

A N I S H K A P O O R

ANISH KAPOOR, MARSYAS, 2002, PVC membrane, steel structure, installation at the Tate Modern Turbine Hall, Unilever Series,  
10 October 2002 – 6 April 2003, detail / PVC-Membran, Stahlgerüst, Ausschnitt. (PHOTO: SAXON GROUP & TATE GALLERY, LONDON)

# Ein Wort ins Ohr des Giganten

KURT W. FORSTER

Wir haben uns daran gewöhnt, dass die Skulptur vom Sockel gestiegen ist und sich breit gemacht hat. Schon die Land-Art eignete sich den Massstab der Landschaft und die Fernsicht an (und mochte deshalb auch auf Ansichten aus dem Flugzeug nicht verzichten). Heute betrachten wir Skulptur weder mit den Augen Alberto Giacomettis, der sie gleichsam von der Tiefe des Blicks verschlingen liess, noch mit denjenigen eines David Smith, der ihre Teile in tanzende Bewegung versetzte. Seit Jahren behauptet Skulptur ihren Platz mit freistehenden Stahlplatten von Richard Serra und vibrierenden Farbstelen von Dan Flavin. Der Kontrast zwischen tonnenschwerem Stahl und leuchtenden Gasmischungen, zwischen materieller Dichte und optischer Schwingung dreht sich nicht nur um die Ausmarchung der Bereiche, die Skulptur oder Bild eigen sind, sondern ruft auch Kontroversen über die Natur des Lichts – und die Mechanik seiner Wahrnehmung – in Erinnerung.

Gegen 1980 trat Anish Kapoor mit Skulpturen hervor, die dank der Konsistenz ihrer farbigen Oberflächen eine eigentümliche Wirkung ausüben. In den folgenden Jahren verlieh er ihnen Rundformen oder brachte Vertiefungen im Stein an, die manchmal spiegelglatt geschliffen oder mit Pigment eingefärbt sind. So absorbieren sie förmlich das Licht

KURT W. FORSTER ist Gropius-Professor an der Bauhaus-Universität in Weimar und Direktor der Architektur-Biennale Venedig 2004, die unter dem Thema «Metamorphosen» steht.



ANISH KAPOOR, UNTITLED, 1997, stainless steel,  
77<sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 39<sup>3</sup>/<sub>16</sub> x 39<sup>3</sup>/<sub>16</sub>” /

OHNE TITEL, Edelstahl, 197,5 x 99,5 x 99,5 cm.

(PHOTO: STEPHEN WHITE, LONDON)

oder werfen es schemenhaft wieder zurück. Trichterförmige Vertiefungen im Stein, in der Wand oder sogar im Boden durchdringen die konventionellen Schranken des Raumes und erweitern sich in ungeahnte Bereiche. Das Grau einer gewölbten Vertiefung und die Spiegelungen auf glänzendem Stahl erwecken in ihrer optischen Ambivalenz für Augenblicke den Eindruck, den Jean Cocteau in seinem Film *Orphée* (1950) durch das Auf- und Abtreten seiner Figuren durch wasserweiche Spiegelflächen erreichte. Doch die rätselhafte Natur von Kapoors Eintiefungen kommt ganz ohne die aufdringliche Suggestion Cocteaus aus und bezieht sich daher viel stärker auf die Skulpturen selbst.

Die Leere um die Dinge und die denkbare Tiefe in ihnen prallen auf spiegelnden Oberflächen auf einander, bedrängen das Auge und lösen beim Betrachten eine eigentümliche «Unruhe» aus.<sup>1)</sup> So hat Kapoor selbst sich Homi Bhabha gegenüber geäußert, dem er auch Stein als ein mit Zeit angereichertes Material schilderte, das dem Bildhauer gestattet in seine Geschichte einzudringen.<sup>2)</sup>

Bei Kapoor erscheinen die Oberflächen unstill, ihre konvexen Rundungen oder konkav eingewölbten Trichter erwecken den Eindruck, die Skulptur versinke in sich selbst. Die spiegelblanken Stahlkuben (UNTITLED, 1997), die wie hochgestellte Sarkophage den Betrachterinnen und Betrachtern entge-



ANISH KAPOOR, DOUBLE MIRROR, 1997–1998, stainless steel, 2 parts, each 78<sup>3</sup>/<sub>4</sub>” in diameter, Hayward Gallery, London /  
DOPPELSPIEGEL, Edelstahl, 2 Teile, Durchmesser je 200 cm. (PHOTO: JOHN RIDDY, LONDON)



ANISH KAPOOR, BUILDING FOR A VOID, 1992, concrete and stucco, ca. 49¼' high, project for Expo 1992, Seville, Spain, exterior and interior view / GEBÄUDE FÜR EINEN LEEREN RAUM, Beton und Stuck, Höhe 15 m, Projekt für die Expo 1992 in Sevilla, Aussen- und Innenansicht. (PHOTO: JOHN EDWARD LINDEN, LONDON)

gentreten, zeigen anstelle einer optisch fassbaren Oberfläche ihr visuelles Versinken in sich selbst. Spontan, wie man es einem Versinkenden gegenüber täte, streckt man die Hand aus im vergeblichen Versuch sie festzuhalten. Aber die Gestalt der Skulptur ist dabei, in einem optischen Strudel zu verschwinden; hineingesogen in eine bewegte Oberfläche, entweicht sie in ihren eigenen Körper. Homi Bhabha erkannte, dass «das plötzliche Verschwinden der Fläche in einem tiefen, dunklen Loch uns in der Tat den Grund unter den Füßen entzieht».<sup>3)</sup>

Nun schafft aber diese unglaubliche Saugkraft, die aus den Skulpturen selber zu stammen und sie beinahe zu verschlingen scheint, nicht etwa einen Ausnahmezustand, der sich nur bei bestimmten Oberflächen durch optische Effekte einstellte. Kapoors Objekte – diese neutrale Bezeichnung ist am ehesten geeignet, ihre Ambivalenz in einem Wort zu

erfassen – finden ihre Eigenart gerade in diesem Verschlingen ihrer selbst. So spricht aus ihnen nicht nur die Idee der eigenen Tiefe, auch wo sie unsichtbar bleibt, sondern auch diejenige ihrer eigenen Zeit. Denn es braucht ganz einfach Zeit, sich ihrer Wirkung auszusetzen, ohne dass deshalb viel geschähe. Rein äusserlich passiert kaum etwas, aber im Laufe der Betrachtung gibt die Skulptur mehr und mehr von sich preis. Dabei entzieht sie den Betrachtenden etwas von jenem Grund, auf dem sie so fest zu stehen glauben, indem sie sich als eine eigentümlich in Raum und Zeit «gebogene» zu erkennen gibt. Diese Beugung – der Flächen, der Reflexionen, der Farben – bewirkt eben jenes Schweben, das uns verunsichern, ja beängstigen kann.

Man geht kaum fehl in der Annahme, dass diese Objekte ein anderes Verhältnis von Volumen und Oberfläche herstellen als unsere Schulweisheit uns

träumen lässt. Statt das Volumen einer Skulptur ihrem Bild unterzuordnen oder ihren Körper lediglich als träge Erscheinungsform zu behandeln stellt Kapoor ein Spannungsverhältnis her. Seine Objekte stören gerade diejenige Relation, die den Nachweis von Substanz und Gestalt erbringt, nämlich die Relation von Oberfläche und Körper. Der Unterschied zwischen dem, was man nur mit den Augen abtasten und was man allein durch körperliches Erfassen begreifen kann, die Hypothese also, dass Skulptur ganz der Welt der Betrachtenden angehöre, wird von Kapoor schwer auf die Probe gestellt. In einem präzisen Sinne überführen die kontinuierlich gewölbten Flächen seiner Skulpturen das traditionelle Verhältnis von Fläche und Körper in ein Kontinuum. Aus ihrer Gegenüberstellung entsteht ein differenziales Zueinander. Deshalb sollte auch ihre weitere Anwendung immer mehr von Computerprogrammen abhängen, die imstande sind ein ganzes Bündel unterschiedlicher Algorithmen und ihre Interaktionen zu errechnen. Die Probe aufs Exempel lieferte dann Cecil Balmond, der leitende Kopf der Londoner Firma Ove Arup – Konstruktionslabor der zeitgenössischen Architektur par excellence –, mit seinen Berechnungsmodellen für die turmhohen Skulpturen Kapoors.

Ein Werk, das Kapoor im Jahr 2000 in einem ehemaligen Getreidelager des Hafens von Newcastle-upon-Tyne installierte, brachte seine Vorstellungen einen gewaltigen Schritt voran: TARANTARA – ein Name wie ein Trompetenstoss – wurde in einem ausgekernten Hafensilo «aufgespannt». Richard Deacon beschrieb es folgendermassen: «Der Trichter aus rotem Kunststoff erstreckte sich zwischen den stehen gebliebenen Längswänden von einem Ende des Gebäudes zum anderen und erweckte den Eindruck, eine Öffnung durchdränge sein Volumen. Von aussen schien das recht einfach; man sah das ausgespannte rote Material und machte sich eine Vorstellung von seiner Anbringung. Die fließenden Flächen, die sich vom einen zum anderen Ende erstreckten – als eingefaltete Aussenhaut wirkten sie wie eine Art Windhose –, schufen einige Verwirrung, aber vereint mit den leuchtend roten, schwingenden Flächen des Kunststoffes riefen sie einen überwältigenden Eindruck hervor.»<sup>4)</sup> Das Überwältigende

entspringt nicht nur den Dimensionen, die etwa einem zehn Stockwerke hohen Bau entsprechen, sondern vor allem der Verbindung von Innen und Aussen in Form eines phantastisch gedehnten Tunnels aus tiefrotem Kunststoff. Hier erprobte Kapoor in gigantischem Massstab wieder die eigentümliche Kraft seiner Skulptur, die imstande scheint nicht nur ihr eigenes Volumen, sondern nun auch den Raum, in dem sie untergebracht ist, förmlich aufzuzehren. Kapoor selbst bemerkte dazu: «Die Verkürzung des Gebäudes, wenn man es von aussen durch die Form hindurch betrachtet, überrascht mich. Betrachtet man es von aussen, scheint das Gebäude nur halb so lang, als es tatsächlich ist. Von ausserhalb des Gebäudes kann man nur die Innenseite der Form erkennen. Im Inneren des Gebäudes erblickt man dagegen nur ihr Äusseres. Es scheint, als hätte sich der Innenraum des Gebäudes plötzlich erweitert, und was lediglich eine Öffnung war, nimmt nun Form an ... Irgendwie verwandeln sich Innen und Aussen gegenseitig.»<sup>5)</sup>

Auch die Wirkung dieser gigantischen Skulptur beruht auf dem Verhältnis von Nähe und Distanz, je nach Standpunkt der Betrachter und Beschaffenheit des Materials, das mit seiner paraboloiden Dehnung, der Farbe und ihren Effekten selbst Kapoor zu überraschen vermag. Im Rückblick erweisen sich diese Eigentümlichkeiten der Oberfläche als charakteristisch und nicht als beiläufig. Aus eben diesen Eigentümlichkeiten heraus entstanden die folgenden Werke, die sich immer deutlicher vom Massstab und der Materialität der früheren entfernen. In jüngster Zeit sind Werke aus Materialien entstanden, die der Skulptur lange fremd geblieben waren, zudem an Orten, die bereits von mächtigen Gebäuden beherrscht werden.

Einen vorläufigen Höhepunkt in Kapoors Anstrengungen, selbst die Architektur seiner Installationsorte zu überflügeln, setzt dabei die jüngste Arbeit in der Londoner Tate Modern, wo posaunenförmige Trichter beinahe die gigantische Ausstellungshalle zu sprengen drohten. Sie führen räumlich vor, was man als visuelles Dröhnen bezeichnen könnte. Kapoor entwickelte die MARSYAS-Installation<sup>6)</sup> des vergangenen Jahres aus einer Art Doppelhorn mit einer kuppelähnlichen Öffnung, die kraft

der Elastizität des verwendeten Kunstfasermaterials über den Köpfen der Museumsbesucher schwebt. Die Entstehungsgeschichte dieser bisher gigantischsten Form, die den Versuch von Newcastle an Komplexität weit übertrifft, fasziniert durch ihre Mischung von visionärer Idee – eingefangen in kleinen Skizzen und Modellen – und raffiniertester Ingenieurtechnik. Der Ingenieur Cecil Balmond stimmte sich auf Kapoors Thema ein und enthüllt in seinem Katalogbeitrag «Die Häutung der Phantasie»<sup>7)</sup>, wie diese Riesenskulptur aus vierzig Tonnen Stahl und Stoff durch Verbindung von Zug, Elastizität und Last zu verwirklichen war. Mit der Installation in Newcastle hat sie zumindest eines gemeinsam: Skulptur verschlingt Architektur und stellt die festen Konturen und ausgezirkelten Räume in Frage. Was anfänglich als Tiefe im Stein bei aller Festigkeit als unermessliches Feld optischen Schwankens erschien, das dehnt und wölbt sich nun in den Trichtern und Tunnels aus farbigem Stoff und entzieht sich dem Zugriff der Betrachter. Kaum vorstellbar, dass Architektur mit und aus sich selbst zustande bringen könnte, was Kapoor mit seinen Installationen erreicht: Raum umzustülpen, einzufalten und auszuhöhlen. Dazu ist eine Vorstellungskraft nötig, wie sie die jüngere Astrophysik – also eine Beschäftigung mit den tatsächlich unerreichbar fernen und unvorstellbar alten Zeiträumen des Kosmos – vorführt, wenn sie unserer dreidimensionalen Alltagswelt die Vorstellung der sattelförmigen Räume der String-Theorie entgegenstellt, deren bildliche Darstellung, wie sie etwa auch Stephen Hawking<sup>8)</sup> verwendet, abenteuerliche Affinitäten zu den von Kapoor angestrebten Raumtrichtern verrät. Was sich im Anblick von Kapoors Werken als etwas Ungreifbares und Unauflösliches anmeldet, hat zumindest eines gemeinsam mit der Notwendigkeit sich Dinge vorzustellen, die man nie sehen kann.

1) Anish Kapoor, Katalog der Ausstellung in der Hayward Gallery, London 1998, mit Beiträgen von Homi K. Bhabha und Pier Luigi Tazzi, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London 1998, S. 18: «... in that narrow passage [between the mirrors], paradoxically there is a restlessness, an unease ...»

2) Ebenda, S. 27: «There is a history in the stone and through the simple device of excavating the stone it's just as if a whole narrative sequence is suddenly there ...»

3) Ebenda, S. 24: «A sudden disappearance of surface in a deep, dark hole literally cuts the ground from under our feet ...»

4) Richard Deacon, «Baltic Anish», in: Anish Kapoor, TARANTARA, ACTAR Verlag, Barcelona 2000, unpaginiert: «The tube of red vinyl stretched between the two remaining standing walls replaced the missing end walls and seemingly converted the building into a block with a hole through it. From the outside this was fairly simple, one saw the stretched red fabric and anticipated or imagined the mechanics of the installation. Although certainly the continuity of surface between the two ends—the effect of a folding of the outside into a vortex that swept through the building—caused some complications, and the glistening, vibrant surface of the vinyl gleamed with an awesome intensity.»

5) Ebenda, «Anish Kapoor in conversation with Sune Nordgren»: «The foreshortening of the building from the outside as one looks through the form is to me, surprising. The building appears to be only half as long as the impression one had of it from the external structure. From the outside of the building only the inside of the form is visible. From the inside of the building only the outside of the form is visible. It is as if the space inside the building had suddenly expanded and what was a hole became a form. [...] Inside and outside seem to be turning into each other.»

6) Vgl. den Ausstellungskatalog Anish Kapoor, Marsyas, Tate Publishing, London 2002.

7) Cecil Balmond, «Skinning the Imagination», in: Anish Kapoor, Marsyas, op. cit., S. 66–69.

8) Vgl. Stephen Hawking, Das Universum in der Nussschale, Hoffmann & Campe, Hamburg 2001.



ANISH KAPOOR, UNTITLED, 1996, concrete, installation at Malmö Konsthall, Sweden, 9 November 1996 – 26 January 1997 / OHNE TITEL, Beton, Kunsthalle Malmö, Schweden. (PHOTO: GERRY JOHANSSON)

# A Word in the Giant's Ear

KURT W. FORSTER

We have become accustomed to the fact that sculpture has climbed off its pedestal and spread about. Decades ago, Land Art appropriated the full-scale landscape and the long shot (for which reason it also insisted on the aerial view). Today we look at sculpture neither with the eyes of Alberto Giacometti, who you might say devoured it from the depths of the gaze, nor with those of David Smith, who set its parts into dancing motion. Sculpture has long since taken a firm stand with a spectrum ranging from Richard Serra's freestanding walls of steel to Dan Flavin's vibrant, colored stelae. The contrast between tons of heavy steel and luminous gases, between material density and optical wavelengths not only fuels the debate on the essence of sculpture versus image; it also recalls controversies about the nature of light and the mechanics of perception.

Around 1980, Anish Kapoor showed sculptures that produced a strange effect due to the texture of their colored surfaces. In the years that followed, he rounded their forms or carved hollows into stone. Sometimes polished to a high gloss or dyed a strong color, they absorb the light or refract it in diagrammatic form. Funnel-shaped recesses in stones, walls,

KURT W. FORSTER, holder of the Gropius chair at the Bauhaus University of Weimar, is director of next year's Architecture Biennale in Venice which will be dedicated to the theme of "Metamorphoses."



ANISH KAPOOR, UNTITLED, 2001, marble, 64 1/2 x 88 5/8 x 49 7/8", Barbara Gladstone Gallery, New York / OHNE TITEL, Marmor, 164 x 225,2 x 126,1 cm.

or even floors pierce the conventional limits of a room and reach out into unforeseeable territories. The gray of a curved recess and reflections on shiny steel yield an optical ambivalence that momentarily generates the same impression achieved by Jean Cocteau in his film *Orphée* (1950) when his figures enter and exit through the quicksilvery surface of mirrors. However, since Kapoor's enigmatic hollows share none of Cocteau's obtrusive suggestiveness, they refer much more intensely to the sculptures themselves.

The emptiness around things and the conceivable depth within them collide on reflecting surfaces, besiege the eyes and provoke a disturbing "unease," as Kapoor explains in conversation with Homi Bhabha.<sup>1)</sup> He sees his stones as a substance enriched by time, whose history may be revealed in the process of sculpting.<sup>2)</sup>

Kapoor's surfaces appear unstable; their convex curves or concave funnels make the sculpture look as if it were collapsing in on itself. The immaculate sheen of the steel cubes (UNTITLED, 1997) face viewers like upended sarcophagi with imploding surfaces that elude our visual grasp. Spontaneously we reach out in the vain attempt to rescue them from sinking, but the sculptural shape is in the process of vanishing into an optical maelstrom, as if sucked out of its own body and into a moving exterior. As Homi Bhabha describes it, "A sudden disappearance of surface in a deep, dark hole literally cuts the ground from under our feet."<sup>3)</sup>

The extraordinary suction that emanates from these sculptures and seems almost to devour them is not a consequence of exceptional optical effects that occur only on certain surfaces. Kapoor's objects—this dispassionate designation is perhaps best qualified to capture their ambivalence in a single word—paradoxically find themselves in the act of self-consumption. They articulate the idea of their own depth, even where it remains invisible, but also the idea of their own time. It simply takes time to expose oneself to their impact and nothing much may actually happen. Very little does, in fact, happen externally, yet the longer we look, the more we learn from the sculpture. On the other hand, by showing itself to be curiously "curved" in space and time, it denies us some of the ground upon which we presume to be

standing so firmly. The curvature—of surfaces, of reflections, of colors—causes a sense of suspension that is capable of disturbing and even frightening us.

We are certainly not off the mark in assuming that Kapoor's objects create a relation between volume and surface far different from anything we ever learned in school. Instead of subsuming a sculpture's volume to its image, or dulling its body into the appearance of a mere shape, he sets the two into an antagonistic relationship. His objects optically disrupt the relation that furnishes proof of substance and shape, namely the relation of surface to body. Kapoor effectively and literally undercuts the difference between what we explore only with our eyes and what we can grasp only through the physical sense of touch, that is, the hypothesis that sculpture belongs entirely to the world of the viewer. With utmost precision, the continuously curving surfaces of the sculptures transform the traditional relationship of surface and body into a continuum. Their juxtaposition gives rise to a differential linkage. For this reason, their further use should rely increasingly on computer programs capable of calculating an entire bundle of differing algorithms and their interaction. Cecil Balmond, director of the London firm Ove Arup—construction laboratory of contemporary architecture par excellence—put the rule to the test with his models for calculating Kapoor's towering sculptures.

In the year 2000, Kapoor took a giant step when he installed a work in a former flourmill in the port of Newcastle-upon-Tyne: TARANTARA—a name like a flourish—was "hung" in the hollowed-out shell of a silo. Richard Deacon described it as follows: "The tube of red vinyl stretched between the two remaining standing walls replaced the missing end walls and seemingly converted the building into a block with a hole through it. From the outside, this was fairly simple; one saw the stretched red fabric and anticipated or imagined the mechanics of the installation. Although certainly the continuity of surface between the two ends—the effect of a folding of the outside into a vortex that swept through the building—caused some complications, and the glistening, vibrant surface of the vinyl gleamed with an awesome intensity."<sup>4)</sup> We are overwhelmed not only

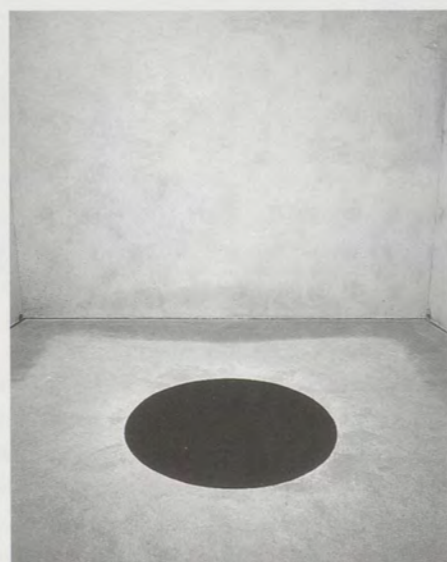
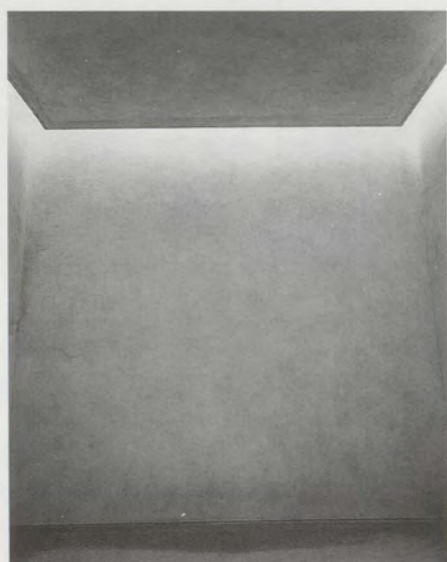


ANISH KAPOOR, UNTITLED, 2003, steel and water, dimensions variable, exhibition "Anish Kapoor," National Archaeological Museum, Naples, 25 October 2003 – 12 January 2004 / OHNE TITEL, Stahl und Wasser, Größe variabel.

(PHOTO: PEPPE AVALLONE, NAPOLI)



ANISH KAPOOR, *DESCENT INTO LIMBO*, 1992, concrete and stucco, 19<sup>8</sup>/<sub>12</sub> x 19<sup>8</sup>/<sub>12</sub> x 19<sup>8</sup>/<sub>12</sub>"', Documenta IX, Kassel, 1992, exterior view and interior detail / *EINSTIEG ZUR VORHÖLLE*, Beton und Stuck, 6 x 6 x 6 m, Aussenansicht und Innenansicht.  
(PHOTO: DIRK DE NEEF, GHENT)



by the dimensions, corresponding approximately to a ten-storey building, but above all by the link between inside and outside in the form of a fantastically extended tunnel of deep red plastic fabric. Kapoor was again testing the curious power of sculpture that consumes its own volume as well as the room in which it is housed—but this time in gigantic scale. In his own words, "The foreshortening of the building from the outside as one looks through the form is to me, surprising. The building appears to be only half as long as the impression one had of it from the external structure. From the outside of the building, only the inside of the form is visible. From the inside of the building, only the outside of the form is visible. It is as if the space inside the building had suddenly expanded and what was a hole became a form ... Inside and outside seem to be turning into each other."<sup>5</sup>

The effect of this gigantic sculpture also rests on the relation of closeness and distance, depending on the position of the viewer and the texture of the material, whose parabolic extension, colors, and effects even managed to surprise Kapoor himself. The surface properties of his materials proved in retrospect to be characteristic and not accidental. As such, they inspired work increasingly removed from the artist's earlier oeuvre in scale and material. Recently he has begun working with materials that were long alien to sculpture, and in places that are already dominated by mighty buildings.

A high point in Kapoor's efforts to exceed even the architecture of his sites was reached by the recent installation at London's Tate Modern, in which trumpet-shaped funnels threatened almost to burst the immense hall. Last year's *MARSYAS* installation<sup>6</sup> is a spatial demonstration of what one might call a visual droning. Created as a kind of two-ended trumpet with a cupola-like opening, it floated above the heads of museum visitors thanks to the resistance of the synthetic material that Kapoor used. The evolution of the largest project to date, whose complexity utterly eclipses the experiment in Newcastle, shows a fascinating combination of visionary idea—captured in small sketches and models—and state-of-the-art, hi-tech engineering. Structural engineer Cecil Balmond tuned himself into Kapoor's agenda and in his

catalogue essay "Skinning the Imagination,"<sup>7</sup> he discloses how a highly sophisticated combination of pull, elasticity, and load made it possible to turn forty tons of steel and fabric into a giant sculpture. But *MARSYAS* does share one thing with the installation in Newcastle: both devour the architecture, calling into question the solid contours and encompassing spaces in the process. What once appeared as a fathomless, wavering field in the depths of the stone, hard as it may be, now deprives viewers of access as infinitely stretching, bending funnels and tunnels of colored fabric. It is inconceivable that architecture, with and of itself, could possibly ever bring about what Kapoor has achieved in his installations: turning space inside out, folding it in on itself and hollowing it out. Such an enterprise requires an imaginative approach of the kind manifested in recent astrophysics—a field concerned with the inaccessibly distant and inconceivably old time-spaces of the universe—by confronting our ordinary three-dimensional world with the idea of the saddle-shaped spaces of string theory. Their visual representation, as also used by Stephen Hawking,<sup>8</sup> shows impressive affinities with the spatial funnels that Kapoor aspires to. We find comfort in discovering at least one bit of common ground between the incomprehensible, insoluble enigma of Kapoor's works and the necessity of imagining things we shall never be able to see.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) *Anish Kapoor*, catalogue of the exhibition at the Hayward Gallery, London, 1998, with essays by Homi K. Bhabha and Pier Luigi Tazzi (Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1998), p. 18: "... in that narrow passage [between the mirrors], paradoxically there is a restlessness, an unease ..."

2) *Ibid.*, p. 27: "There is a history in the stone and through the simple device of excavating the stone it's just as if a whole narrative sequence is suddenly there ..."

3) *Ibid.*, p. 24.

4) Richard Deacon, "Baltic Anish," in *Anish Kapoor, TARATAN-TARA* (Barcelona: ACTAR Editorial, 2000), s.p.

5) *Ibid.*, "Anish Kapoor in conversation with Sune Nordgren," s.p.

6) See *Anish Kapoor, Marsyas*, exh. cat. (London: Tate Publishing, 2002).

7) Cecil Balmond, "Skinning the Imagination," in *Anish Kapoor, Marsyas*, *ibid.*, pp. 66–69.

8) Cf. Stephen Hawking, *The Universe in a Nutshell* (London: Bantam Press, 2002).