

LA FISICIDAD DE LA LUZ.

JAMES TURRELL.

Imagen de la primera página: James Turrell.



"No more is it a question of speaking of space and light; the question is to make space and light, which are *there*, speak to us"

Merleau-Ponty.

Me interesa la luz y cómo existimos en ella. George Fox, uno de los fundadores de los Cuáqueros, se refirió a los llamados "hijos de la luz" como aquellas personas que al acceder a algún lugar, saludaban a la luz como una forma de meditación. Quiero decir que éste es uno de los modos de entender la luz que me atrae. Piensen en un sueño lúcido, un sueño en el que el color tiene realmente más intensidad y vibración, más claridad y resolución, más de la que tiene en el mundo real. Este sueño lúcido nos acerca más a luz en la que me gustaría vivir. Mi trabajo consiste en traer esa luz a los espacios que hago. Pero me gustaría que pensarán en la luz del sueño. ¿De dónde viene esa luz que hemos visto con los ojos cerrados?

Desde el principio me dí cuenta de que en el mundo no existía el tipo de luz con la que necesitaba trabajar.

forma al cielo. Las primeras pirámides de Méjico, las mastabas de Cuicuilco cerca de D.F., también tenían forma de cono truncado. A lo largo del Mississippi también se encuentran montículos artificiales levantados con esta forma. Un proyecto en el que estoy trabajando tiene también la forma de cono truncado: se trata de *Roden Crater*, un volcán inactivo en la frontera oeste del Painted Desert, cerca de Flagstaff, Arizona. Lo modelo para alterar la percepción del tamaño y la forma del cielo. Se podría decir que tengo la pirámide construida, sólo tengo que introducir las estancias.

En cuanto a la percepción, la literatura temprana de la aviación me resulta interesante porque ni estamos hechos para recibir la luz del sol directa ni estamos hechos para volar. Algunas anomalías perceptivas que sufrieron los primeros pilotos fueron descritas por Antoine de Saint-Exupéry en los libros *Viento del Sur* y en *Vuelo nocturno*. A



(1). *Newgrange (Brú na Bóinne)*, condado de Meath, Irlanda. Construcción Neolítica 3200 A.C.

(2). Templo de piedra de *Re-Horakhte* en Abu Simbel, 1250 A.C. Turrell se refiere a las cuatro figuras del muro del templo: Ptah, Amun-Ra, Rmases II y Re-Horakhte. Las estatuas de Ramses II y Amun-Ra son iluminadas por el sol del amanecer dos veces al año, el 22 de Febrero y el 22 de Octubre.

(3). La exposición del *diorama* de Louis Jacques Daguerre's se inauguró en París, el año 1822, y se cerró, tras un incendio en 1839.

rodea, tendremos la sensación de estar bajo un espacio abovedado que llega hasta el horizonte. Sin embargo, si nos tumbamos, la forma del cielo cambia: no sólo otorgamos al cielo un color, sino que también le adjudicamos forma y tamaño. Con este planteamiento, al leer a Minnaert encontré varios lugares que describen la sensación de encierro que él llama bóveda celestial, y algunos fenómenos en los que nuestro modo de estructurar la realidad se ve afectada por el entorno.

Volvamos a *Abu Simbel*, a Delfos o a *Monte Albán* para encontrar campos espaciales con mucha fuerza. En Monte Albán, por ejemplo, los edificios fueron construidos para dar forma al cielo. Allí, al salir de los edificios, el cielo tiene una forma. Si se mira otra vez entre ellos, tiene otra. Sus límites son maleables con la percepción, lo cual es fascinante. Al mismo tiempo, los edificios fueron orientados para captar ciertos acontecimientos celestes. Aquí, como en los jardines japoneses, existe una alusión al cosmos en las estructuras humanas, atrayendo todos estos fenómenos a nuestro espacio. Sin duda, esto cambia el espacio y nuestra percepción de él. Yo quería conseguir esto: quería que mi trabajo afectara al espacio que me rodea.

Si se piensa en la leyenda de la *Torre de Babel* o en construcciones antiguas como *Old Sarum* (Sorbiadunam, Salisbury, Inglaterra), o el *Palacio de Herodes*, al sur de Jerusalén, todas tienen la forma de un cono truncado. Cada una de estas construcciones trataba de llegar alto para dar

Generalmente, la luz que baña los edificios radia sobre los objetos con tanta intensidad que no nos permite verlos. Cuando salimos afuera, nos percatamos de que los ojos se resienten por la cantidad de luz que hay en el exterior. Normalmente, a la luz del sol, nuestros ojos están prácticamente cerrados, es decir, nuestra pupila es un pequeño punto. Está claro que no estamos hechos para recibir tanta luz, que estamos hechos para la luz del crepúsculo. Hasta que no estamos expuestos a luz de baja intensidad no se dilatan las pupilas. Cuando por fin lo hacen, empezamos a sentir la luz como si se tratara de algo táctil.

Me dedico a hacer espacios que capturan la luz y que la conservan para que se pueda sentir físicamente. Mucha gente piensa -al ver mi trabajo- que utilizo una luz muy tenue. Normalmente utilizo menos de 10 vatios. Pero cuando sus ojos se acostumbran a este nivel, descubren que se puede ver bastante bien. Otra gente opina que en mi obra se puede sentir la luz, como si estuviese allí para tocarla. Es, sin embargo, una manera de darse cuenta de que los ojos pueden palpar, que pueden sentir. Y cuando los ojos están bien abiertos, se puede llegar a tocar con ellos.

Es en éste aspecto en el que desarrollo mi obra. No es nada nuevo. Existen escritos de Leonardo Da Vinci en los que menciona haber utilizado una luz tenue en sus cuadros para conseguir que las figuras resaltaran y se salieran del marco. Para que las imágenes abandonen el marco invadiendo la habitación se necesitan niveles muy bajos de luz. Esto

es precisamente aquello que convierte a un cuadro en algo duradero. Y esta es la luz para la que estamos hechos, en la que realmente podemos ver. Esta es una visión intensa en la que podemos sentir a través de los ojos. Puede que esto lo hayan experimentado mirando en los ojos de su amante. Es preciso haber mirado antes con luz tenue para saber si realmente es amor.

En muchas de las estructuras creadas por el hombre aparece una referencia al *mito de la caverna* de Platón. Bien sea por la ropa que llevamos o por los edificios en los que nos cobijamos, siempre estamos a cubierto. Yo abro estos envoltorios para que penetre la luz, para que el exterior se meta dentro. Como dijo Meister Eckhart "para que todo quede dentro, hay que sacarlo todo". La cualidad de introducir el exterior en nuestro interior no es distinta de abrir nuestros poros a la percepción.

En el mito de la caverna, en el séptimo libro de *La República*, Platón habla de cómo la percepción es imperfecta: al percibir, somos prisioneros encadenados en la caverna, de espaldas al mundo, mirando apenas las sombras de las figuras de un mundo para nosotros invisible. En *Newgrange* (1) lo que en esencia se aprecia es la idea de la caverna de Platón. Es un espacio hecho para mirar. Durante el solsticio de invierno, al amanecer, hay un instante en el que un rayo de luz incide e ilumina un espacio que está creado para recibirlo. Este espacio se percibe como un acontecimiento de la luz. Como *Stonehenge*, se trata de un reloj solar: uno debe situarse en una

El trabajo con el cielo se prolongó durante varios años a través de diversas obras. Pero yo quería trabajar con más cantidad de cielo. En el libro *The nature of light & colour in the open air*, el físico holandés M.G.J. Minnaert describe, siguiendo la tradición de observación minuciosa de la ciencia inglesa, diversos fenómenos lumínicos que se dan al aire libre. Una de las observaciones de Minnaert se refiere al origen del símbolo de nuevo Méjico: un círculo con ondas y cuadrantes. Los antropólogos americanos pensaron durante muchos años que esta imagen tradicional, que tiene su origen en los indígenas del suroeste de Norteamérica, simbolizaba el Ojo de Dios, lo que dio lugar a mucha iconografía. Sin embargo Minnaert fotografió un cielo en el que aparecía un halo en cada cuadrante. Así, lo que se describía era un fenómeno lumínico tal y como se daba en el cielo. No se trataba de un símbolo sino de un fenómeno que acontece en la naturaleza. Los indígenas americanos también fueron capaces de representar la supernova que tuvo lugar hace setecientos años. Representaron varios fenómenos celestes y lo que parecían ser símbolos son en realidad descripciones precisas de lo que ocurre en el cielo.

Minnaert se refiere también a la estructuración del espacio, es decir, cómo nos encerramos. Los edificios afectan mucho a la percepción: es algo evidente si se padece claustrofobia. Esta sensación también se puede sentir aunque no haya edificios. Si nos situamos de pie en un espacio abierto e imaginamos la forma del cielo que nos

mantener la luz.

Al leer a Malevich, me interesó que quisiera depositar la pintura sobre el lienzo como si en realidad no estuviera materialmente allí. Me di cuenta de que estaba utilizando este material -la luz- para trabajar el espacio de la percepción. Como en la caverna de Platón, partía de los límites de una habitación dada y los preparaba para que esa porción cerrada de espacio, ese interior, capturara y mantuviera el tipo de imágenes que quería crear. Algunas de las imágenes de las primeras obras se convertían en sólidos y aparecían en el espacio. Otras cortaban el espacio, y o bien lo atravesaban o bien se quedaban suavemente frente a él. Esta luz estaba literalmente presente en el espacio y se debía mirar a través de ella para apreciar el espacio físico.

Generalmente usamos la luz para iluminar las cosas, pero a mí me interesa la luz como materia. En vez de utilizar la luz para revelar otra cosa, la luz misma debía ser la revelación. Esto es literalmente la creación de un espacio sensorial, un espacio que capta la luz. Lo que hice en la obra del Whitney (*Wedgework III*, 1969) fue captar la luz del día. La luz diurna es azul especialmente cuando se toma del norte, donde la luz solar es indirecta. Para conseguir que el color sea más intenso, los niveles lumínicos deben ser más bajos. Cuantas más luces se mezclan en un espacio, el color se disuelve porque cuanta más luz hay, más blanca se hace. Esto ejemplifica cómo se puede captar sólo el color del cielo, y hacer que ocupe todo el espacio.

posición concreta desde la que estas construcciones escultóricas se conviertan en un acontecimiento de la luz. En este caso, la arquitectura está relacionada con el cosmos, es capaz de captar un instante, un acontecimiento de luz, en un espacio concreto donde se hace presente una forma de mirar. Esta cualidad también se encuentra en otra construcción celta, el montículo de *Maes Howe*. Al pensar en algunos de estos lugares que podrían recrear la caverna de Platón -una galería de arte, un viaje estelar- la idea de entrar en un espacio para mirar hacia fuera toma fuerza. Trabajo básicamente en esta tradición que es anterior a la historia humana.

En *Abu Simbel* (2), una vez al año, un rayo de sol atraviesa toda la estancia hasta incidir directamente en la escultura de Ramses II. El día antes, el rayo se queda a medio camino, iluminando suavemente la escultura de la izquierda. El día después iluminará la pieza de la derecha. De nuevo tenemos un espacio que cambia al ser percibido: se trata de un espacio que nos habla, un espacio elocuente. Es decir, el espacio ha sido creado para expresar una visión inconsciente; se entra en este espacio que es, en sí mismo, una mirada. Es como mirar a un niño pequeño cuando observa algo; vemos en él la intensidad que puede alcanzar un acto reflejo.

En este recorrido de espacios que recrean otros, el mito de Platón se refiere a una pequeña abertura en la caverna, que permite que las imágenes se reflejen en la pared. Así funciona una *cámara oscura*. Daguerre y otros artistas

utilizaron la *cámara lúcida* y la *cámara oscura* para entender la perspectiva. Daguerre, de hecho, consiguió fijar una imagen. Anteriormente era conocido como pintor de paisajes panorámicos y por sus exposiciones de *dioramas*. Una de estas exposiciones incluía un pueblo suizo de montaña (3). Se accedía por unas escaleras a una plataforma circular elevada donde uno estaba rodeado por un gran lienzo, una elaborada escena de la aldea alpina. Mientras que el espacio estaba iluminado desde dentro, se contemplaba un escenario diurno. Cuando la luz provenía de fuera, se apreciaban los volúmenes de las nubes, se iluminaban las montañas del fondo y se encendían las ventanas de las casas. El diorama parece ser el comienzo de las *instalaciones*, un arte que proviene de la pintura y no de la escultura.

Mi trabajo, a pesar de ser tridimensional, comparte con la pintura las mismas preocupaciones acerca de la luz. Pienso en Caspar David Friedrich, en la Hudson River School, por supuesto en Monet; en cada uno de estos artistas se pueden encontrar estas preocupaciones. Con Monet, e incluso con Caspar David Friedrich, hay una figura al fondo del cuadro que en realidad es uno mismo experimentando la luz. En las pinturas de Monet, por ejemplo, se ve en una serie de imágenes un montón de paja con distintas iluminaciones. La figura pierde su importancia. Sólo queda el montón de paja y quien lo está mirando. Esta serie de imágenes es como un diario visual donde el objeto de la percepción pierde su importancia.

Lo que a mí me gustaría hacer es prescindir de la idea de pintura, o de secuencia, y tomar el montón de paja y poner al espectador frente a él. Éste no es un tipo de arte experimentado por otro sujeto. No es una obra ante la que se piensa en cómo la ha percibido el artista, no se trata del cuaderno de imágenes del artista, se trata de tu mirada. Soy muy preciso al respecto: la forma la crea la mirada. Mi arte no tiene objetos: esto es, no hay nada en mis obras. Ninguna imagen. No me interesa el pensamiento simbólico o asociativo. De hecho, en mi trabajo no hay focalidad, no hay una zona concreta en la que concentrar la vista. Entonces, si no hay objeto, no hay imagen, no hay foco, ¿qué hay que ver? ¿Qué queda? Una de las cosas que quiero hacer es conseguir una forma que haga que el espectador se involucre en ese acto reflexivo que es mirar a su mirada. Volviendo a la caverna de Platón, y la idea de percepción imperfecta, me gustaría ver qué es lo que no vemos, es decir, aprender acerca de la percepción. Mi trabajo está enfocado hacia esta cualidad que posee el vernos a nosotros mismos mirando.

Al comenzar a trabajar con la luz, sin utensilios ni accesorios que me permitieran hacer lo que quería, tuve que inventar cómo darle forma. No es algo manual. No es como la arcilla o la cera, no es como trabajar con hierro fundido. No se puede tallar como la madera o la piedra. Es necesario entender cómo se forma. Pero yo no presto demasiada atención a la forma en sí, sino a lo que queda entre las formas. La forma es lo que yo empleo para capturar y