

**ELEMENTOS NEOPLATÓNICOS
EN LA OBRA DE ANISH KAPOOR:
HACIA UNA ESTÉTICA DE LA NEGATIVIDAD**

Oscar Federico Bauchwitz

Professor Titular de Metafísica
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Natal, v. 22, n. 37
Jan.-Abr. 2015, p. 179-195

Princípios
Revista de filosofia

E-ISSN: 1983-2109



Resumen: Una de las resonancias más significativas de los conceptos fundamentales del neoplatonismo es la producción artística contemporánea. En este trabajo se examina, en concreto, algunas obras de Anish Kapoor, que buscan poner de relieve cómo el artista prepara una propuesta estética que podría ser entendida desde una perspectiva neoplatónica. Los conceptos que se entrelazan en los juegos dialécticos, como la luminosidad-oscuridad, espacio y lugar, la ausencia-presencia, la immanencia-trascendencia, se presentan como inevitables en el análisis de la obra del creador anglo-indio. Como hipótesis general, veremos que Kapoor colabora “plásticamente” para la reverberación de una estética de la negatividad, como supuesto fundamental de la metafísica neoplatónica, y al mismo tiempo que la experiencia planteada y promovida por las ideas neoplatónicas – ser uno con el Uno – es, concretamente, de naturaleza estética.*

Palabras clave: Estética apofática; Anish Kapoor; Meister Eckhart.

Abstract: One of the most significant resonances of the fundamental concepts of Neoplatonism is the contemporary artistic production. In this paper we examine, specifically, some works of Anish Kapoor, seeking to highlight in which way the artist prepares an aesthetic proposal, which could be understood from a Neoplatonic perspective. Concepts that intertwine themselves in dialectical games, such as lightness-darkness, space and place, absence-presence, immanence-transcendence, are presented as unavoidable in the analysis of the work of the Anglo-Indian creator. As a general hypothesis, we believe that Kapoor collaborates “plastically” for the reverberation of an aesthetics of negativity, as a fundamental assumption of Neoplatonic Metaphysics, and at the same time let us see that the experience raised and promoted by the Neoplatonic ideas – to be one together with the One – is, concretely, of the aesthetical nature.

Keywords: Apophatic aesthetics; Anish Kapoor; Meister Eckhart.

* Texto apresentado na 11th Annual Conference of International Society of Neoplatonic Studies, Cardiff (R.U.), em 2013, durante o período do Estágio Sênior, realizado com apoio da CAPES.

Una de las resonancias más significativas de los conceptos fundamentales del neoplatonismo es la producción artística contemporánea. ¿Cómo debe entenderse tal afirmación? La idea de que, en nuestros días, las ideas centrales del neoplatonismo encuentren una resonancia “artística” no se basa en una investigación destinada a constatar algún tipo de influencia directa o indirecta ejercida por autores de la tradición neoplatónica sobre los artistas en general y, especialmente, sobre Anish Kapoor. Es cierto que el artista no es ajeno al mundo filosófico antiguo o moderno, por lo cual, tampoco sería sorprendente que esté familiarizado con los conceptos de una u otra tradición o corriente de pensamiento. Aquí, sin embargo, la idea de la resonancia, es decir, que el arte “plasma” el pensamiento neoplatónico, encuentra sus bases en una hipotética sentencia: la experiencia más deseada por el neoplatonismo, la experiencia de la unidad, es de orden estética y corresponde a una metafísica, la de la negatividad.

Entiéndase por elementos los conceptos y nociones fundamentales que constituyen un pensamiento que, bajo credos, lenguas y épocas muy diversas, suele llamarse, desde fines del siglo 18, de neoplatonismo. En que pese la diversidad y la longevidad inusuales de esta corriente de pensamiento se pueden citar las palabras de Aubenque (2012, p. 40) acerca de la historia del neoplatonismo:

[...] su tesis central, formulada negativamente, es que el primer principio no es un ser, o mejor, ni es un ente, sino un no-ente, no por privación o deficiencia, mas porque es un “no-ente hiperente”. Positivamente, ese principio puede asumir diferentes nombres: el Uno en Plotino, simplemente el Primero en Proclo y en la mayoría de los neoplatónicos posteriores.

A estos nombres se pueden agregar el *superesse* o el *nihil*, más allá del ser y del no-ser de Escoto Eriúgena, la divinidad más allá de dios, la *Gottheit* del Maestro Eckhart, el *Possest* y el *Non-Aliud* del Cusano y otros tantos que la tradición ha empleado y forjado para mentar lo innominado.

Ambas formulaciones, la negativa y la positiva, evidencian que la tesis central del neoplatonismo es de índole metafísica y está determinada por el Uno desde el punto de vista afirmativo, que asume, efectivamente, muchos nombres (cuando no todos los nombres); y, por otra parte, desde la perspectiva de la negación al Uno más vale negarle todos los nombres, puesto que no es algo que esté presente cómo las cosas que habitan y que están en el mundo, él es un *no-ente* o un *hiperente*, dónde el *no* o el *hiper* indican, buscando saltar el límite de lo expresable, un allende sobre el cual, los nombres apenas pueden crear una noción que descortine el modo en que vigora aquello que no es.

En la *Enéadas* VI, 9 (“Sobre el Bien o Uno”), texto fundador de la interpretación neoplatónica, se lee:

- 1) “Es por el Uno que todos los entes tienen el ser”;
- 2) “Siendo la naturaleza del Uno engendradora de todas las cosas, no es en modo alguno ninguna de las cosas que engendra”;
- 3) “Hablando con propiedad no podríamos decir del Uno todas estas cosas y más bien deberíamos tratar de expresarnos como si lo viésemos desde el exterior, unas veces desde cerca, otras desde más lejos, por las indudables dificultades que encierra”.

Tales proposiciones concentran y expresan lo fundamental del pensamiento neoplatónico, evidenciando lo que indicaba Aubenque: al ser primero el Uno, toda tentativa de hablar de él, de encontrar un nombre adecuado a su dimensión metafísica u ontológica, se convierte en una jornada destinada a hablar de un modo impropio sobre la naturaleza del Uno: *más cerca o más lejos, mas siempre desde el exterior!* Este carácter escurridizo del Uno, de no mostrarse al modo del ente, no transforma el conocimiento sobre él en una disparatada e infructífera procura, sino que pone en evidencia el límite, el lugar en el cual se encuentran lo que se origina del Uno y el Uno mismo, la diferencia entre lo que es y lo que no es, lo exterior y lo interior, lo explícito y lo implícito, la

presencia y la ausencia, lo visible y lo invisible, lo manifiesto y lo oculto y toda una larga serie de oposiciones que parecería dividir el mundo, si no fuera una mirada peculiar que permita ver la unidad en la multiplicidad. Dicho de otra forma, el conocimiento del Uno, su extraña “ausencia presente” (“no está ausente de nada, sí está ausente de todo y está presente...”), pertenece a y está recogida por una noción de ignorancia - una docta ignorancia si se quiere - de quienquier ponerse en su búsqueda. No poseer un conocimiento sobre algo es reconocer que hay un límite, mucho más metafísico y existencial que epistemológico, es el modo de incorporar la negatividad propia del Uno; instaurase, por así decir, una dimensión singular que parece reunir ambas realidades percibidas.

La imposibilidad de un conocimiento similar al que ordena y explica lo ente no es un problema de orden epistemológico o metodológico, sino de orden metafísico y existencial; como tal no deja de estar presente por doquier, y antecede o sobrepasa el conocimiento racional de lo ente. Al Uno no se llega por una síntesis o una construcción colectiva de todos los saberes o de una teología destinada a explicar la esencia del Uno, sino por un modo totalmente otro.

Dice Plotino: “La mayor de las dificultades para el conocimiento del Uno estriba en que no llegamos a Él ni por la ciencia ni por una intelección como las demás, sino por una presencia que es superior a la ciencia”. A esta presencia superior se adjudica la posibilidad de dar alcance al Uno, aunque esto sea posible únicamente porque dicha presencia superior ya es el conocimiento anhelado. En este proceso de conocimiento, el sujeto que ve “ve a sí mismo, se verá tal como es su objeto; mejor aún, se sentirá unido a él, parecido a él y tan simple como él”, dice Plotino. En ello reside el proceso unificador, el ser uno con el Uno, el carácter existencial más vívido del pensamiento neoplatónico con resonancias profundas en el contexto cristiano del neoplatonismo medieval: ser uno con el Uno es ser como el Uno - o como Dios (véase la doctrina de la

theósis) –, *la experiencia de la unidad*, la unidad como cuestión abierta desde la negatividad engendrada por el Uno.

Tratase de una búsqueda inusitada y paradójica, porque sí bien es cierto que promulga el alejamiento de las cosas de este mundo y la búsqueda de la soledad, al mismo tiempo permanece en él y junto a las cosas. El problema para Plotino es que “si, por un lado, siempre estamos en su alrededor (del Uno), por otro, ni siempre lo vemos”. Ello significa que no es hacia el exterior para dónde debe seguir la búsqueda, el Uno “no está situado en tal o cual lugar, desertando de él las demás cosas, sino que está presente allí a quien puede tocarle y ausente para quien no puede”; ese *allí* es, también, un *aquí* interior. Es que no se encuentra al Uno en el mundo, pero tampoco fuera de él. Con esta falta de lugar para el Uno, se alcanza algo de decisivo para todo el neoplatonismo. Dónde y cómo hacer ver el Uno?

Considerando que la experiencia de la unidad presupone la no-alteridad, la no-intelección y también el no-lugar, parece correcto pensar que la negatividad cobijada por la metafísica neoplatónica es fundamental para lo que se busca. De este modo, en que pesen todo sus variados aspectos, el neoplatonismo se ve destinado a enseñar y evidenciar la negatividad del mundo para, a partir de ésta, despertar la “visión que todos tienen pero pocos usan” (I, 6, 8), suscitando así la experiencia de la unidad.

Lo que se propone aquí, a modo de un ejercicio, es considerar que la experiencia que se busca suscitar es de orden estética, sin que con este término se indique un ramo de la Filosofía ni mucho menos una teoría del gusto. Una estética de la negatividad ya está presente en el original tratamiento que Plotino expone acerca de la contemplación de lo Bello, como un itinerario que parte de las cosas sensibles, pasa por la Belleza Inteligible, alcanzando finalmente lo bello más allá de lo Bello, disfrutando de una nueva forma de ver, “otro tipo de visión, un éxtasis, una simplificación, un abandono de sí”. Es como lo describe Plotino: “si puedes captar algo que deseas que sea sin figura ni forma, será lo más deseable y

amable y el amor será sin medida...hasta tal punto que su belleza sea también diferente; será belleza sobre belleza [*kállos hypér kállos*]” (VI, 7, 32).

Tratase, así, de obtener una visión de algo sin figura ni forma, que no es nada de lo que se conoce, no es como lo bello que se percata un espectador frente a una escultura del dios, p.ej., no es la simetría entre las partes que la componen ni la semejanza de nada propiamente lo produce la *belleza más allá de la belleza*. Mas, entonces, ¿qué se ve en tales circunstancias? ¿qué tiene lugar en tal experiencia extasiada? Lo dicho, aquél que ve no ve algo distinto de sí mismo, sino que ve a sí mismo, no entra en un dominio extraño sino que su alma se dirige “hacia sí misma, y es por ello por lo que no entra en otra cosa sino en sí misma”. Dice Plotino: “Si, pues, alguien logra verse a sí mismo transformado en esto, tiene en sí mismo una imagen de aquél. Y si, partiendo de sí mismo, como de la imagen al arquetipo, alcanzará la meta de su peregrinación” (VI, 9, 45).

Una jornada que es búsqueda y construcción de imágenes que dejen ver o susciten la visibilidad de lo SuperBello, como si fueran imágenes de... lo que no es y que, al mismo tiempo, resultan ser imágenes de sí mismo.

* * *

La idea de una estética de la negatividad se relaciona con una *estética apofática* o *negativa*, tal como la ha planteado de modo profundamente original y provocativo, Amador Vega. Para él una estética apofática – recuperando el término griego *apofatiké* (presente por lo demás en toda la tradición medieval del neoplatonismo) para no confundirse con una estética negativa en su acepción contemporánea – “requiere una comprensión de la negatividad entendida como una vía ascética del pensamiento, con la idea de disponer de un campo de visión de la realidad que

consiga evitar los límites conceptuales sujetos al campo semántico de lo trascendente-inmanente” (Vega Esquerria, 2009, p. 9).

La negatividad señalada no solo indica una vía ascética del pensamiento, pero también y de un modo primero una perspectiva metafísica de la realidad, dónde la negatividad – por medio de ella – permite alcanzar una visión más allá de lo ente y de su presumible campo de significación históricamente substancialista.

Cabe analizar ahora la obra de Anish Kapoor y evidenciar en qué medida ella corresponde a lo que se denomina de estética de la negatividad, es decir, ¿cómo los elementos fundantes del neoplatonismo se dejan ver “plásticamente”? No se pretende aquí una interpretación que agote la trayectoria creativa de Anish Kapoor. Desde los años 70, este anglo-indio ha desarrollado una obra demasiado vasta y provocativa como para ser analizada en toda su amplitud con una breve comunicación. Hay, sin embargo, un cierto hilo conductor que guía la realización de sus trabajos y que permite una aproximación interpretativa a su obra desde la perspectiva aquí planteada.

Lo primero a ser considerado sobre Anish Kapoor es que sus obras son esculturas. En cuanto tal portan una peculiar relación con el espacio y los lugares en que se encuentran y que suscitan al su alrededor. Entre todas las artes, la escultura es la que más debe considerar el espacio como una cuestión que pertenece a su creación, una vez que mantendrá una relación decisiva con tal espacio y también de qué modo ella misma suscita o promueve lugares a su alrededor.

A continuación presentaremos algunas obras que permiten pensar e ilustran la presente reflexión:



Para Fernández del Campo (2006, p. 350), estudiosa del trabajo de Kapoor, *1000 Nombres* (1979-1980) es la obra que inaugura una etapa nueva en la trayectoria del artista; estaríamos frente a una nueva concepción poética de su obra, “la afirmación de una visión de la existencia donde todo gira en torno a las fuerzas opuestas”. La relevancia de esta obra como marco fundacional es admitida por el artista. En una *Conversación con Nicholas Baume* (2008, p. 43), dice Kapoor:

¿Dónde está el espacio real del objeto? ¿Es lo que estás mirando o es el espacio más allá del objeto? De cierta forma, ésta es la razón de haber elegido el título 1000 nombres. Es como si los objetos fueran la punta visible de un iceberg. Ellos definen el plano sobre el cual se muestran, sea el suelo o la pared, y ellos sobresalen en el espacio. Así muchas de las obras que hice después vuelven a esta idea: que el espacio mismo solo es definido nocionalmente, que hay algo más allá. Es una proposición sobre el espacio, tratado como una idea poética.

La escultura en cuanto objeto creado no ocupa un lugar en un espacio determinado, sino que ella misma, como piensa Kapoor, sobresale en el espacio y suscita una perspectiva poética de la realidad y del espacio. Son – como la punta de un iceberg – manifestaciones concretas de lo oculto, son lugares de manifestaciones de algo que estando más allá de ellas mismas las constituye. La

espacialidad de la obra permite pensar que su realización o emplazamiento es una apertura de lugares que suscitan la experiencia de lo más allá, de algo que no es la obra propiamente pero sin el cual la obra no llegaría ser lo que es.

Considerando en el caso de *1000 Nombres*, uno podría pensar en un aspecto fundamental del dios hindú Shiva que, según la mitología puránica, puede manifestarse a través de 1000 formas distintas, aunque sea él mismo la unidad primordial. Estas formas dejan ver algo de esta unidad, su dinámica creativa y engendradora de diferencias, lo que se eleva y transborda como un movimiento de auto-manifestación, figuras que brotan del suelo o de la pared abriendo lugares a su alrededor y esparciendo su composición de pigmentos en su entorno, plasmando como piensa Fernández del Campo, un “paisaje de la mente” que corresponde a su visión de la realidad que incorpora sus objetos y más allá, a la negatividad misma.

Con *1000 nombres* se abre un camino que Kapoor jamás iría abandonar. La visión poética del espacio le incita a crear obras que lleguen a plasmar ese más allá de la realidad, lo no-objetual desde el cual tiene lugar el objeto. Lo múltiple y lo Uno son pensados desde la perspectiva de un aquí y un allá, nociones espaciales que no dejan de sorprendernos cuando se indica un allá que no está en ninguna parte, sino que es más bien un espacio vacío, espacio de posibilidades.



La obra *Here and There* está compuesta por un bloque de piedra caliza en forma de cubo y junto a él diversas figuras esféricas. El gran cubo está esculpado y pintado de negro, parece estar hueco, mientras que la diversidad que lo acompaña, las figuras esféricas

parecen recipientes antiguos para guardar o transportar líquidos, pero que, al contrario del cubo son macizas y nada pueden contener. El espectador se encuentra frente a una paradójica situación, lo que comúnmente es sólido y opaco parece preparado para dar lugar y acoger en su oscuridad desvendada, al paso que lo que suele ser de fácil manoseo y con lo cual uno está familiarizado, está ahora presente de un modo extraño. Con esta obra, Kapoor parece explicitar la relación de complementariedad de lo lleno y de lo vacío, el modo por el cual se ve lo no-visible, lo interior oculto y lo exterior aparente son vistos desde una nueva forma de ver la realidad.

Void Field (1989), *Campo o Espacio Vacío*, es una obra compuesta por 20 piezas de arenisca rosácea en forma de cubo, cortadas toscamente, que dan la impresión de no haber sido trabajadas por el artista. Tan solo unas pequeñas circunferencias negras presentes en cada pieza indican la presencia del artista. Una vez más Kapoor exige del espectador una atención redoblada sobre la realidad que él muestra por medio de sus obras.



Ocurre que al acercarse uno advierte que las negras circunferencias no fueron pintadas sobre la piedra, sino que son huecos muy profundos como si hubieran sido vaciados. Así, lo que en su exterior se muestra sólido y lleno, en su interior es vacío e informe. La obra es una invitación para ver, una vez más, lo que se oculta y es mentado por el vacío; éste no es ausencia o una falta a ser rellenada por la materia, sino un vacío positivo, activo desde el cual todo viene a ser. La obra es por así decir, el límite que conyu-

ga en sí misma una lectura neoplatónica de la realidad; con ella Kapoor deja a descubierto el juego dinámico instaurador de realidad, dónde luz y sombra, presencia y ausencia, apariencia y ocultamiento son vistos, por un espectador atento, a la vez.

Otro aspecto fundamental de la obra de Kapoor y que agudiza lo que había logrado con las obras anteriores es lo paradójico que resulta ser explicitar, por un lado, lo visible, la materia, la forma, lo concreto y, por otro lado, lo invisible, lo inmaterial, lo informe, lo espiritual. Lo paradójico, sin embargo, no es tan solo una licencia o una perspectiva poética del artista. Lo paradójico pertenece a la realidad misma tal y cómo la entiende el artista y, como se plantea aquí, el neoplatonismo. Es por así decir, una paradoja inevitable y necesaria, siempre y cuando se interprete la realidad desde su negatividad.

La idea neoplatónica de una visión de la realidad que permita visualizar lo que no es – lo bello más allá de lo bello – debe suscitar una visión tan inusitada que el que vea, vea a sí mismo. Y esto es así, porque sin que vaya hacia el exterior, el alma que se lanza en una perpetua procura de lo Uno se vuelve hacia sí misma, descubriéndose como la imagen de lo que busca ver. Por ello, una imagen verdadera de lo Uno es una imagen de sí misma, sin que ello pueda significar una definición o un límite acerca de lo Uno. Es decir, lo que debe mostrarse y lo que debe ver el alma no es otra cosa que el fondo mismo a partir del cual emerge todo lo que es, incluso ella misma. Resulta así que el alma es el límite que reúne lo múltiple y lo Uno, pero límite aquí no puede más significar separación, sino lugar de encuentro y apertura. Quizás el sentido griego de límite (*péras*) sirva para pensar el nuevo sentido del límite que es la asunción del tránsito de lo Uno al múltiple y la conversión de lo múltiple en lo Uno. Pensada desde esa perspectiva, el alma humana es el lugar mismo dónde se explicita la realidad en sus aspectos fundamentales y resguardos del olvido que una visión mal entrenada o descuidada puede acarrear. Por ello no es cualquier imagen la que muestra el Uno, sino aquellas

que evidencian que son imágenes de nada propiamente pero que enseñan lo que no se muestra en toda imagen, lo que es siempre presente en cuanto ausente de la imagen. Kapoor dedica innúmeras obras a esta temática, son objetos de compuestos metálicos pulidos que reflejan la realidad pero no como un espejo cualquiera. El espectador al querer verse a sí mismo se depara con una dificultad que no puede evitar. Las curvas, la concavidad de los objetos no permiten reflejarse con exactitud a sí mismo. Es como si Kapoor estuviera más interesado en crear no una imagen de nada en concreto, sino una imagen del ser-imagen, una obra que reflejara la reflexión ella misma, al tiempo que advirtiera que las imágenes pueden, como mucho, servir de escalera para una visión más amplia de la realidad, pero que no pueden agotarla con sus representaciones. Como ilustración de esta idea, véase, por ejemplo, *Sky Mirror*, *Hexagon Mirror*, *S-Curve*, obras que abren un lugar donde la reflexión puede ser advertida, más allá de cualquier serventía o representación de lo que es.



La perspectiva de la obra como lugar se observa en otros trabajos que cobran del espectador, una vez más, que se entregue a la obra, como si fuera necesario abandonarse a sí mismo y permitirse

adentrar en el lugar promovido por la obra. *Yellow* y *At Edge of World* (1998) son ejemplos de esta perspectiva.

En *Yellow* (1999) una mirada rápida ve apenas el amarillo,



pero una aproximación muestra que la obra posee una concavidad que se adentra en la pared, como si la obra brotara de algún lugar que no se ve con facilidad.



Algo parecido ocurre con *Al borde el Mundo* dónde el espacio de la obra pone al espectador en un lugar dónde la profundidad está hacia arriba y la plenitud en la experiencia de vacío que produce.



Un último aspecto a ser visto está presente en las obras anteriores pero en estas se manifiesta de modo monumental, que es considerar la obra como un objeto que invita a ser recorrido para que se dé a conocer y ello nunca de un modo omniabarcante, como si el lugar que ella misma promueve pudiera ser medido sin una especie de contacto y proximidad fuera de lo común. Para conocer tales obras, uno debe disponerse a entrar en su lugar y permitirse estar con ellas. Obras como *Marsyas* (2002) y *Cloud Gate* (2004) son claras ilustraciones de este sentido que se acaba de señalar. La



monumentalidad de estas obras, ya sean dispuestas al aire libre o no, parecen decir que el espacio interior es siempre más grande que el exterior. Por más que se camine en torno a éstas obras, uno no llega a apreciarlas como un todo. Kapoor hace ver que lo visible de la obra, lo que se muestra es sólo una parte de su realidad, que mucho más se oculta en su interior, en el vacío que comporta dentro de sí.

Kapoor parece aceptar el desafío de crear obras que estando presentes suscitan aún más vacío. Son cosas que abren huecos, como una ranura en la materia, como el surco que deja el arado en la tierra. Son puertas de acceso, umbrales que permiten al espectador el pasaje al más allá, un lugar dónde el vacío no es más falta o ausencia, sino una presencia superior, tal como lo planteaba Plotino. Esta presencia es la propia experiencia estética, donde uno se ve como que llevado a habitar otro lugar, un lugar abierto y que se encuentra suscitado por la obra y por el espectador que a cada paso y a cada instante que permanece allí, de algún modo, se depara con lo que no es ni él, ni la obra, sino el acontecimiento de la unión, el propio éxtasis.

Referências

AUBENQUE, P. *Desconstruir a Metafísica?* Trad. Rildo Vannucchi. São Paulo: Loyola, 2012.

BAUME, N. *Anish Kapoor: Past, Present, Future*. Cambridge; London: MIT Press, 2008.

FERNÁNDES DEL CAMPO, E. *Anish Kapoor*. San Sebastián: Nerea, 2006.

PLOTINO. *Enéadas*. Trad. Jesús Igal. Madrid: Gredos, 1998.

PLOTINO. *Enneadi*. Trad. Giuseppe Faggini. Milano: Bompiani, 2000.

VEGA ESQUERRA, Amador. Estética apofática y hermenéutica del misterio: elementos para una crítica de la visibilidad. *Diánoia*. Mexico, Vol. LIV, n. 62, mayo 2009, p. 3-25.

Artigo recebido em 1/4/2015, aprovado em 31/05/2015