

El espectador desorientado: luz, espacio y percepción en las instalaciones de James Turrell

The disoriented viewer: light, space and perception in James Turrell's light installations

Miriam PAULO ROSELLÓ

paulomiriam@hotmail.com

Recibido: 15/09/2011

Aprobado: 20/12/2011

Resumen

Las instalaciones de James Turrell son producto de una técnica precisa basada en sus conocimientos de ingeniería aeronáutica, física, astronomía, geología y psicología de la percepción. Y su complejidad es fruto de la voluntad del artista de proponer un nuevo vocabulario de la luz que modifica la relación del espectador con el espacio de la obra. El espectador desorientado trata de enfrentarse a la ambigüedad generada por la incapacidad de distinguir entre su propio espacio y el de la obra. Este artículo pretende reflexionar sobre las implicaciones del giro hacia el arte ambiental, el énfasis en el espacio real, y el papel del espectador como un colaborador y un elemento fundamental de la obra.

Palabras Clave: cuerpo, desmaterialización, arte vaporoso, percepción, experiencia, espacio, instalación.

Abstract

James Turrell's light installations are the result of his accurate technique –based on his knowledge of aeronautical engineering, physics, astronomy, geology and psychology of perception. Their complexity is the result of the artist's yearning to put forward a new vocabulary of light that modifies the viewer's relationship to the space. The disoriented viewer deals with the

ambiguity generated by the inability to distinguish between their own space and the work. This article intends to reflect on the implication of the turn to environmental art, the emphasis on real space, and the role of the viewer as a participant and a key element of the work.

Keywords: body, dematerialization, vaporous art, perception, experience, space, installation.

*While my seeing may have generated the work, you
assemble the reality of the work.*

James Turrell

Robert Irwin afirmó, en ocasión a su retrospectiva en el Whitney Museum en 1977, que “el efecto [de la obra] era un momento de *desorientación*...¹ una ruptura con nuestro hábito perceptivo... seguido de la necesidad de una suerte de percepción de primera mano, capaz de descubrir las cualidades sutiles de la luz y el espacio”². El término *disorientation* es recurrente en el vocabulario crítico en torno a los llamados *light and space artists* de Los Ángeles³. Barbara Haskell y Jan Butterfield lo han utilizado para referirse a las instalaciones de Larry Bell y James Turrell. En cuanto a los *cubes* y los paneles de vidrio de Bell, hace referencia a la ambigüedad que se genera entre el espacio del espectador y el espacio de la obra. En cambio, en el caso de Turrell la desorientación se vincula al modo en que la luz afecta al espectador. Un ejemplo de ello son las instalaciones *Ganzfeld*, donde desaparecen los referentes espaciales y la atmósfera parece ser totalmente bidimensional. O las *space division constructions* que desencadenaron una de las situaciones de desorientación más extremas cuando una espectadora de la exposición *Light & Space* celebrada en el Whitney Museum en 1980 se cayó dentro de la obra. Desde lejos estas instalaciones parecen una pintura mural monocromática, a medida que el espectador se acerca descubre que se trata de una apertura hacia otro espacio distinto y, cuando finalmente se encuentra enfrente de la obra, tiene la sensación de que un velo gelatinoso cubre la apertura ya que la luz es tan densa que parece prácticamente tangible; es como si pudiera “tocar el ambiente con sus ojos”⁴. La espectadora del Whitney, no reconoció la obra y se apoyó en ella. Lo que creía una proyección, era una apertura y se cayó. Denunció a Turrell por negligencia ya que consideraba que habría avisado al público de que sus obras y las paredes del museo eran, en términos de Danto, indiscernibles⁵.

Cuando se trata de James Turrell parece ser que no existe ningún adjetivo exacto, ninguna palabra concisa o ningún término lo suficientemente convincente como para describir sus espacios y las experiencias que suscitan. El espectador no es el único que se siente desorientado, el crítico o teórico debe enfrentarse a la ambigüedad que domina el mundo del artista. La propuesta de Turrell parece simple, pero es compleja y difícil de aprehender. A su vez, es preciso y vago en sus declaraciones ya que, como él mismo explica, prefiere formular preguntas a responder en términos absolutos⁶. Entonces, ¿cómo debemos enfrentarnos a su obra?, ¿cómo interpretar esta aparente simplicidad y descubrir los desafíos que propone para el espectador?

1 Énfasis de la autora.

2 Citado en, Butterfield, J., *The Art of Light + Space*, Nueva York, Abbeville Press, 1993, p. 42.

3 Los *light and space artists* son un grupo de artistas de Los Ángeles que a mediados de los años sesenta empezaron a experimentar con la luz y el espacio. Entre los nombres más conocidos se encuentran: Robert Irwin, James Turrell, Maria Nordman, Larry Bell, Douglas Wheeler y Eric Orr.

4 Citado en, Rech, A., James Turrell, París, Gallerie Almine Rech, 2005, p. 80.

5 Véase, Andrews, R.; Bruce, Ch., “Interview with James Turrell”, *James Turrell: Sensing Space*, (ed.) R. Andrews, cat. exp., Seattle, Henry Gallery, 1992, pp. 47-51; Giannini, C. (ed.), *James Turrell: Into the Light*, cat. exp., Pittsburgh, The Mattress Factory, 2002, pp. 2-5.

6 Turrell, J.; Brown, J., “Interview with James Turrell”, *Occluded Front*, (ed.) J. Brown, Los Ángeles, The Lapis Press, 1985, p. 46.

Parte de la labor del presente artículo será tratar de hallar estas palabras o, al menos, poder establecer una pauta de aproximación a los espacios de Turrell; no es un artista del *land art*, ni del conceptual, ni del minimal, a veces no es ni un artista de instalación, sin embargo, su propuesta presenta un paralelismo con todas estas prácticas artísticas. En cierto modo, se tratará de hallar las palabras que permitan dar sentido a la relación que Turrell establece con el espectador, de acuerdo a la observación de Richard Andrews: “[Turrell] ha logrado una hazaña extraordinaria: crear obras de gran escala y profundidad en las que el espectador desempeña un papel esencial, puesto que, sin el espacio cognitivo y perceptivo de su mente, estas obras no existirían”⁷.

En parte, las dificultades que aparecen en torno a los artistas ambientales de Los Ángeles, los *light and space artists*, se debe al hecho de que desarrollaron su actividad artística al margen de lo que ocurría en el mundo del arte neoyorquino y pasaron inadvertidos hasta finales de los años setenta y principios de los ochenta. Jan Butterfield hace referencia a ello y añade que la principal dificultad fue que este grupo de artistas nunca se había definido como un movimiento que se guiaba por las mismas pautas o el mismo estilo. Más bien, advierte la autora, compartían una inquietud en torno a la percepción y una forma de entender el arte como experiencia más allá de los límites del objeto artístico. El hecho de que no se identificaran como un movimiento ha generado varias complicaciones para denominar una categoría que reúna aquellos elementos que tienen en común. Se conocen como los artistas de la luz y el espacio aunque también han sido vinculados al arte experimental, situacional, fenomenológico, ambiental y *site-specific*. Precisamente por ello, Butterfield trata de desentrañar el hilo conductor de esta conciencia común a partir de las similitudes y diferencias entre sus propuestas artísticas.

Además de un interés común en la percepción y sus posibilidades en el arte, comparten una voluntad por enfatizar el espacio en tanto que constituye el elemento principal de la experiencia suscitada, así como la progresiva eliminación del objeto artístico. De la misma manera, aquello que les diferencia del minimalismo, o de cualquier otra propuesta artística de la costa este de Estados Unidos, es el hecho de que incluyen materiales únicos como influencia de las nuevas tecnologías y la ingeniería aeronáutica que determinan la principal actividad económica del sur de California:

Los términos arte y objeto son prácticamente sinónimos, sin embargo, durante una década y media estos artistas produjeron principalmente obras no-objetuales. Luz y oscuridad, luz natural y sombra, tiempo y espacio, sonido y silencio, fuego, humo, fibra y tejidos translúcidos fueron sus primeros materiales. Finalmente, empezaron a utilizar medios y metodologías mucho más complejos, y a lo largo de los años, incluyeron materiales como el vidrio con acabado metalizado, materiales luminiscentes o fosforescentes, plexiglás, resina de poliéster, acrílico, fibra de vidrio, neón, luz fluorescente, proyectores de luz de xenón de alta intensidad, etc. Las obras finales no eran fáciles de reunir, exhibir, o incluso, transportar a un lugar distinto de aquel para el que habían sido concebidas en un inicio. En la mayor parte de los casos, la intención del artista era ofrecer una tabula rasa donde el participante viviría una experiencia propia y concreta. El Mondrian ya no estaba colgado en la pared —en su lugar, el espectador se encontraba dentro del Mondrian—⁸.

En algunas ocasiones, como demuestran el estudio de Butterfield y las crónicas de viaje de Giuseppe Panza, se ha relacionado la propuesta de estos artistas con las circunstancias ambientales, topográficas y climatológicas de la ciudad de Los Ángeles. Butterfield explica que, de la misma manera que Nueva York destaca por la presencia colosal de los rascacielos y por el imaginario

7 Andrews, R., “The Light Passing By”, *James Turrell Sensing Space*, op. cit., p. 17.

8 Butterfield, J., *The Art of Light + Space*, op. cit., p. 8.

lúgubre del metro, California se caracteriza por la nitidez de la luz natural que posee un sinfín de tonalidades que incluye el turquesa, el verde, el amarillo, el naranja, el violeta y el rosa. Una suerte de festín cromático que caracteriza el cielo californiano.

Sin embargo, James Turrell suele insistir en el hecho de que jamás ha basado su obra en la observación del fenómeno de la luz natural ya que buena parte de sus obras, y concretamente de las estructuras autónomas, pueden funcionar con cualquier tonalidad o intensidad de luz. Evidentemente, la experiencia será distinta en Los Ángeles, Houston, Londres o Milán, pero el modelo perceptivo en el que se inspira es siempre el mismo. En cambio, la ciudad le ofreció la posibilidad de trabajar con grandes espacios que le permitieron evolucionar como artista. En Nueva York no podría haber iniciado una investigación artística en torno a la percepción, ni haber trabajado con la luz y el espacio del mismo modo que hizo en Santa Mónica ya que no podría haberse permitido un estudio como el Mendota Hotel. Así pues, para Turrell es más importante disponer de grandes espacios que de una luz tan nítida y con tanta riqueza cromática.

Este artículo no pretende ofrecer un discurso concluyente con respecto a los *light and space artists*, y concretamente a las instalaciones de James Turrell, sino abrir nuevos territorios teóricos en los que opera el énfasis en el espacio como el lugar de la obra que reclama la participación activa del espectador. En este sentido se ubica en el contexto teórico del PST (Pacific Standard Time), una iniciativa llevada a cabo por distintas instituciones museísticas del sur de California. Se trata de un proyecto que surgió en 2002 a raíz de un programa de investigación del GRI (Getty Research Institute), y que culminará con la organización de una serie de exposiciones en los principales centros de la región entre finales de 2011 y 2012⁹. El PST propone explorar y repensar el desarrollo artístico de Los Ángeles desde 1945 hasta 1980, al mismo tiempo que pretende reivindicar la importancia de la ciudad como el lugar de origen de buena parte de los movimientos artísticos de la segunda mitad del siglo xx. Los artistas de la luz y el espacio forman parte del programa PST, donde se presentan como un intento por reivindicar su influencia y posición en el arte contemporáneo americano.

En una conversación con Giuseppe Panza, Turrell describió el escenario de Los Ángeles como un lugar abierto a “la libertad artística” en el que todo era posible y todo estaba por hacer. La idea de integrar el espacio como parte de la obra e investigar los modos de percepción del espectador le resultaba bastante *naïf*. Afirma que no intentaban romper con ninguna convención preestablecida, tampoco querían ser revolucionarios, pero acabaron por convertirse en un acontecimiento crucial de la historia del arte del país que supuso un giro diametral en las narrativas en torno al espacio, el arte de instalación y *site-specific* y la experiencia del espectador –todavía desorientado–.

En los sesenta, la ciudad vivió una suerte de renacimiento cultural propiciado por las posibilidades artísticas que ofrecía la industria centrada en la investigación científica, la ingeniería aeronáutica y la innovación tecnológica. Hasta el momento, no había podido igualarse a la riqueza artística de Nueva York ni a su acelerado desarrollo cultural. Tal como describe Panza en las memorias de sus viajes a Estados Unidos, Los Ángeles aparecía como la última ciudad de occidente; un lugar recóndito e inaccesible que estaba rodeado por desiertos. Efectivamente, era la ciudad de la libertad artística en la medida que ofrecía un espacio único; una página en blanco que, lejos de los grandes relatos, abría nuevas reflexiones sobre el sentido y la necesidad del arte hoy. Estos artistas se desarrollaron al margen de la influencia europea y del diálogo polarizado del expresionismo abstracto, el pop y el neodadaísmo en Nueva York.

De la misma manera que la mirada del PST establece un escenario histórico en el que los artistas de la luz y el espacio consiguieron impulsar el desarrollo artístico de Los Ángeles, este artículo examina las implicaciones del giro hacia el arte ambiental, el énfasis en el espacio real como lugar

⁹ Véase, <http://pacificstandardtime.org/>

de reflexión y el papel del espectador en la medida que se convierte en un colaborador activo. De un modo parecido al *perceiving body* de Robert Morris¹⁰, estos artistas tratan de transgredir los límites del campo visual e involucrar el cuerpo del espectador, creando una suerte de movimiento performativo que responde a la connotación del verbo inglés “to perform”: la capacidad por poner en juego una dinámica, por realizar y ejecutar una actividad, por ponerla en práctica, por intervenir y operar, por experimentar e interpretar¹¹. En cuanto a las instalaciones de James Turrell, se mostrarán los modos por los que promulgó la desaparición del objeto artístico a favor del énfasis en la experiencia y la percepción; la obra se desvanece convirtiéndose en una presencia etérea de acuerdo al principio michaudeano: “ahí donde había obras solo quedan experiencias”¹².

En la misma entrevista con el coleccionista italiano, Turrell afirmó que no trabaja a partir de un objeto concreto sino de los “límites de la experiencia” y que, por tanto, es necesario liberarse de la presencia objetual de la obra. Para justificar su argumento hace referencia a la noción de espacio que Mark Rothko desarrolla a partir de los llamados *jointed-schemes*¹³. En un simposio celebrado en el MoMA en 1951, Rothko afirmó que el espectador debía entrar dentro del lienzo:

Pinto cuadros muy grandes, me doy cuenta de que históricamente la función de pintar grandes cuadros es algo muy ostentoso y pomposo. La razón por la que los pinto, no obstante, es precisamente que quiero ser íntimo y humano. Pintar un cuadro pequeño implica colocarse fuera de la experiencia, considerar una experiencia como una vista estereoscópica, o con un vidrio reductor. Sin embargo, si pintas un cuadro más grande, estás dentro de él¹⁴.

10 El paralelismo entre Turrell y el *perceiving body* de Robert Morris aparece en un artículo de John Coplans publicado en 1967. Esta relación aparece en el momento en que la obra de Turrell se desmaterializa y construye un ambiente (o atmósfera) en la que el espectador se convertirá en un elemento fundamental: “Las obras más recientes establecen relaciones fuera de sí mismas y ejecutan una función del espacio, la luz y el campo visual del espectador”. Véase, Coplans, J., “James Turrell: Projected Light Images”, *Artforum*, Vol. LI, N.º 2, Nueva York, 1967, p. 48. Craig E. Adcock sigue esta misma línea y considera que el paralelismo con Morris se debe a la dimensión psicológica de las obras de los *light and space artists*. Mario Diacono, por su parte, se centra en la cuestión de la presencia del cuerpo del espectador como un elemento fundamental de la obra y, en el caso concreto del proyecto del Roden Crater, considera que el espectador actúa a modo de *performer* e interviene en el espacio: “El volcán reconstruido de Turrell ofrece las condiciones básicas de la obra, pero realmente solo consiste en lo que ocurre a la persona que la experimenta. Por ello, el espectador se convierte en el actor, a la vez que la obra actúa sobre el espectador”. Véase, Adcock, C. E. (ed.), *James Turrell: The Roden Crater Project*, cat. exp., Tucson, University of Texas, 1986, p. 41; Diacono, M., *Iconographia Coelestis*, Nueva York, Peter Blum Edition, 1985, p. 23. En cambio, Josef Helfenstein considera que la obra de Turrell se diferencia de la tradición de Morris puesto que sus instalaciones no se estructuran en función de la forma del espacio. Todo lo contrario, Turrell trata de difuminarlas o, incluso, eliminarlas para enfatizar su interés en los modos de percepción del espectador que puede variar en función de su acercamiento a la obra y de su posición en la sala. Véase, Schenker, Ch.; Helfenstein, J. (eds.), *James Turrell: First Light and Catso*, cat. exp., Berna, Kunstmuseum Bern & Cantz, 1991.

11 En este sentido se podría afirmar que existe una tensión entre los espacios performativos de las instalaciones de Turrell, que suponen la participación activa del espectador como un elemento fundamental, y la crítica de la teatralidad de Michael Fried. Turrell leyó el artículo “Art and Objecthood” cuando todavía era un estudiante de arte en la universidad de Irvine. John Coplans, que fue profesor de Turrell durante estos años, le propuso reflexionar en torno al objeto artístico y el minimalismo a partir del artículo de Fried. Finalmente, Turrell se inspiró en la crítica de la teatralidad para realizar las *projection pieces*. Utilizó un proyector de luz de xenón orientado a las esquinas de la sala, la luz parecía materializarse como un objeto flotante. Evidentemente, recibió críticas en la misma línea formalista de Fried que veían sus proyecciones como demasiado teatrales. Véase, Graham-Dixon, A.; Hue-Williams, M. (eds.), *James Turrell: A Light in Life*, cat. exp., París, Somogy, 2006.

12 Michaud, Y., *El juicio estético*, Barcelona, Idea Books, 2002, p. 11.

13 Los *jointed-schemes* es un término acuñado por Mark Rothko, y recuperado por Dore Ashton, que hace referencia al conjunto de lienzos y murales del formato clásico que estaban pensados para que compartieran el mismo espacio, o que podían funcionar como un set en una exposición temporal. Véase, Ashton, D., *About Rothko*, 2.ª ed., Nueva York, Da Capo Press, 2003; Paulo, M., “Más allá de la cuarta pared: espacio, performatividad y repetición en la obra de Rothko”, *Filosofía y crisis a comienzos de siglo XXI. XLVII Congreso de Filosofía Joven*, Publicación actas, Murcia, Universidad de Murcia, 2010, s/p; Paulo, M., “Mark Rothko y el artista que nunca fue: la desmaterialización de la pintura y la construcción del espacio expositivo”, *Revista Tales*, Publicación actas, N.º 3, Madrid, Universidad Complutense, 2010, pp. 24-40.

14 Rothko, M., “How to Combine Architecture, Painting and Sculpture” (1951), Mark Rothko. *Writings on Art*, (ed.) M. López-Remiro, New Haven, Yale University Press, 2006, p. 74.

Turrell se interesó por la voluntad de Rothko por crear un espacio, o un lugar¹⁵, a través de la pintura que sugería la idea de entrar en la obra en un sentido “físico” y “mental”. Sin embargo, Rothko no dejaba de ser un pintor cuya obra todavía dependía de la presencia objetual del lienzo, de la materialidad de la pintura y de las limitaciones del medio. Los *jointed-schemes* permanecieron como testimonio del carácter frenhoferiano del artista en la medida que se convirtieron en obras huérfanas; en unas obras *site-specific* que habían perdido su lugar. Los artistas ambientales de Los Ángeles parecían recuperar la misma inquietud en torno a la luz, el espacio y la percepción tal como muestran las bases conceptuales que propone Robert Irwin en *Being and Circumstance*:

El objeto artístico se está convirtiendo en algo tan efímero que amenaza con desaparecer del todo. [...] Lo que parecía ser una cuestión de objeto/no-objeto ha derivado en una cuestión de ver y no ver, cómo percibimos realmente y dejamos de percibir las “cosas” en su contexto real¹⁶.

La desmaterialización del objeto artístico, o la vaporización del arte en un éter estético, se produce en el caso de Turrell a partir de la articulación de dos aspectos fundamentales de su obra: la voluntad de hallar un nuevo vocabulario de la luz que rompa con las convenciones culturales de la tradición occidental y el énfasis en la estructura espacial de sus obras. Aquello que le interesa realmente de la luz es la forma en que esta habita el espacio y, por tanto, el modo en que apela la percepción del espectador. Afirma que, ante un espacio tradicionalmente ligado al sentido simbólico de la luz, se interesa más por su comportamiento, cómo se estructura y ocupa el espacio: “Por ejemplo, el impacto del espacio en una catedral gótica y la luz de su interior es, para mí, mucho más interesante que la retórica a la que se refiere”¹⁷.

A pesar de que la obra de Turrell estudia los modos de percepción del espectador a través de instalaciones de luz, su trayectoria como artista consta de una amplia variedad de propuestas que establecen nuevas relaciones entre la luz y el espacio. Entre las más célebres se encuentran los *Mendota Stoppages*, los *wedgeworks*, las *projection pieces*, las *space division constructions*, las *perceptual cells*, los *skyspaces* y *meetings*, las experiencias *Ganzfeld*, así como los proyectos Sky Garden y Roden Crater.

En el contexto de este artículo, el ejemplo de los *Mendota Stoppages* y el proyecto del Roden Crater son muy significativos en la medida que marcan dos momentos clave de la trayectoria artística de Turrell. Los *Mendota Stoppages* se caracterizan por ser una de las primeras aproximaciones a la relación entre la luz, el espacio y la percepción, donde el cuerpo del espectador es un elemento integrado en la obra. El Roden Crater, que consiste en un conjunto de instalaciones interrelacionadas dentro del cráter de un volcán situado en el desierto de Arizona, es el resultado de un *work in progress* que Turrell puso en práctica a lo largo de su trayectoria como artista.

Los *Mendota Stoppages* (1968-1971) son un conjunto de instalaciones que Turrell construyó en el llamado Mendota Hotel, su estudio de Santa Mónica en Los Ángeles. Convirtió el espacio del estudio en un *white cube* perfectamente neutro: tapió las ventanas para poder controlar la luz del exterior y aplicó algunas aperturas cuyos efectos había estudiado previamente. Este modelo estableció la base de unas instalaciones pensadas para que fueran visitadas de noche ya que el artista se servía de la luz de la ciudad para que las salas cobraran vida: Turrell aprovechó los cam-

15 Dore Ashton explica que cuando visitó a Rothko en el estudio de Bowery en 1959, este se encontraba absorto trabajando en el proyecto de los murales Seagram. Entretanto, Ashton examinó los murales que se encontraban apoyados en las paredes del estudio y tuvo la sensación de haber entrado en un viejo teatro o en una catedral gótica a juzgar por la luz tenue del estudio. Cuando Rothko se dio cuenta de su presencia, exclamó exaltado que había creado un lugar: *I have made a place*. Véase, Ashton, D., op. cit., p. 135.

16 Irwin, R., *Being and Circumstance. Notes Toward a Conditional Art*, Los Ángeles, The Lapis Press, 1985, p. 29.

17 Turrell, J.; Brown, J., *Occluded Front*, op. cit., pp. 38-41.

bios de luz programados de los semáforos, la presencia de los coches, los focos fijos de las farolas y los cambios cromáticos del cielo para organizar el orden y el ritmo de las exposiciones de luz, así como el tiempo de recepción.

Panza, uno de los visitantes al estudio más entusiastas, describe la experiencia de los *Mendota Stoppages* como si de pronto hubiera sido testigo privilegiado del big bang cuando el artista le descubrió la belleza que podía haber en la luz de objetos tan cotidianos como los semáforos. Asimismo, afirma que a raíz de su relación con Turrell, aprendió a valorar el tiempo de espera y a apreciarlo en tanto que la temporalidad propia de la obra. Era una característica que también se encontraba en los espacios de Nordman y Wheeler y que, de algún modo, dificultaba la organización de una exposición. La mayoría de estas obras no solían ser únicamente *site-specific* sino que, además, necesitaban de un tiempo de recepción prolongado. Esta característica suponía todo un desafío para Panza en la medida que se encontraba ante una obra difícil de coleccionar: “Me interesaba la cuestión de cómo lograr que este arte estuviera al alcance del coleccionista, lo que estábamos viendo era difícil de coleccionar y, en efecto, casi nadie compraba este tipo de instalaciones. No había objeto, solo una relación con el cielo”¹⁸.

A partir de esta experiencia, decidió contratar a Turrell para que realizara seis salas en Villa Menafoglio, un edificio del siglo XVIII que se había convertido en la sede de la colección. En 1974, mientras Turrell todavía trabajaba en los espacios de Varese, le explicó su intención de construir un gran observatorio astronómico dentro de un cráter que, al mismo tiempo, se concebiría como una propuesta artística. En el mismo año, el Guggenheim de Nueva York le otorgó una beca y Turrell destinó el dinero a buscar el volcán que cumpliera los requisitos físicos y topográficos para su nuevo proyecto. Voló desde el Pacífico hasta las montañas rocosas, y desde la frontera con Canadá hasta la frontera con México. Después de un total de quinientas horas de vuelo, encontró el Roden Crater cerca del Gran Cañón y el Painted Desert en Arizona.

Panza visitó a Turrell en su siguiente viaje a Los Ángeles y describió la subida al Roden Crater como una experiencia reconciliadora con la naturaleza. Turrell quería llegar al ojo del cráter durante el atardecer para que experimentaran los cambios cromáticos del cielo y la tierra que se producen en este momento del día. Panza recuerda el fuerte impacto que le causó mirar hacia arriba y darse cuenta de que el cielo parecía esférico —efecto producido por el borde del volcán—, al mismo tiempo que daba la impresión de que había descendido para estar al alcance del espectador. Parecía como si Turrell quisiera acercar el cielo al futuro visitante del observatorio; o como si quisiera construir una versión gigantesca de los *Mendota Stoppages* que, en lugar de recoger la luz de la ciudad, utilizaría la luz del sol, la luna y las estrellas: “Turrell quería realizar a gran escala el mismo fenómeno que nosotros habíamos visto en pequeñas dimensiones en la habitación”¹⁹. Han pasado muchos años desde la primera visita de Giuseppe Panza al cráter, pero nuevos personajes del mundo del arte interesados en la obra de Turrell, entre los que figuran Julia Brown y los fundadores de la Mattress Factory proyectada para exhibir instalaciones *site-specific*, han descrito la experiencia de la subida al volcán de un modo similar al coleccionista italiano: enfatizando la calidad especial de la luz de Arizona, los cambios cromáticos que se producen en el desierto, el magnetismo geológico de la localización, el contacto con la naturaleza, etc.

El proyecto del Roden Crater tiene una importancia crucial en la medida que representa el punto de confluencia de la trayectoria artística de Turrell. Tal como expone el artista, cada una de las propuestas realizadas le ha capacitado con nuevas herramientas —*tools*— que ha podido aplicar a la construcción de los espacios del cráter. En este caso, también se ha servido de los elementos que le ofrecía la naturaleza y que aquí se concretan en el color del cielo y el magnetismo geológico de la tierra. El proyecto consta de distintos espacios, concebidos por el artista como instalaciones que

18 Panza, G., “The Artist of the Sky”, *Occluded Front*, op.cit., pp. 64-65.

19 Panza, G., Sambonet, G., *James Turrell: Dipinto con la luce*, Milán, Motta Architettura, 1998, p. 9.

recogen la luz de distintos fenómenos astronómicos y que se organizan en salas, túneles y espacios exteriores. Las aperturas curvilíneas del ojo del cráter influyen en la percepción de la luz y el espacio que parecen circulares. El objetivo de Turrell es avivar la experiencia de la vuelta celeste aprovechando las particularidades físicas del *site*. Explica que en un espacio tan amplio como el desierto, la visión periférica tiende a curvar el horizonte; un efecto que se acentúa si el espectador se tumba en el suelo, tal como propone Turrell. Explica que la percepción de la forma del cielo es parecida a la de un estadio de fútbol y que, de hecho, se inspiró en su estructura arquitectónica para realizar el espacio del ojo del cráter.

Más allá de los inicios en el Mendota Hotel y de la espectacularidad del observatorio en el Roden Crater, Turrell es, ante todo, un observador escrupuloso del comportamiento de la luz. Se interesa por el modo en que habita el espacio desde el punto de vista de la física y la óptica, de modo que considera más interesante la definición de la luz como “radiación electromagnética” que como una metáfora de espiritualidad: “La luz es una sustancia poderosa. [...] Me gusta trabajar con ella de forma que se pueda sentir físicamente –sentir la presencia de la luz habitando el espacio–”²⁰. En este contexto, una de las dificultades a las que tuvo que enfrentarse Turrell fue el hecho de que no existía una tradición artística de la luz que se adecuara a su propuesta. Si bien podía concebirse como una metáfora, un tema o, incluso, una calidad propia de la pintura –como era el caso de los *jointed-schemes* de Rothko–, Turrell sugiere un acercamiento directo. Su propuesta artística trata sobre los mecanismos de la visión, la percepción y la experiencia, así como del intento por crear situaciones para el espectador en las que *se vea a sí mismo viendo*:

Mi trabajo trata sobre el espacio y la luz que lo habita. Trata sobre la forma en que te confrontas e indagas el espacio. Trata sobre tu forma de ver. Cómo llegas a él es importante. Las cualidades del espacio deben verse, y la arquitectura de la forma no debe ser dominante. Estoy realmente interesado en las cualidades de un espacio que descubre a otro. Es como mirar a alguien que está mirando. [...] A medida que indagas un espacio con la visión, es posible verte a ti mismo viendo. Esta visión, esta indagación, imbuye el espacio con la conciencia. En función de la forma en que decides verlo y donde te encuentras en relación a este, creas su realidad. La pieza puede cambiar a medida que te acercas o te mueves en el interior. También puede modificarse a medida que cambia la fuente de luz que penetra²¹.

Bajo este horizonte de expectativas, Turrell apunta que no se debe concebir su obra a partir de la tradición pictórica de la luz: “quiere una luz que no se remita a los mensajes específicos que tradicionalmente estaba destinada a iluminar”²². Christoph Schenker, que en 1992 organizó junto a Josef Helfenstein una exposición de Turrell titulada *First Light and Catso* en el Kunstmuseum de Berna, advierte que lo que convierte a Turrell en un artista tan especial no es que su obra trate sobre la luz, ni que sus espacios propongan un diálogo a través de esta, sino el hecho de que sus instalaciones son luz en sí mismas. Se presenta como un objeto de reflexión que requiere el máximo rigor científico que ha llevado a Turrell a convertirse en un experto físico, psicólogo, e incluso, astrónomo. En palabras del artista, la luz destaca por su carácter de *thingness* que le permite indagar en el funcionamiento óptico del ojo del espectador y su percepción a través del cuerpo. Asimismo, tal como reivindica el propio artista en distintas entrevistas –desde la exposición *Four Light Installations* de 1982 y *First Light and Catso* de 1991, hasta *Into the Light* de 2002 y la retrospectiva en el IVAM de 2004– es necesario revisar el papel de la luz en el arte y acuñar un nuevo vocabulario que asuma los nuevos retos, rompa convenciones culturales asociadas a la

20 Turrell, J.; Brown, J., *Occluded Front*, op. cit., p. 22.

21 *Ibid.*, p. 25.

22 Adcock, C. E. (ed.), *James Turrell: The Roden Crater Project*, op. cit., pp. 16-17.

luz y al color –como, por ejemplo, que el rojo es cálido y el azul es frío cuando la física ya ha demostrado que la relación es justamente a la inversa–, e imponga límites claros con la tradición retórica de la luz:

Hay una tradición pictórica rica en torno a la luz, pero no es luz en sí misma: se trata de la representación de la visión. Mi material es la luz, y responde a tu visión; es una experiencia directa. Al hacer algo con la luz llenando un espacio, me preocupo por la forma en que percibimos. [...] Lo que es importante para mí es crear una experiencia de un pensamiento sin palabras; hacer de la calidad y la sensación de la luz algo realmente táctil... Mis obras tratan sobre la luz en el sentido de que está presente; la obra está hecha de luz. No trata sobre la luz o una forma de documentarla, sino que es luz.²³

En cuanto a la función del espacio, se debe diferenciar los distintos niveles de análisis que incluyen la necesidad de controlar los aspectos físicos que lo definen, explorar los modelos de percepción que constituyen la obra y, finalmente, la relación que se establece entre la luz y el espacio.

A diferencia de lo que se podría pensar en un principio, las instalaciones de Turrell no reflejan una inquietud en torno al arte *site-specific*. Más bien es una característica que abre una de las tantas posibilidades para pensar, estructurar y construir una instalación. A veces presentan un fuerte carácter específico, como los *Mendota Stoppages*, el proyecto del Roden Crater o las instalaciones que construye como encargos realizados por museos y centros de arte contemporáneo. Turrell explica que los espacios que ofrecen las instituciones museísticas no son tan neutros como dictan las características físicas del *white cube*. Justamente, el reto que plantean dichas instalaciones es que las salas ofrecidas se adaptan mejor a la pintura y a la escultura que a las obras ambientales. Por otro lado, al margen de la especificidad del *site*, Turrell también ha construido obras que se conciben como una estructura autónoma que puede funcionar en cualquier lugar, independientemente del color y la intensidad de la luz, las situaciones climatológicas, etc.

Es necesario señalar que Turrell suele construir espacios neutros y rectilíneos para no confundir al espectador, quien debe centrarse en la propia acción de percibir. Por ello, advertía que “la arquitectura del lugar no debe ser dominante”, sino que debe permitir que la luz penetre y forme una atmósfera. Explica que si utilizara una forma más sofisticada, estaría enfatizando el peso arquitectónico del lugar:

Estoy interesado en los pesos, las presiones y la sensación de la luz habitando el espacio, y en ver esta atmósfera en lugar de las paredes. [...] La atmósfera es volumen, pero está dentro del volumen. Ver el volumen como un todo es una cosa, pero hay densidades y estructuras dentro un espacio relacionadas con la penetración de la visión y una forma de ver en él²⁴.

Por este motivo, se resiste a definir sus espacios en términos arquitectónicos y se refiere a ellos como estructuras neutras. Estas deben contener la luz y favorecer la percepción del espectador pero no son un elemento básico de la experiencia, de hecho, la estructura sin iluminación aparece como un mero espacio vacío que Turrell compara con la función del bastidor de un lienzo. A través de la construcción de una estructura, organiza la luz que penetra para revelar cierto aspecto del espacio, así como el proceso de percepción del espectador. Turrell explica que la experiencia se articula a partir de los espacios que se descubren dentro de un mismo espacio, y que dependen del grado de penetración visual del espectador como si se tratara de un complejísimo juego de muñecas rusas de las leyes de la física. Hace referencia a ello a partir de ejemplos muy sencillos, como es el caso del campo visual de un actor sobre el escenario. Explica que las circunstancias

²³ Turrell, J.; Brown, J., *Occluded Front*, op. cit. p. 43.

²⁴ *Idem*.

de iluminación en el teatro provocan que el campo visual del actor apenas pueda vislumbrar el espacio que ocupa el espectador en el patio de butacas, en cambio, este puede ver la acción con perfecta claridad. El actor y el espectador comparten la misma estructura espacial, pero se ubican en “espacios visuales” distintos.

Turrell distingue dos clases de espacios: aquellos en los que el espectador puede entrar físicamente en la obra y aquellos que abren espacios de conciencia, a los que se refiere con el término *sensing spaces*. La principal diferencia entre ambos es, justamente, el hecho de que se inspira en distintos modelos de percepción. En el primer caso, el espectador descubre que la experiencia del espacio varía en función de su ubicación en la sala y de su acercamiento a la obra. Es decir, se establece un diálogo entre la obra y la presencia del cuerpo del espectador.

Los *sensing spaces* no consisten en crear una situación de recogimiento espiritual sino más bien producen una experiencia perceptiva en la que el espectador descubre una nueva forma de ver. La primera tentativa tuvo lugar con los *Mendota Stoppages*, aunque generalmente se asocia a las salas *Ganzfeld* donde se eliminan los referentes espaciales y la atmósfera parece ser totalmente bidimensional. El artista pone en práctica un mecanismo óptico por el que produce una atmósfera homogénea que tamiza la visión periférica y profundiza el campo visual frontal. La experiencia, dice Turrell, es comparable al estado que produce mirar una hoguera fijamente, adentrarse en el espacio narrativo de un libro o conducir un coche durante horas:

Me gusta trabajar con este espacio de ensueño subyacente a la conciencia de la realidad. Me interesa realizar obras que parecen proceder de estos lugares. Cuando te enfrentas a una obra, ya puedes tener conocimiento de ella. Esto es así aunque no hayas visto una luz como esta o un espacio que es habitado por la luz de esta forma; resulta familiar y surge de un lugar que ya conoces²⁵.

Algunos críticos han descrito la sensación de ambigüedad que generan los espacios de Turrell como una ilusión *trompe-l'œil*. Sin embargo, como explica en la cita anterior, se inspira en espacios que produzcan cierta sensación de familiaridad. Su objetivo no es construir un artificio ilusorio o avivar una experiencia prácticamente mágica, sino mostrar algo que está muy presente en la vida diaria del espectador aunque nunca había reparado en ello. En este sentido, afirma que su propuesta no consiste en avivar un estado ilusorio porque trabaja con la luz y el espacio que dispone:

Pero no se trata de una ilusión ya que el espacio no hace referencia a algo que no existe. La luz solo llama la atención sobre algo que existe. De forma que cuando percibes superficies o bordes están realmente ahí. Las superficies son tangibles y normalmente también son táctiles. Pienso que la obra es muy sensual y tiene una suerte de presencia física que no se puede llegar a tocar con la mano. Sin embargo, puede ser que quieras comprobar su existencia de este modo²⁶.

La luz, el espacio y los modos en que se relacionan forman parte de su práctica. Algunas veces los ha descrito como sus materiales, y otras como su tema, pero nunca como su medio. Define sus obras como *perceptual works*, que lejos de las estructuras primarias del minimalismo y de la inquietud intelectual del conceptualismo, tratan sobre las formas en que la luz habita el espacio, enfatizando su peso y volumen. De la misma manera, afirma que su medio artístico es la visión y la percepción, que corresponden al papel del espectador liberado del objeto artístico:

Si el arte minimalista reconoció las condiciones tanto del espacio ambiental como del tema de exposición, lo hizo en términos estrictamente físicos y perceptivos. [...] Sin embargo, otras prácticas

²⁵ *Ibid.*, p. 41.

²⁶ Turrell, J.; Andrews, R., “Interview with James Turrell”, *Four Light Installations*, (ed.) L. J. Millin, cat. exp., Seattle, Real Comet Press, 1982, p. 18.

como la performance, el vídeo o la instalación en particular, continuaron la apertura al cuerpo y sus espacios inaugurada por el minimalismo y, por tanto, a la elaboración en torno a sus preocupaciones fenomenológicas. Fue la instalación la que se volcó en la experiencia del espectador, y ninguna lo hizo de forma más clara que la obra de James Turrell (nacido en 1943), quien establece enormes campos de luz de color²⁷.

Turrell no investiga los nuevos territorios artísticos que propone el diálogo con la ciencia y la tecnología aunque constituye la base de su técnica, ni se mueve por una inquietud espiritual, metafísica o religiosa a pesar de las apelaciones a su formación cuáquera, sin embargo, no se opone a que su espectador tenga una experiencia introspectiva en estos términos. Tampoco es un artista *site-specific* aunque sus espacios no son fácilmente “museables”, asimismo se resisten a la estructura institucional del *white cube*, a pesar de que utiliza estructuras neutrales y rectilíneas. La propuesta artística de James Turrell consiste en abrir espacios mentales para el espectador, descubrir nuevos modelos perceptivos que permitan abrir “espacios de conciencia”, no atañe únicamente a la visión, sino al cuerpo generando situaciones de desorientación. Su obra trata sobre la experiencia: no crea situaciones introspectivas ni abre espacios para la meditación, sino que ubica al espectador en los límites de la percepción.

Bibliografía:

- Adcock, C. E. (ed.), *James Turrell: The Roden Crater Project*, cat. exp., Tucson, University of Texas, 1986, p. 185.
- Andrews, R. (ed.), *James Turrell: Sensing Space*, (ed.) R. Andrews, cat. exp., Seattle, Henry Gallery, 1992.
- , “The Light Passing By”, (ed.) Andres, R., *James Turrell Sensing Space*, op. cit., pp. 9-17.
- Andrews, R.; Bruce, Ch., “Interview with James Turrell”, *James Turrell: Sensing Space*, op. cit., pp. 47-51.
- Ashton, D., *About Rothko*, 2.^a ed., Nueva York, Da Capo Press, 2003.
- Brown, J. (ed.), *Occluded Front*, Los Ángeles, The Lapis Press, 1985.
- Butterfield, J., *The Art of Light + Space*, Nueva York, Abbeville Press, 1993.
- Coplans, J., “James Turrell: Projected Light Images”, *Artforum*, Vol. LI, N.º 2, Nueva York, 1967, p. 48.
- Diacono, M., *Iconographia Coelestis*, Nueva York, Peter Blum Edition, 1985.
- Fried, M., “Art and Objecthood” (1967), *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago, Chicago University Press, 1998, pp. 213-265.
- Giannini, C. (ed.), *James Turrell: Into the Light*, cat. exp., Pittsburgh, The Mattress Factory, 2002.
- Graham-Dixon, A.; Hue-Williams, M. (eds.), *James Turrell: A Light in Life*, cat. exp., París, Somogy, 2006.
- Irwin, R., *Being and Circumstance. Notes Toward a Conditional Art*, Los Ángeles, The Lapis Press, 1985.
- Michaud, Y., *El juicio estético*, Barcelona, Idea Books, 2002.

²⁷ Foster, H.; Krauss, R.; Bois, Y-A.; et al., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londres, Thames and Hudson, 2005, p. 654.

- Millin, L. (ed.), *Four Light Installations*, cat. exp., Seattle, Real Comet Press, 1982.
- Panza, G., “The Artist of the Sky”, *Occluded Front*, op.cit., pp. 61-88.
- , *Memories of a Collector*, Nueva York, Abbeville Press, 2007.
- Panza, G., Sambonet, G., *James Turrell: Dipinto con la luce*, Milán, Motta Architettura, 1998.
- Paulo, M., “Más allá de la cuarta pared: espacio, performatividad y repetición en la obra de Rothko”, *Filosofía y crisis a comienzos de siglo XXI. XLVII Congreso de Filosofía Joven*, publicación actas, Murcia, Universidad de Murcia, 2010, s/p.
- , “Mark Rothko y el artista que nunca fue: la desmaterialización de la pintura y la construcción del espacio expositivo”, *Revista Tales*, Publicación actas, N.º 3, Madrid, Universidad Complutense, 2010, pp. 24-40.
- Rech, A., *James Turrell*, París, Gallerie Almine Rech, 2005.
- Rothko, M., “How to Combine Architecture, Painting and Sculpture” (1951), *Mark Rothko. Writings on Art*, (ed.) M. López-Remiro, New Haven, Yale University Press, 2006, p. 74.
- Schenker, Ch.; Helfenstein, J. (eds.), *James Turrell: First Light and Catso*, cat. exp., Berna, Kunstmuseum Bern & Cantz, 1991.
- Turrell, J.; Andrews, R., “Interview with James Turrell”, *Four Light Installations*, op. cit., pp. 10-18.
- Turrell, J; Brown, J., “Interview with James Turrell”, *Occluded Front*, op. cit., pp. 13-48.