la conséquence logique de ma position. Ce que je veux dire, en fait, c'est que le langage de l'intérieur ne se soucie pas de messages ou de revendications, il comporte sa propre logique interne. Et parfois seulement ce langage est abstrait.



Body to body, 1997  
© T. W. Meyer.  
Courtesy Lisson Gallery

**Laisser parler ce langage intérieur, n'est-ce pas aussi tenter d'accéder à quelque chose qui ressemblerait à la Beauté ?**

En 1987, dans mon atelier, j'ai construit un grand bol, je l'ai entièrement peint en bleu très sombre, puis je l'ai accroché au mur. Et là, je me suis rendu compte – et ce fut une véritable révélation – que ce n'était pas tant sur le vide que je travaillais mais sur l'obscurité, la pénombre. C'est à ce moment que j'ai vraiment saisi l'impact de mon travail : nous connaissons tous l'obscurité, pas seulement comme événement quotidiennement répété – la nuit –, mais aussi comme une réalité intérieure. Lorsqu'on regarde vers l'intérieur, c'est l'une des choses que l'on voit. Voilà le genre de réalités phénoménologiques très simples avec lesquelles je travaille. Et bien évidemment, c'est lié à la beauté, qui demeure une condition très fragile. Cette absorption par la pénombre est belle, en même temps qu'elle est effrayante. C'est une sensation de vertige, l'impression de tomber. La puissance de l'œuvre ne s'affirme qu'à travers l'alliance de ces deux dimensions,

la beauté et la peur. Sinon, c'est juste joli. Dans la Chapelle de la Salpêtrière, j'ai installé deux miroirs concaves blancs et un miroir rouge. J'ai voulu atteindre une certaine qualité de rouge, une rougeur liquide, même si physiquement ce ne sera pas du liquide, quelque chose qui ressemble à du sang. Lorsqu'on se regarde dans ce miroir rouge, on se voit à l'envers dans une sorte d'étrange liquide sanguin. L'idée est simplement de parvenir à un état émotionnel. **Vous parlez du sombre, de qualité de rouge : au fond, n'est-ce pas la lumière, votre matériau privilégié ?** Oui, les conditions de lumière. L'image platonicienne est très répandue : nous sommes tous dans une grotte, dans l'obscurité regardant vers l'extérieur, vers la lumière. Mais il y a aussi l'autre point de vue : nous sommes toujours dans la grotte mais nous regardons vers le fond, le sombre. Et ce qui s'y passe dépasse les films d'horreur. C'est l'Enfer de Dante, un autre modèle du monde, de l'univers. Celui qui m'intéresse. Alors la lumière, oui, son absence ou sa quasi-absence surtout. Ce qui m'intéresse, c'est un peu l'inverse de Brancusi : l'obscurité et la féminité. ● ● ●

Double mirror, 1998  
© John Riddy



●●● Les formes phalliques de Brancusi se dressent vers le ciel, je préfère les formes qui se retournent vers l'intérieur, plongent vers le bas...

**Comment parvenez-vous à ces formes ?**

Dans un entretien avec David Sylvester, Francis Bacon explique que les images lui apparaissent très soudainement, comme une diapo dans un projecteur. Elles arrivent entières, et le processus de travail

consiste simplement à reconstituer cette entièresité. C'est très étrange dans le cas de Bacon, mais

je me retrouve totalement dans cette réflexion. Je ne sais pas vraiment comment ces formes arrivent.

Ce sont toujours des formes simples, la simplicité formelle n'implique pas une simplicité émotionnelle.

La plupart du temps, une forme naît d'une autre. Il est très rare qu'au lit ou dans la baignoire j'aie l'idée d'une forme, et de toute façon lorsque cela se produit, ça ne fonctionne pas. Les formes naissent progressivement, engendrées par d'autres, par des préoccupations de long terme.

**Mais pour reconstituer l'entièresité dont vous parlez, comment faites-vous ? Vous passez par le dessin ?**

Au cap de Bordeaux, j'ai décidé de montrer des dessins. Je ne le fais que très rarement. Mais ces dessins ne sont pas des études, ce sont des œuvres à part entière. Pour les études, j'ai plutôt tendance à griffonner sur les murs de mon atelier, ou sur un carnet. Mais je ne me sers pas vraiment des dessins pour concevoir mes sculptures,

et si je le fais, je ne montrerai pas ces dessins-là, ce sont des choses qui font partie du processus de travail, et pour moi ce processus n'est pas important. Les œuvres doivent se présenter au monde presque comme si elles n'avaient pas été faites, comme si elles avaient toujours été là. Ce qui m'intéresse, au fond, c'est quelque chose comme la *self-made form*. C'est bien entendu une fiction. Mais l'essence même de l'art est de créer une illusion, une mythologie. C'est l'empilage de toutes ces couches, illusion, matière et sens, qui fait œuvre.

**Vous semblez de plus en plus attentif à l'environnement architectural de vos œuvres. Comment avez-vous**

**conçu les deux expositions de Paris et Bordeaux ?** A Paris, je suis allé voir le lieu, la Chapelle de la Salpêtrière, et j'ai tout de suite pensé : deux miroirs. Ma réaction fut totalement émotionnelle, même si ensuite il a fallu préciser cette première impression, et que je suis passé de deux à trois miroirs. C'est à partir du lieu que j'ai imaginé l'œuvre, l'interaction entre l'espace et l'œuvre est fondamentale.

**Et à Bordeaux ?** C'est encore plus vrai : l'emplacement de l'œuvre participe de sa signification. Un ensemble d'œuvres disposées dans une salle, c'est très différent d'une œuvre seule au milieu d'une pièce. Dans un cas, ce sont des objets exposés ; dans l'autre, un véritable événement. De la même manière qu'on a un seul nombril, c'est l'unicité et la centralité de l'œuvre qui lui confèrent un sens. De mon point de vue, une exposition n'est pas une mise en scène, c'est plus que ça : les œuvres n'acquièrent leur véritable signification que dans un contexte bien particulier. Sinon, ce sont juste des objets. ●

**Propos recueillis par Sylvain Bourmeau**

**Propos recueillis par Sylvain Bourmeau**



Suck, 1998  
© John Riddy

parce que la beauté  
n'est pas raisonnable.

*Baccarat*

FRFAP 1998 - AP - 01 - 1998

**Baccarat** soutient Anish Kapoor

Document de communication du Festival d'Automne à Paris - tous droits réservés