

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2003)

Heft: 69: [Collaborations] Francis Alÿs, Isa Genzken, Anish Kapoor

Artikel: Anish Kapoor : Kapoor's vertigo = Schwindel erregender Sog

Autor: Bryson, Norman / Schmidt, Suzanne

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681239>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 03.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

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)

NORMAN BRYSON

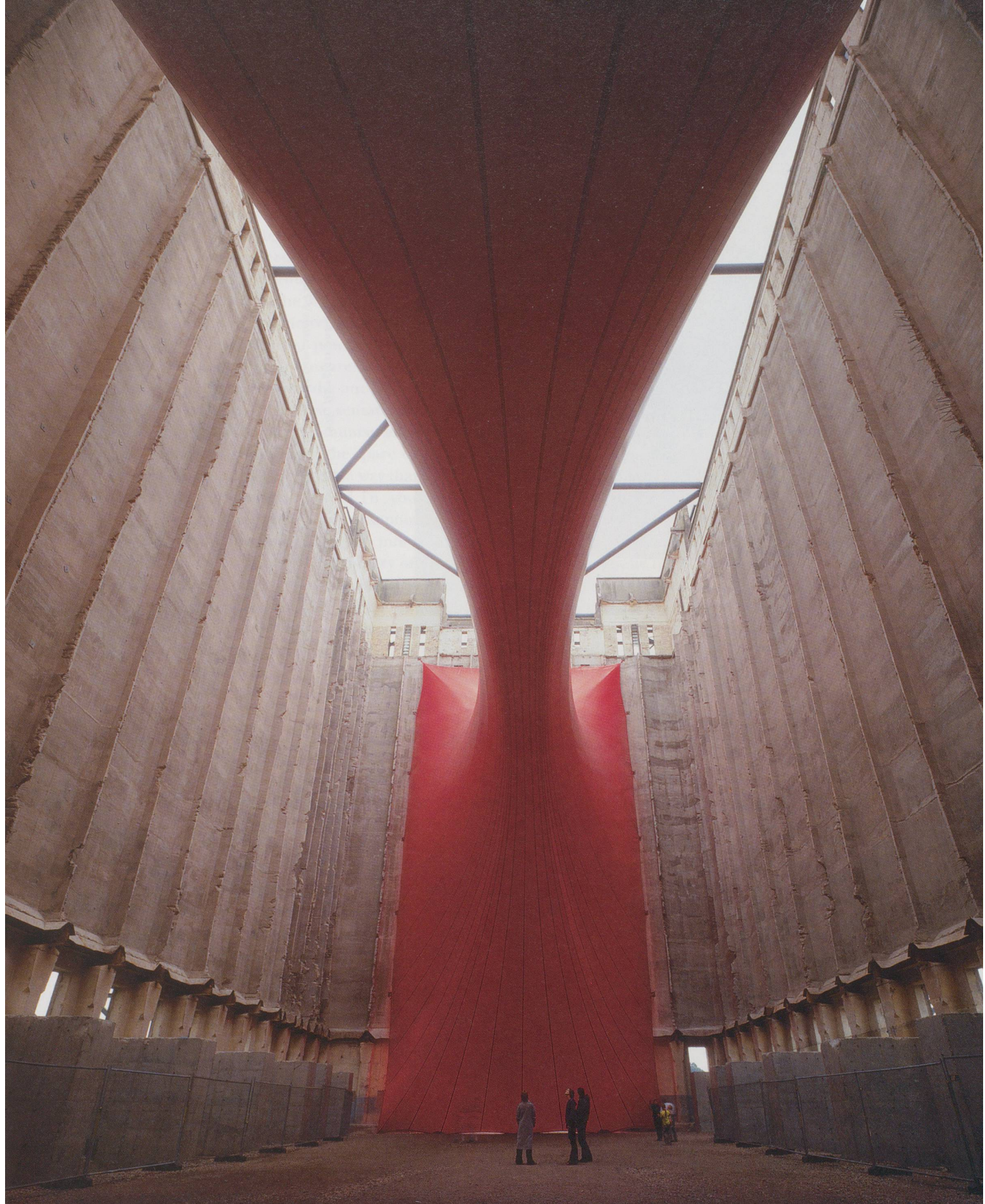
KAPOOR'S VERTIGO

"I have always felt drawn," Kapoor has said, "towards some notion of fear in a very visual sense, towards sensations of falling, of being pulled inwards, of losing one's sense of self."¹ Spend time with any work and before long you will feel an unmistakable shift in the coordinates of space and time you take for granted. That shift, that sliding of the ground from under your feet, is not always subtle, something you might miss if your mind is less than fully concentrated on the work before you. Sometimes the effect hits you at levels of intensity approaching a theme park ride. Sensation is stimulated to the point where ideas of where you stand in the world, and what manner of being you might be in the world, are radically disrupted. My suggestion here is that close to the source of this feeling of uncanniness, of losing one's moorings, is Kapoor's discovery of ways of withdrawing the body's normal sense of self-image or ego-image from available experience: the kind of specular definition of the self which, for a long time now, has typically been theorized by way of Lacan's essay on the mirror stage.

There, the ego's sense of self is said to be formed through identification with what emerges in the mirror as an ideal imago: the ego's sense of itself as an entity bounded by the outline of the body as this appears to others. It is an outside view on the body, from an essentially exterior viewpoint, and through all of its subsequent elaborations in the social field and in adult life, that is how the sense of self is maintained: you are what manifests as the image before other social beings, that image is you.

Kapoor's work, in its moment or moments of vertigo, temporarily blocks our access to this bounded and limited entity; it severs our tie to the template imago, untethers us from it, breaks its spell. For a certain period of time, you are cut loose from this statue or monument in which the ego consists. How? Perhaps one can locate some of Kapoor's means by analogy with similar moments when the fundamental coordinates that fix us in place in the world give way: when, for instance, turning a corner on the road or after an arduous climb, you suddenly see a panorama opening out on all sides, and the small envelope of space you habitually occupy is pried open and spread out flat to the horizon. Or when, in a classical garden in Kyoto, those small boulders you first saw change and yes, unmistakably, they have become mountains, valleys, chasms, gorges, and you are no longer your usual stature, but vast, like a Titan, or else minute, a Lilliputian—or somehow you are both these things. Kapoor's vertigo is like the moment in the planetarium when, as the simulated twilight at last fades out, the

NORMAN BRYSON is Professor of Art History at University of California, San Diego.





ANISH KAPOOR, AT THE EDGE OF THE WORLD I, 1998, fiberglass and pigment, $16\frac{5}{12} \times 26\frac{1}{4} \times 26\frac{1}{4}$,
Dobre Espacio, Centro Galego de Arte Contemporanea, Santiago de Compostela / Fiberglass und Pigment, 5 x 8 x 8 m.

projection screen overhead suddenly disappears and the dome vault of heaven, the deep black of the galaxies swings into view around you.

To a lesser or greater extent this kind of effect is always there in Kapoor. Let me trace it in phases—from the early pigment pieces, on to what I want to call the “portal” pieces of the nineties; toward the colossi of recent years, the vast burnished mirrors and the immensities of TARANTARA (2000), works that seem frankly intent to swallow you up.

It was already clear in 1000 NAMES (1989–1990) that the forms you actually saw operated by withholding more than they revealed. “With the early powder pieces, one of the things I was trying to do was to arrive at something which was as if unmade, as if self-manifest, as if there by its own volition”; “the pigment on the floor defines the surface of the floor and the objects appear to be partially submerged, like icebergs.”²⁾ Perhaps the first disruption of the space of the gallery takes place as the eye tries vainly to locate the planes and curves from which the work’s geometries are built, since the particles of brightly colored dust in effect undo the very idea of a solid, bounding outline: the powder, ground from solids yet

filled with air, robs the forms of their ideal, Platonic coordinates and replaces them with an edge that is incalculable, made of microscopic peaks and valleys that are at the same time weightless and dematerialized. Each of the forms suggests a manifestation different from its literal appearance, a hidden existence at a quite different scale from the mere centimeters we actually see. What we see is, for example, a small powdery cone, scooped in its center; but before long perception moves into a new gear and it is Fujiyama, or a crater on the moon. It is a tiny pile of powder, cut in steps; but now it is a *mastaba* or a *ziggurat*; similar steps, less than a meter in height, become the ceremonial staircase of a pyramid.

As the forms go through their scalar shifts, a “Kyoto garden” effect sets in: what scale are you? You are still in the gallery, in an objective space, finely calibrated; and yet you feel that in other, virtual dimensions each of the forms—and you—touch on the limitless. The level of sensation is intense: these powders have all the exotic appeal of spices in a souk, of turmeric or chili or kohl. Your senses are heightened—yet somehow your normal, bounded body, the one you see in the mirror, the one that was precipitated in the mirror stage, is no longer with you as you experience these sensations. If the word “anthropomorphic” denotes a process whereby things that are not human are appropriated to a human measure, this is the opposite of anthropomorphism: the space of the human, of Vitruvian man, the “measure of all things,” is emptied out in such a way that the intensities of bodily sensation—the thrill of the colors, the vertigo—now unfold in you, but away from your Vitruvian body, your mirrored body. You are somewhere else, as Kapoor says, “pulled inward ... losing one’s sense of self.”

Developing the dynamics of this pull has been central to Kapoor’s work of the recent past, which has found a unique vocabulary of the inward vortex, of magnetic fields that draw you inside, like a waterfall going down. In work from the nineties a recurring idea is the portal, star gate, gateway to a dark infinity. Before you stands a rough-hewn monolith UNTITLED (1992), and already you are thinking in terms of a different, geological time: the time of stone formation in the earth’s crust, or else the dawn of *homo sapiens* and *homo faber*. Kapoor’s genial idea is to activate the “resident narrative” that lies potentially within the rocks he carves. Kapoor’s limestone comes from myriad deposits over time of minute cellular skeletons, on what was once the seabed; Kapoor’s granite is born of volcanic fire, out of magma and immense, diamond-yielding pressures from within the planetary core. Cut into this monolith is

ANISH KAPOOR, *1000 NAMES*, 1979–1980,
wood, gesso, and pigment, 25 x 20 x 12” /
1000 NAMEN, Holz, Kreidegrund und Pigment,
63,5 x 51 x 30,5 cm.
(PHOTO: LISSON GALLERY, LONDON)





*From left to right / Von links nach rechts: ANISH KAPOOR, UNTITLED, WAVE, UPSIDE DOWN/INSIDE OUT, EXTREME, all 2003, exhibition "My Red Homeland," Kunsthaus Bregenz, 27 September – 16 November 2003 / OHNE TITEL, WELLE, OBEN UNTEN/INNEN AUSSEN, EXTREM, alle 2003.
(PHOTO: NIC TENWIGGENHORN / KUNSTHAUS BREGENZ & LISSON GALLERY)*

an opening, a doorway, evident sign of humanity and history: what happens if you attempt to enter that door? As your head approaches (or passes inside) the lintel, suddenly you are in that geological narrative—on the inside. You are a being that has never altogether broken its connection to the mineral life of the earth from whose elements your own organic body ultimately derives. You are a becoming-rock, a becoming-stone; meaning, acutely, that you lose your place within the bounded body of your ego-image, as part of you travels out of the body, far away. You encounter your actual elasticity as a consciousness: yes, you are still in the real time and space of the gallery, but an aspect of your being twists out of line, torques toward and into a zone of being you did not realize you were somehow already equipped to navigate. Or you stand in front of *IT IS MAN* (1989–1990), where a strange hollow has been carved whose magical property is that you cannot be sure how deep it goes: is it shallow, a few centimeters only? Does it extend to the far side of the block? Or perhaps—and now the “portal”



ANISH KAPOOR, *SKY MIRROR*, 2001, stainless steel, 226 $\frac{7}{8}$ " in diameter, Nottingham, spring 2001 / HIMMELSSPIEGEL, Edelstahl, Durchmesser 575 cm, Nottingham, Frühjahr 2001. (PHOTO: DAVE MORGAN)

really springs into operation—it extends beyond the far side of the block, as an opening on to dark infinity, a black hole from which light—and you—cannot escape.

Hence the present direction of Kapoor's work: to maximize the force that pulls you free of your corporeal imago, and sets you in motion as a being of another kind. It is not just that *TARANTARA* is the largest sculpture you will ever see (it is that, too): it undoes the scale by which greater and lesser, relative to one's body, are measured in the first place. Your being expands to the size of the universe, or shrinks to the compass of a single quantum of life energy. Standing before his fiery, molten mirrors, you find, then lose yourself again in the shimmering brilliance of a surface that inverts, and then negates what every mirror has ever told you: that the image is “you.”

If you are not that, what are you?

1) Anish Kapoor quoted in Claire Farrow, “Anish Kapoor: Theatre of Lightness, Space and Intimacy,” *Art and Design* no. 33, 1993, p. 53.

2) Quoted in “Anish Kapoor: Interview with Ameena Meer,” *Bomb*, Winter 1990, p. 39.

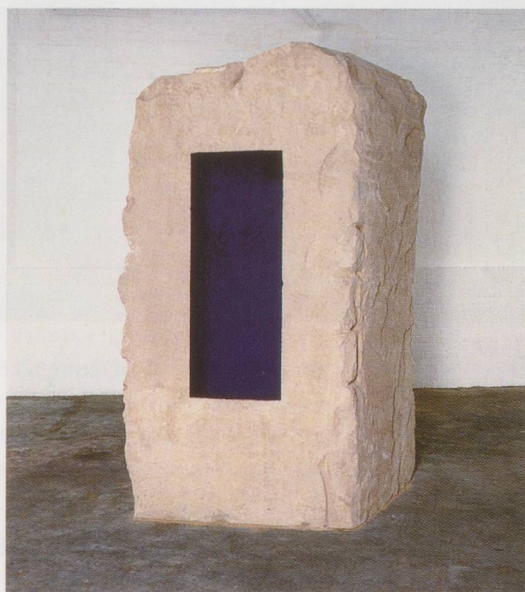
NORMAN BRYSON

SCHWINDEL ERREGENDER SOG

«Ich fühlte mich schon immer zu einer sehr bildhaften Vorstellung von Angst hingezogen», meinte Kapoor einmal, «zu dem Gefühl zu fallen, hineingesogen zu werden, sein Ichgefühl zu verlieren.»¹⁾ Sobald man sich für eines seiner Werke Zeit nimmt, ganz gleich für welches, wird man unweigerlich eine Verschiebung der sonst so selbstverständlich vorausgesetzten Zeit-Raum-Koordinaten erleben. Diese Verschiebung, dieses Wegrutschen des Bodens unter den Füßen ist dabei durchaus nicht immer so subtil, dass es einem entgeht, wenn man sich nicht voll auf das Werk konzentriert. Manchmal überfällt es einen so heftig wie auf einer Achterbahnfahrt. Das Erlebnis wird immer stärker, bis unsere Vorstellungen darüber, wo wir in der Welt stehen und was für Wesen wir in dieser Welt sind, sich schliesslich abrupt zerbrechen. Ich vermute, dass dieses Gefühl des Unheimlichen, dieses den Boden unter den Füßen verlieren damit zusammenhängt, dass Kapoor die verwundbare Stelle entdeckt hat, an der er uns die normale körperliche Erfahrung unseres Selbstbildes oder Ich-Bildes entziehen kann: die Definition des Selbst durch sein Spiegelbild, deren massgebliche Darstellung sich nach wie vor in Lacans Essay über das Spiegelstadium findet.

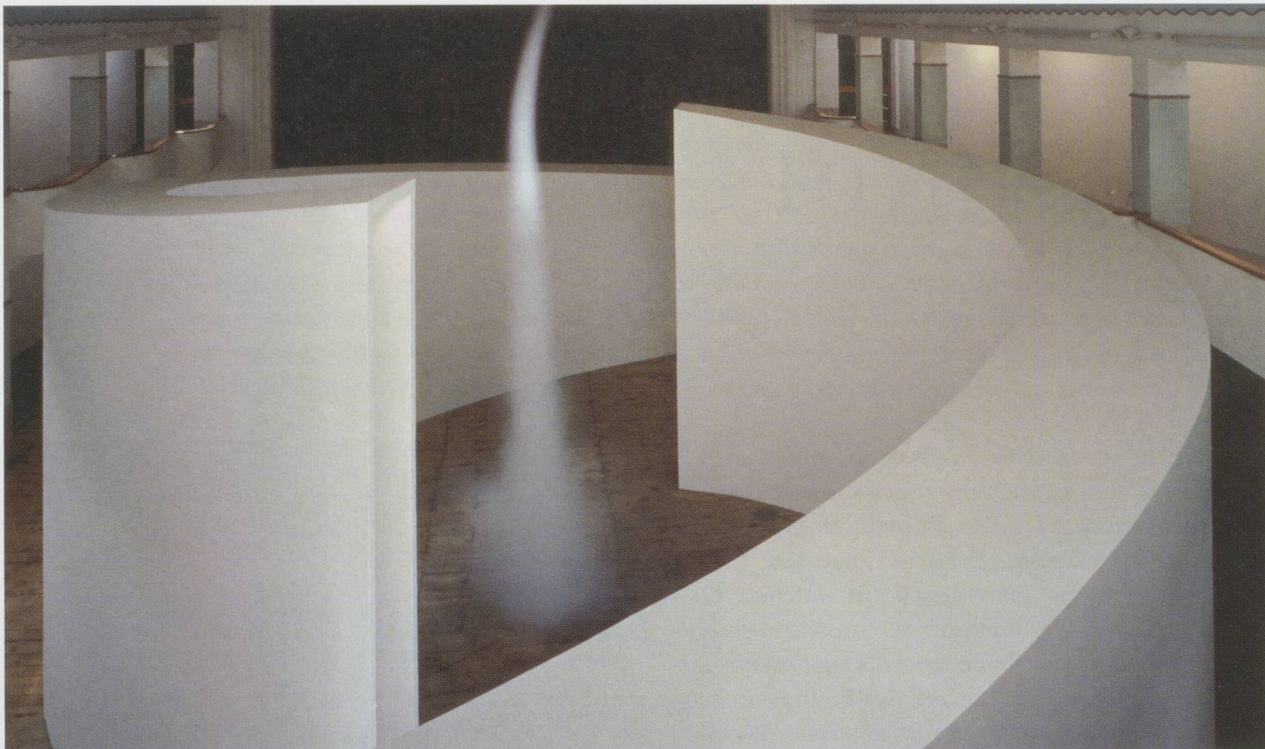
Dort heisst es, dass das Ich sich selbst als ein solches erlebt durch die Identifikation mit seinem idealen Spiegelbild: Die Selbstwahrnehmung des Ich als Einheit wird bestimmt durch das Bild des Körpers, das andere von diesem haben. Es ist ein Blick von aussen auf den Körper, von einem im Wesentlichen äusseren Standpunkt; und trotz aller späteren Differenzierungen im sozialen Umfeld und im Erwachsenenleben bleibt dies die Art, wie das Ichgefühl aufrecht erhalten wird: Du bist, was sich als Bild für andere soziale Wesen ergibt, dieses Bild bist du.

Kapoors Arbeiten versperren uns im Moment oder in den Momenten des Schwindelgefühls den Zugang zu dieser bedingten und begrenzten Einheit; sie durchtrennen das Band zur Ich-Schablone, reissen uns davon los, brechen deren Bann. Für eine gewisse Zeit sind wir



ANISH KAPOOR, *IT IS MAN*, 1989/90, sandstone and pigment, 84⁷/₈ x 50 x 44⁷/₈" / *ES IST DER MENSCH*, Sandstein und Pigment, 241 x 127 x 114 cm. (PHOTO: SUSAN ORMEROD AND GARETH WINTERS, LONDON)

NORMAN BRYSON ist zurzeit Professor für Kunstgeschichte an der University of California in San Diego.



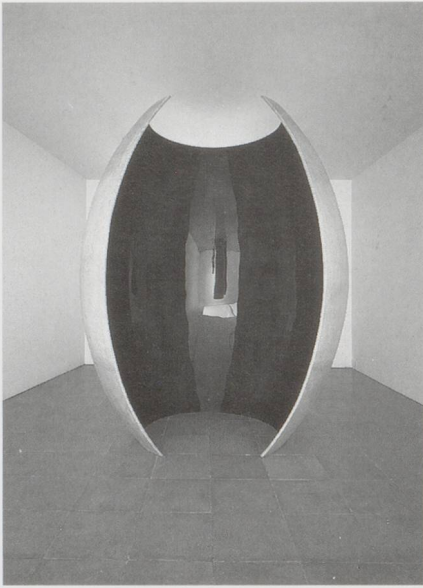
ANISH KAPOOR, ASCENSION, 2003, site specific room installation, mixed media, dimensions variable, Galleria Continua, San Gimignano, Italy / ortsbezogene Rauminstallation, diverse Materialien, Größe variabel. (PHOTO: ELA BIALKOWSKA)

von diesem Standbild, diesem Monument, welches das Ich ausmacht, losgelöst. Wie geschieht das? Vielleicht wird Kapoors Vorgehen ein Stück weit verständlich, wenn wir analoge Momente betrachten, in denen die Grundkoordinaten, die unseren Platz in der Welt bestimmen, ins Wanken geraten: wenn sich, zum Beispiel – beim Abbiegen um eine Ecke oder nach einem anstrengenden Aufstieg –, unserem Blick plötzlich ein umfassendes Panorama eröffnet und der kleine Raumausschnitt, in dem wir uns normalerweise aufhalten, plötzlich aufreißt und sich bis zum Horizont ausweitet. Oder wenn sich in einem klassischen Steingarten in Kyoto diese kleinen Felsbrocken, die man zuerst sah, verändern und plötzlich zu Bergen, Tälern, Abgründen und Schluchten geworden sind, so dass man selbst nicht mehr die gewohnte Grösse hat, sondern gross ist wie ein Riese, oder aber winzig, ein Liliputaner – oder irgendwie beides zugleich. Das Schwindelgefühl bei Kapoor ist wie der Augenblick im Planetarium, wo die simulierte Dämmerung zur Dunkelheit wird, die Projektionsfläche an der Decke verschwindet und uns plötzlich auf allen Seiten das Himmelsgewölbe, das tiefe Schwarz der Galaxien umschliesst.

In unterschiedlicher Stärke stellt sich dieser Effekt bei Kapoor immer ein. Ich möchte das schrittweise aufzeigen: von den frühen Pigmentarbeiten bis zu den – ich würde sagen – «Portal»-Arbeiten der 90er Jahre und schliesslich den Kolossen der letzten Jahre, den riesigen polierten Spiegeln und der immensen Grösse von TARATANTARA (2000), Werke, die einen geradezu verschlingen zu wollen scheinen.

Schon in 1000 NAMES (1000 Namen, 1989–1990) wurde deutlich, dass die tatsächlich sichtbaren Formen mehr durch das wirken, was sie verbargen, als durch das, was sie zeigten. «Bei den ersten Arbeiten mit Farbpulver wollte ich unter anderem etwas erreichen, das wie «nicht gemacht» wäre, so als manifestierte es sich selbst, als wäre es aus eigenem Willen da»; «das Pigment auf dem Boden bestimmt die Bodenfläche, und die Gegenstände wirken so, als würden sie aus dem Boden herausragen, wie Eisberge aus dem Wasser.»²⁾ Das erste Aufbrechen des Galerieraumes geschieht wohl schon, wenn das Auge vergeblich versucht die Ebenen und Kurven, aus denen sich die Form der Arbeit ergibt, auszumachen, denn die leuchtend farbigen Staubteilchen widerstreben der Vorstellung einer festen, verbindlichen Gestalt von Grund auf: Das Pulver, aus festen Materialien gemahlen und doch voller Luftigkeit, beraubt die Formen ihrer idealen, platonischen Koordinaten und versieht sie mit unberechenbaren Rändern aus mikroskopisch kleinen Bergspitzen und Tälern, die schwerelos und wie entmaterialisiert erscheinen. Jede der Formen verweist auf eine Präsenz jenseits ihrer blossen Erscheinung, auf eine verborgene Existenz ganz anderer Grössenordnung jenseits der paar Zentimeter, die wir tatsächlich sehen können. Wir sehen etwa eine kleine pulverige Kegelform mit einer Mulde in der Mitte; aber es dauert nicht lange, bis die Wahrnehmung kippt und wir den Fudschiyama vor uns haben oder einen Mondkrater. Es ist ein kleines Häufchen Staub, zu Stufen geformt; aber jetzt ist es eine Mastaba oder eine Zikkurat; ähnliche Stufen, weniger als ein Meter hoch, werden zur Zeremonientreppe einer Pyramide.

Während die Formen ihre Grössenverwandlungen durchlaufen, setzt ein Kyoto-Garten-Effekt ein: Welche Grösse haben wir? Wir sind immer noch in der Galerie, in einem objektiven, perfekt ausgewogenen Raum; dennoch fühlt man, dass in anderen, virtuellen Dimensionen jede dieser Formen – und man selbst – ans Grenzenlose rührt. Das Gefühl ist sehr intensiv: Diese Pulverhaufen haben denselben exotischen Appeal wie Gewürze in einem Suk, wie Kurkuma, Chili oder Kajal. Unsere Sinne sind geschärft, aber irgendwie ist uns unser normales, begrenztes Körper-Ich, das wir im Spiegel sehen und das sich im Spiegel-



ANISH KAPOOR, *ISHI'S LIGHT*, 2003, fiberglass and lacquer, 124" high, 98 1/2" in diameter / *ISHI'S LICHT*, Fiberglas lackiert, 315 cm hoch, Durchmesser: 250 cm.
(PHOTO: DAVE MORGAN, LONDON)



ANISH KAPOOR, *TURNING THE WORLD INSIDE OUT II*, 1995, chrome plated bronze, 57 x 72 1/16 x 72 1/16", Fondazione Prada, Milano / *DAS INNERE DER WELT NACH AUSSEN STÜLPEN II*, verchromte Bronze, 145 x 185 x 185 cm.

stadium gebildet hat, im Lauf dieser Empfindungen entglitten. Wenn das Wort «anthropomorph» einen Prozess bezeichnet, in dem Dinge, die nicht menschlich sind, auf ein menschliches Mass reduziert werden, so ist dies das Gegenteil eines Anthropomorphismus: hier wird der Raum des Menschlichen, des vitruvischen Architektenmenschen, des «Masses aller Dinge», derart entleert, dass die Intensität der körperlichen Erfahrung – der Reiz der Farben, das Schwindelgefühl – zwar ihre Wirkung in uns entfaltet, aber jenseits unseres vitruvischen, gespiegelten Körpers. Man ist woanders und wird, wie Kapoor sagt, «hineingesogen» um alsbald sein «Ichgefühl zu verlieren».

Die Steigerung der Dynamik dieses Sogs hat Kapoors Arbeiten der letzten Jahre bestimmt; er hat in ihnen ein einmaliges Vokabular des nach innen gerichteten Wirbels entwickelt, ein magnetisches Feld, das einen nach innen zieht wie im Sog eines Wasserfalls. In den Arbeiten der 90er Jahre ist das Portal, das Sternentor, das Eingangstor zu einer dunklen Unendlichkeit ein oft wiederkehrendes Motiv. Man steht vor einem rauh behauenen Monolithen, *UNTITLED* (Ohne Titel, 1992), und schon beginnt man in einem anderen, geologischen Zeitrahmen zu denken: der Zeit der sich faltenden Felsformationen der Erdkruste, oder aber der Frühzeit des *Homo sapiens* und *Homo faber*. Das Genie Kapoors liegt darin, den «narrativen Gehalt» der Felsbrocken, die er behaut, zu aktivieren. Kapoors Kalkstein besteht aus Myriaden von Ablagerungen winziger Zellskelette, wo einst Meeresboden war; Kapoors Granit ist aus dem vulkanischen Feuer geboren, aus Magma unter demselben ungeheuren Druck aus dem Erdinneren, der auch die Diamanten erzeugte. In diesen Monolithen ist eine Öffnung geschlagen, eine Tür, die offensichtlich auf den Menschen und die Geschichte verweist: Was geschieht, wenn wir versuchen durch diese Tür zu gehen? Sobald unser Kopf sich dem Türsturz nähert oder ihn passiert, befinden wir uns auch schon mitten in dieser geologischen Geschichte. Wir finden uns als ein Wesen wieder, das seine Verbindung zum mineralischen Leben der Erde, aus dessen Elementen unser eigener organischer Körper letztlich entstanden ist, nie ganz abgebrochen hat. Wir sind ein werdender Fels, ein werdender Stein;

und das heisst präzise, dass wir unseren Ort innerhalb des begrenzten Körpers unseres Selbstbildes verlieren, da ein Teil von uns sich aus dem Körper entfernt, weit weg. Wir begegnen der Elastizität unseres Bewusstseins: Ja, wir sind noch immer in der realen Zeit und im realen Raum der Galerie oder des Museums, aber ein Teil von uns tanzt aus der Reihe, dreht ab in einen Daseinsbereich, von dem man gar nicht wusste, dass man dafür schon gerüstet war. Oder wir stehen vor *IT IS MAN* (Es ist der Mensch, 1989–1990), einer seltsamen Vertiefung, deren Magie darin besteht, dass man nicht weiss, wie tief sie ist: Ist sie womöglich gar nicht tief, vielleicht nur ein paar Zentimeter? Reicht sie bis ans andere Ende des Blocks? Oder – und nun entfaltet sich die «Portal»-Wirkung – reicht sie womöglich über das andere Ende des Blocks hinaus und ist ein Tor zur dunklen Unendlichkeit, ein schwarzes Loch, dem nichts entfliehen kann, nicht einmal Licht – also auch wir nicht?

Daraus ergibt sich die aktuelle Richtung von Kapoors Arbeit: die zunehmende Steigerung der Kraft, die uns von unserem physischen Bild losreißt und uns als andersartige Wesen freisetzt. Nicht genug, dass *TARANTARA* die grösste Skulptur ist, die wir je zu sehen bekommen werden (das ist sie allerdings auch): Sie zerstört den Massstab, mit dem wir das Mehr oder Weniger im Verhältnis zu unserem Körper zu messen pflegen. Unser Dasein dehnt sich bis zur Grösse des Universums aus oder schrumpft zu einem einzigen Quantenteilchen Lebensenergie. Und wenn wir vor Kapoors feurigen, gegossenen Spiegeln stehen, finden und verlieren wir uns gleich wieder im leuchtenden Glanz einer Oberfläche, die alles auf den Kopf stellt und am Ende negiert, was uns bisher jeder Spiegel gesagt hat: Dieses Bild bist du.

Wenn du das nicht bist, was bist du dann?

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Anish Kapoor in: Claire Farrow, «Anish Kapoor: Theatre of Lightness, Space and Intimacy», *Art and Design* No. 33, 1993, S. 53.

2) «Anish Kapoor: Interview with Ameena Meer», *Bomb*, Winter 1990, S. 39.

ANISH KAPOOR, UNTITLED, 1998, WHEN I AM PREGNANT, 1992,
WHITE DARK III, 1995, WHITE DARK IV, 1998, installation view,
"My Red Homeland," Kunsthaus Bregenz, 27 September – 16 November
2003 / OHNE TITEL, WENN ICH SCHWANGER BIN, WEISSES DUN-
KEL III, WEISSES DUNKEL IV. (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN/KUNST-
HAUS BREGENZ & LISSON GALLERY)

