

James Turrell



MUSEO JUMEX

Fundadores / Founders

Sr. Eugenio López Rodea
Sra. Isabel Alonso de López†

Presidente de / President of
Fundación Jumex
Eugenio López Alonso

Asistente de Presidencia /
Assistant to the President
Ana Luisa Pérez

Curador en jefe / Chief Curator
Kit Hammonds

Asistentes curatoriales / Curatorial Assistants
María Emilia Fernández, Adriana Kuri Alamillo,
Cindy Peña

Coordinadora editorial / Editorial Coordinator
Arelly Ramírez

Diseño gráfico / Graphic Design
Andrea Volcán

Educación y Fomento /
Education and Grants - Scholarships
Sofía José, Ana Isabel Escutia,
Francisco Javier Navarrete, Mónica Quintini

Gerente de Registro / Chief Registrar
Luz Elena Mendoza

Asistentes de Registro /
Conservation and Collection Assistants
Mariana López, Astrid Esquivel, Alejandra Braun

Asistente de Administración / Administrative Assistant
Linette Cervantes

Montaje / Installation Team
Óscar Díaz, Iván Gómez, José Juan Zúñiga

Gerente de Producción y Operaciones /
Planning and Operations Manager
Francisco Rentería

Coordinadora de Exposiciones / Exhibitions Coordinator
Begoña Hano

Coordinador de Producción y Operaciones /
Planning and Operations Coordinator
Enrique Ibarra

Coordinación audiovisual / Audiovisual Coordinator
Daniel Ricaño

Equipo de Producción / Production Team
Alejandro López, Gerardo Rivero, Lissette Ruiz,
Erika Loana Rivera, Arturo Vázquez, Fernando Ramírez,
Víctor Hernández, Manuel López

Gerente de Comunicación / Communications Manager
Ruth Ovseyevitz

Coordinadora de Comunicación /
Communications Coordinator
Maricruz Garrido

- **James
Turrell**

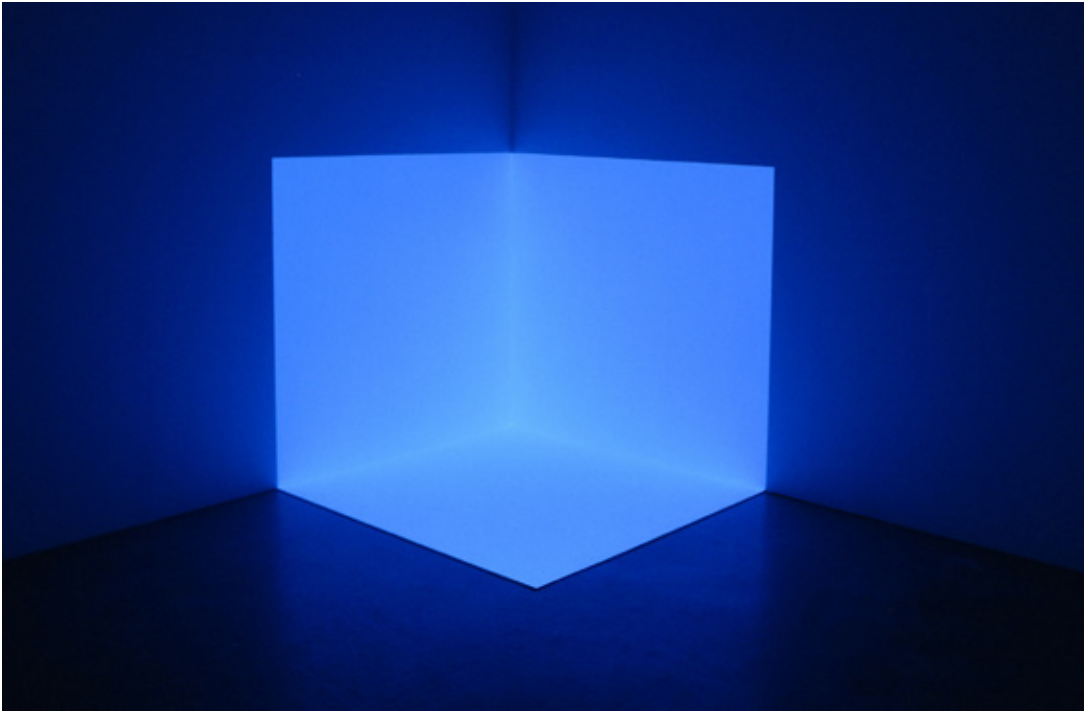
Pasajes de luz

- **Passages of Light**

James Turrell. Pasajes de luz







James Turrell, *Squat Blue* de la serie *Projection Pieces*, 1968. La Colección Jumex, México. © James Turrell

JAMES TURRELL: PASAJES DE LUZ

Kit Hammonds

James Turrell crea obras atrayentes y meditativas que desafían cualquier clasificación simple como imagen, objeto o arquitectura. Su práctica es única ya que emplea luz pura como medio artístico. Sus instalaciones a gran escala son “contenedores de luz”, cada uno de los cuales ofrece una experiencia insuperable en la que el color, la intensidad y la luminosidad adquieren una presencia física. Junto con estas obras icónicas la práctica más amplia que ha desarrollado el artista aborda la luz como una presencia tanto física como metafísica que condiciona nuestra comprensión del mundo. Turrell ha expresado: “mi trabajo no tiene objeto, ni imagen ni foco. Sin objeto, sin imagen y sin foco, ¿qué estás viendo? Te ves a ti mismo viendo. Lo importante para mí es crear una experiencia de pensamiento sin palabras”.¹ Para Turrell, la percepción misma es el objeto de la obra.

Pasajes de luz presenta instalaciones nuevas que forman parte de las series más importantes de la trayectoria artística de más de medio siglo de Turrell. En cada una de ellas se controla cuidadosamente la iluminación artificial y el espacio arquitectónico en el que se forman y experimentan. Como tal, aparentan ser distintivamente modernas. Sin embargo, las obras de Turrell se basan también en algo antiguo, evocando encuentros ritualizados en los que la luz se convierte en un medio para trascender el mundo. Esto se hace presente en la documentación de *Roden Crater*, el proyecto para convertir un volcán extinto en una obra de arte que va más allá de lo monumental. Es una de las varias obras de sitio específico que Turrell ha producido, y que se inspira en estructuras sagradas de diversos tiempos y culturas. En el contraste entre su obra para salas de exposición y sus proyectos de sitio específico emerge un pasaje a través de la práctica de Turrell hacia un impulso humano fundamental en el que la luz se convierte en un medio para reflexionar sobre la existencia.

Para algunas personas, la obra de Turrell invoca una experiencia espiritual, mientras que para otras es una meditación filosófica o desorientación extática. Se ha dicho mucho sobre la educación cuáquera de Turrell, un hecho que no niega ha influido en su propia filosofía y estética con su particular búsqueda de la “Luz interior”.² Sin embargo, el artista no coloca sus creencias perso-

5

1 Citado en la introducción de su página web: www.jamesturrell.com

2 La Luz Interior, Luz Hacia el Interior o la Luz Interior es un concepto central de la Sociedad de Amigos, más tarde conocida como Cuaquerismo. La Sociedad se fundó en el siglo XVII por George Fox como una alternativa al cristianismo tradicional, enfatizando la reflexión individual como medio para encontrar a Dios en su interior. Robert Barclay desarrolló las enseñanzas de Fox en *An Apology for the True Christian Divinity* (1678). Describió: “La luz interior nunca está separada de Dios ni de Cristo: pero dondequiera que esté, Dios y Cristo están envueltos en ella”.

nales al centro de su trabajo. Como una especie de polímita, Turrell estudió psicología perceptiva, matemáticas, geología y astronomía antes de formarse como artista, y todas estas disciplinas han desempeñado un papel instructivo en su arte. Se le conoce por realizar un experimento demostrativo que entrena a la gente para que distinga los colores proyectados en la parte posterior del cuello. La piel siente los diferentes colores, una forma de percepción háptica que ilustra su apreciación de la luz como materia. Las arquitecturas que crean espacios para sus instalaciones, tanto dentro como fuera de la galería, funcionan como observatorios a simple vista, al igual que los templos antiguos y otros edificios sagrados que se construyeron en línea con las constelaciones celestiales. Además, en ocasiones ha hecho referencia a las imágenes cinematográficas populares de los ovnis y los secuestros alienígenas que acercan su interés en nuestra conexión con las estrellas a lo contemporáneo. De este modo, Turrell se basa en lecciones y estructuras de una variedad de contextos culturales para tejer estas experiencias extraordinarias.

6

Entre sus obras más conocidas se encuentran las instalaciones conocidas como *Ganzfeld*, espacios cuyas paredes parecen disolverse intermitentemente a través del color que llena el espacio de visualización. El título *Ganzfeld*, que significa “campo total”, proviene de los efectos de privación sensorial, o quizá mejor descritos como sobrecarga sensorial, investigados por primera vez por el psicólogo alemán Wolfgang Metzger en la década de 1930. Acompañados de ruido blanco, los intensos campos de color inundan el ojo y hacen que el cerebro intente dar sentido a su falta de enfoque. El resultado a menudo es alucinante, con patrones que aparecen en la visión, voces que emergen de la estática u otras sensaciones imaginarias. Estos experimentos con campos totales de color han sido empleados para medir patrones cerebrales, y han demostrado que pueden invocar un estado cercano al sueño de ondas beta en la mente consciente, literalmente haciendo que sus sujetos perciban de manera diferente. Esto le ha prestado una historia complicada al efecto *ganzfeld* dentro del mundo de la ciencia, ya que se ha utilizado en los intentos de abrir las “puertas de la percepción” a la telepatía, la proyección astral, la visión remota y otros fenómenos extrasensoriales. Aunque refutadas, tales esperanzas demuestran un vínculo cultural entre la trascendencia y la luz que es común en las búsquedas humanas de la verdad más allá del mundo tangible.

Sin embargo, el afecto que produce un *Ganzfeld* de Turrell también se compone de un enfoque, una iniciación y el paso por un umbral que le otorga una cualidad ritual. Antes de entrar en el campo de color ilimitado, uno debe prepararse —vestirse apropiadamente para preservar la santidad del espacio (al menos, modestamente, con cubiertas de zapatos)— y luego ascender una pirámide antes de entrar en el interior. Similar al proceso de acceder a un

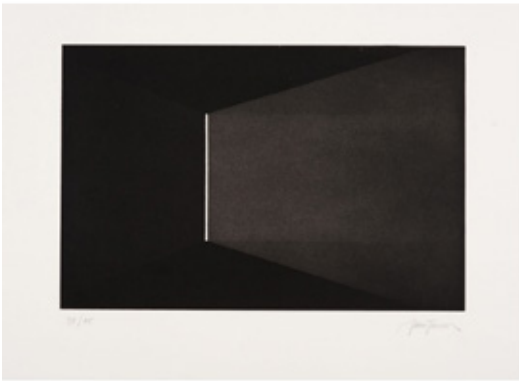


James Turrell, *Encounter* de la serie *Skyspaces*, 2007. Colección Isabel y Agustín Coppel.
© James Turrell. Fotografía: Moritz Bernouilly

templo. El proceso de cruzar es importante en todos los espacios rituales para crear un nuevo ritmo y perspectiva sobre lo que está por venir. “Cuando uno entra en un templo, uno entra en un espacio marcado en el que, al menos en principio, nada es accidental; todo, al menos potencialmente, es de importancia. El templo es una lente de enfoque, marca y revela significado... Lo ordinario (que permanece, para el ojo del observador, completamente ordinario) se vuelve significativo, se vuelve sagrado, simplemente por *estar allí*. Se vuelve sagrado al desviar la atención hacia él de una manera especial”.³

El crear un túnel desde nuestro mundo moderno iluminado eléctricamente, al de la iluminación natural del sol, la luna y el fuego que lo antecede es un contexto importante para apreciar el alcance completo de la obra de Turrell. Estas relaciones se hacen notar en sus instalaciones de sitio específico que van más allá de la galería de exhibición. Las obras arquitectónicas construidas para lugares tan diversos como viñedos en Argentina, salas de reunión cuánticas en Estados Unidos, hogares coreanos y cobertizos de pesca japoneses, jardines botánicos en Culiacán o haciendas y cenotes en Yucatán, brindan encuentros específicos con el cielo y los eventos celestiales. El lugar y el contexto están iluminados, literal y simbólicamente, por el virtuoso equilibrio que crea el artista de luz natural y artificial, el cual intensifica la sensación de espacio, tiempo y contexto. La luz crea el medio que permite verse a uno mismo viendo. Como Gaston Bachelard escribió en su tratado sobre la poética del espa-

³ Jonathan Z. Smith, “The Bare Facts of Ritual” en *History of Religions*, vol. 20, no. 1/2 (agosto-noviembre, 1980): 113. *Itálicas en el original.*



James Turrell, *Deep Sky*, 1984. Cortesía Häusler Contemporary Munich | Zurich.
© James Turrell. Fotografía: Florian Holzherr

cio: “En línea con la luz distante en la cabaña del ermitaño, simbólica del hombre que vigila, un gran expediente de documentación literaria sobre la poesía de las casas podría estudiarse desde el ángulo único de la lámpara que brilla en la ventana. Esta imagen tendría que colocarse bajo uno de los más grandes teoremas de la imaginación del mundo de la luz: *Tout ce qui brille voit* (todo lo que brilla ve)”.⁴

El proyecto principal de Turrell sigue incompleto después de 45 años, tanto por su escala como por su lejanía. El *Roden Crater* es posiblemente el proyecto de arte más grande que se ha realizado, rivalizando con la ambición de las antiguas pirámides y las catedrales medievales, no sólo en tamaño, sino en la construcción de una estructura que nos acerca a los cielos. Forjado de un volcán extinto en Arizona cerca de la maravilla natural del Gran Cañón, Turrell ha elaborado dentro de él espacios de observación desde la década de 1970, cuando en el transcurso de varios vuelos de reconocimiento identificó al volcán como un sitio para amplificar lo que se conoce como “domo celeste”, un efecto en el cual el cielo nocturno parece una cúpula arqueada sobre la tierra. Al adquirir el volcán y la tierra que lo rodea, Turrell ha desarrollado un complejo de cámaras subterráneas y túneles, orientados hacia aperturas alineadas a las apariencias específicas de las estrellas y constelaciones, así como a los movimientos del sol y la luna. Un túnel se extiende a lo largo de cientos de metros para crear un telescopio gigante, que capturará la parada lunar mayor, un evento que ocurre sólo una vez cada aproximadamente 2000 años, cuando la luna alcanza los puntos más extremos en su camino a través del horizonte. La alineación del túnel es precisa, pero el evento en sí no será presenciado por nadie que este vivo ahora, ya que está sintonizado con la próxima incidencia dentro de dos milenios. Dada esta cita tan distante, las paradas “menores” que ocurren a intervalos de 18 años son capturadas en la piedra lunar que se encuentra en una cámara enterrada en el centro del Cráter; y el sol se enfoca periódicamente a través de un túnel tangencial en esta gran *cámara oscura*.

Si bien al finalizar *Roden Crater*, este será el mayor logro de James Turrell, es sólo uno de los muchos proyectos arquitectónicos y de sitio específico que el artista ha producido y que están orientados a eventos celestiales como eclipses, acimuts⁵ y equinoccios. Estos recrean en algún sentido la conexión entre

4 Gaston Bachelard, *The Poetics of Space* (Boston: Beacon Press, 1994), 33-34. Publicado por primera vez en francés como *La poétique de l'espace* (París: Presses universitaires de France, 1958). La frase “tout ce qui brille voit” (todo lo que arroja una luz ve) se debe a la traducción alemana de 1967, en Bachelard: *Die Poetic des Raumes* (Múnich: Hanser, 1967), 48, y por W. Schivelbusch, *Disenchanted Night: The Industrialization of Light in the Nineteenth Century* (Berkeley: University of California Press, 1988), 96. La elección de palabras de Schivelbusch le da una connotación diferente, pero aceptada, de Bachelard, que se opone al período de transición hacia lo sublime de la tecnología.

5 *Acimut*: Ángulo que con el meridiano forma el círculo vertical que pasa por un punto de la esfera celeste o del globo terráqueo [N. de la E.].

el movimiento de las estrellas, los planetas, la luna y el sol, y los ciclos agrícolas, como indicadores clave de lo que reconocemos como civilización y a los que les rendimos homenaje dentro de la larga historia de edificios sagrados como los *hengés*,⁶ pirámides, e incluso catedrales cuyas arquitecturas reflejan y capturan el movimiento del sol, la luna y las estrellas. Al escribir sobre Uxmal, Octavio Paz observó que: “La pirámide es una imagen del mundo; a su vez, esa imagen del mundo es una proyección de la sociedad humana. Si es cierto que el hombre inventa dioses a su semejanza, también lo es que encuentra su semejanza en las imágenes que le ofrecen el cielo y la tierra. El hombre hace del paisaje inhumano historia humana; la naturaleza convierte la historia en cosmogonía, danza de astros”.⁷ La conexión tan sublime entre las fuerzas de la naturaleza y el cosmos con la existencia humana es la raíz misma de la creencia y sus devociones. Al hablar de lo sublime, Aristóteles observó que “la humanidad ya había derivado una noción de Dios (incluso antes de que los filósofos comenzaran a reflexionar sobre la cuestión) de dos fuentes principales: el movimiento ordenado de las estrellas y el alma humana”.⁸

10

Los alrededores de *Roden Crater* son prueba del orden de vida de una cultura indígena regida por los cielos. El volcán se localiza en tierra hopi cuyos orígenes se remontan a la cultura tewa más amplia. Entre los sitios arqueológicos hay estructuras kiva de techo abierto, en las cuales las personas se reúnen bajo las estrellas para ocasiones ceremoniales. En Mesa Verde se utilizan otros recursos naturales y artificiales para dar seguimiento a eventos cosmológicos utilizados en ritos relacionados con las estaciones agrícolas. Como tal, estos son lugares que conectan el tiempo y el lugar con el cosmos. Según las creencias de origen tewa, su cultura se dividió en personas de verano e invierno, unas de agricultura y otras de caza. Aunque estos grupos volvieron a ser parte de la misma comunidad, todavía pueden diferenciarse. Ritualmente, el jefe de verano y el jefe de invierno asumen la responsabilidad principal de la comunidad, dependiendo de la temporada del año.⁹ Se pueden encontrar prácticas similares al centro de muchas culturas prehispánicas como los mayas, cuyas grandes pirámides y ciudades están orientadas a eventos celestiales, y los hallazgos arqueológicos sugieren que hubo un intercambio dinámico de bienes rituales, materiales y culturales entre el norte y Mesoamérica. Las propias estructuras de Turrell, como la pirámide de *Agua de Luz* en Yucatán, emulan algunas de estas formas rituales en sus espacios interiores donde la luz natural y artificial, al igual que las aberturas al cielo, tienen su propio propósito e invocación.

6 *Henge*: es una palabra inglesa que se refiere a una estructura arquitectónica de la prehistoria, de forma circular u ovalada [N. de la E.].

7 Octavio Paz, “Crítica de la pirámide”, *Posdata* (México: Siglo XXI, 1970), 118.

8 E. Gilson, *Good and Philosophy* (New Haven: Yale University Press, 1941), 32.

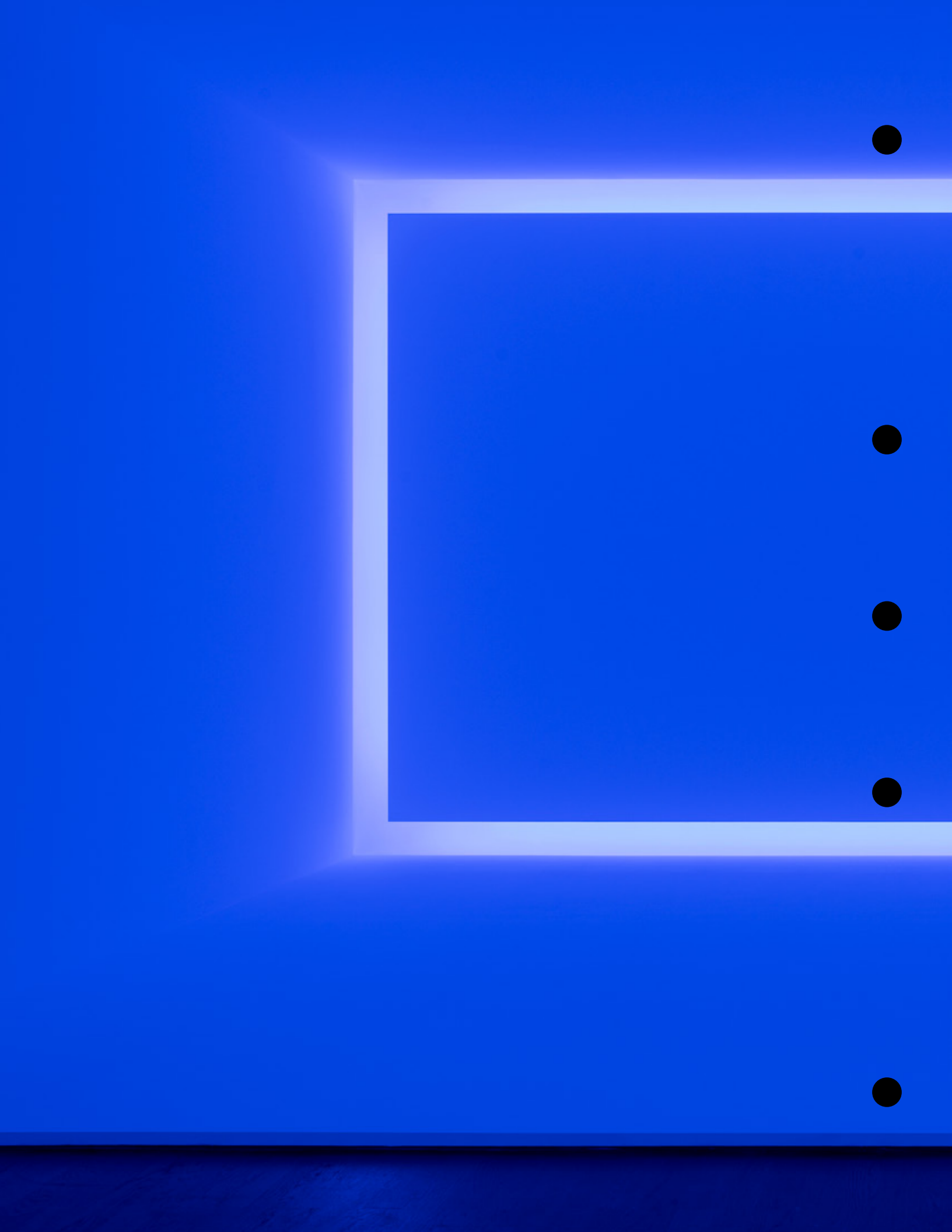
9 Ver Alfonso Ortiz, *The Tewa World; Space, Time, Being and Becoming in a Pueblo Society* (Chicago: University of Chicago Press, 1969).

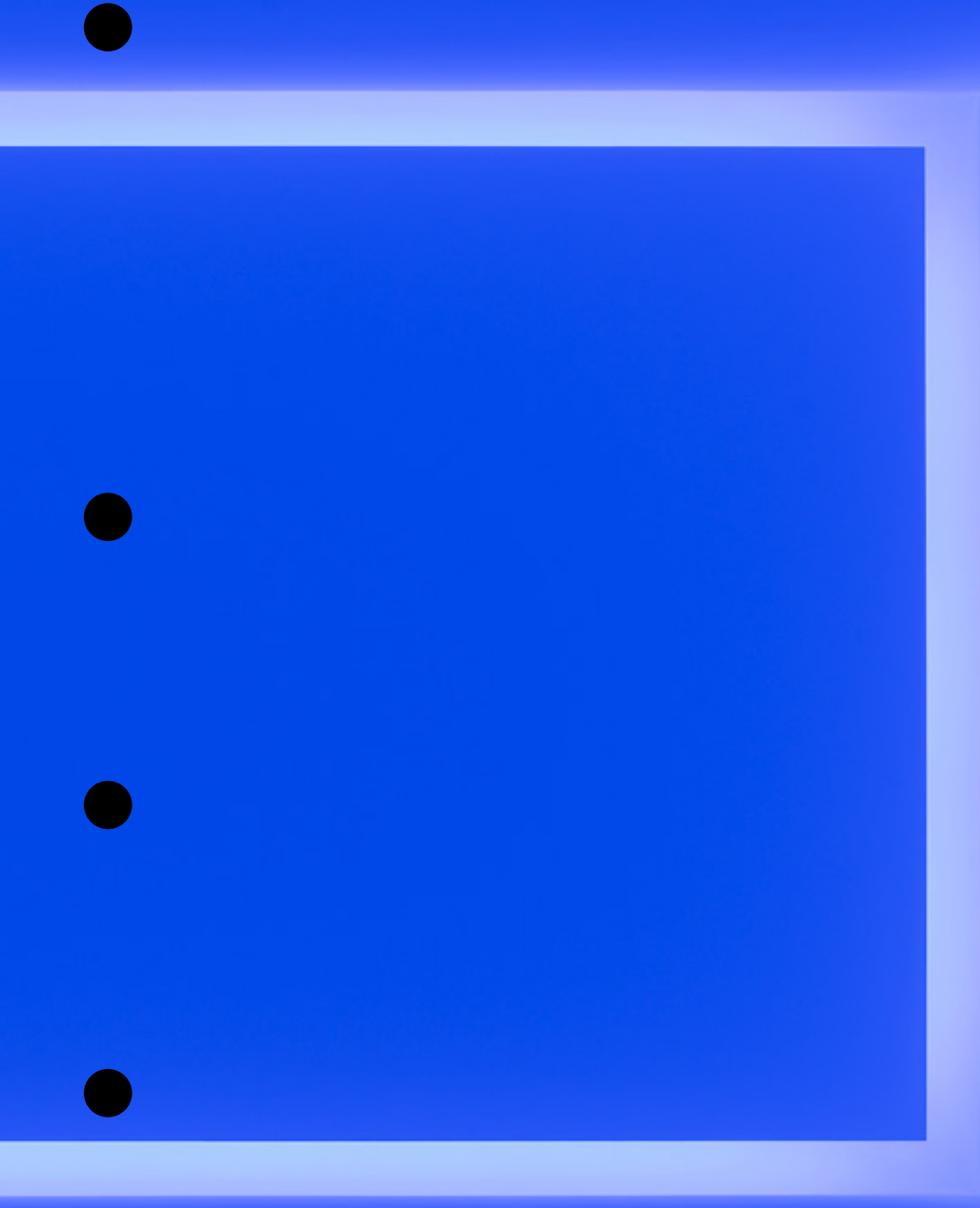
Uno de los *Skyspaces* más notables de Turrell se encuentra en el centro de la sala de reuniones de amigos de Chestnut Hill, donde la congregación cuáquera se reúne bajo un cielo abierto. Un cielo que se ve resaltado por las luces de colores que cambian de acuerdo con el tiempo y las condiciones climáticas, vinculando así esta forma de oración con las del pueblo tewa en kivas. Además de proporcionar refugio, la arquitectura siempre ha funcionado como medio para conectar a las personas entre sí y con el universo. Al controlar la oscuridad y la luz se provoca una iluminación filosófica y espiritual. Se puede obtener evidencia de esto en las catedrales europeas donde el sol ilumina las estatuas de santos en fechas significativas, tal como en las pirámides, o como en los túmulos y *henges* prehistóricos, incluso en las cuevas, que actúan como calendarios celestes y sitios de reverencia. En su libro de artista *Emblemata*, Turrell presenta sus propios grabados junto con ilustraciones históricas, no para comparar, sino para reconocer este vínculo profundo a través del tiempo. De un modo elocuente, la luz en los grabados de *Emblemata* no sólo se ve, sino que tiene un significado poético sugerido por las leyendas que los acompañan: “Por medio de una mente brillante, todo se entiende de noche” o “Desde la oscuridad, se puede ver el Cielo”.

La iluminación eléctrica fue uno de los principales elementos que contribuyó a la civilización moderna, ya que iluminó la noche, dividió el tiempo en segmentos regularizados y administró el espacio, mientras que la producción industrial alejó la vida de los ciclos agrícolas. Como tal, la modernidad industrial se ha visto como una ruptura con el pasado y ciertamente ha transformado la forma en que vivimos y percibimos el mundo.

Leo Marx ha descrito lo “sublime de la tecnología” que surge como consecuencia de la iluminación artificial que ahuyenta los ritmos de la naturaleza. Desde los primeros registros del pensamiento occidental en la antigua Grecia, si no antes, lo sublime —un sentimiento de asombro ante la naturaleza ilimitada y el poder— ha estado en el corazón de la estética. Desde su primera concepción, fue la naturaleza la que “implantó en nuestras almas una pasión invencible por todo lo que es grande y por todo lo que es más divino que nosotros”.¹⁰ Esto alcanzó su apogeo en la era romántica cuyo arte, especialmente el arte estadounidense del siglo XIX, se centró en la gran escala de vistas naturales como el Gran Cañón. Tal estética acompañó el nacimiento de la electricidad como una fuerza creada por el hombre que podría inspirar asombro y temor. Junto con la producción industrial, grandes construcciones como la Presa Hoover (en sí misma vinculada a la producción industrial de electricidad) y la aviación, la bombilla eléctrica parecía proporcionar dominio humano

10 Cassius Longinus, *On Sublimity*, trans. D.A. Russell (Oxford: Clarendon Press, 1965), 146. El texto fue atribuido al autor del siglo III Cassius Longinus hasta el siglo XIX. Sin embargo, ahora se considera que él no fue el creador y que es, en cambio, el trabajo de una fuente anónima del primer siglo d.C. Russell usa “L” para denotar al verdadero autor.





James Turrell, *Rondo (Blue)* de la serie *Shallow Space Constructions*, 1969. © James Turrell. Fotografía: Florian Holzherr

sobre los elementos.¹¹ Como dice David Nye: “En un mundo físico cada vez más desacralizado, lo sublime representa una forma de reinvertir en el paisaje y las obras de los hombres con un significado trascendente”.¹² Para una sociedad multicultural “la ventaja de lo sublime como emoción compartida es que está más allá de las palabras”, es decir, está más allá de cualquier creencia singular.¹³ La estética de Turrell se basa en esta trama, no para refutar el pasado, sino para darle continuidad.

Del mismo modo, estaban presentes fuerzas de transformación similares en el arte moderno que surgió para adoptar el mundo tecnológico. Los contemporáneos de Turrell buscaron abrazar el futuro radical y los nuevos materiales industriales como sus medios en el minimalismo y el movimiento de *Light and Space* [Luz y espacio] de Los Ángeles con el que el artista tenía afinidades. Otros artistas, como Robert Smithson, Nancy Holt, Robert Morris y Charles Ross, entre otros, comenzaron a construir sus *Land Art* o *Earthworks* en los desiertos del sudoeste en referencia a sitios antiguos, y en sintonía con una renovación más general de interés en la arqueología, sitios históricos y culturas pasadas. Si bien el trabajo de Turrell tiene paralelos con lo anterior, su posición singular ha invertido en crear una experiencia sublime dentro de lo moderno, más que como una forma de resistencia.

14

Los medios distintivamente modernos que Turrell emplea en su obra, tanto tecnológicos como culturales, existen en relación estrecha con el cine, uno de los templos de la modernidad y producto de la luz pura. Existen similitudes formales entre la arquitectura de cine y las obras de Turrell con muros redondeados y una paleta de luz neón común a las primeras salas de cine. Pero las asociaciones no se detienen en esta similitud material. Esas mismas características arquitectónicas desempeñan un papel casi ritualista de transición que aclimata a la audiencia, al igual que hacer que el edificio se convierta en un lugar de otro mundo antes de que se desvanezca cuando el proyector comienza a rodar. Estos afectos crean un pasaje del mundo material en el que vivimos a un mundo de figuras míticas compuestas de luz. Si bien es una experiencia más frecuente que en la antigüedad, la fórmula básica de cómo la luz actúa como un medio para transportarse de un mundo a otro parece estar casi preprogramado en la cultura humana.

Criado en Los Ángeles, pero aislado de los electrodomésticos en la casa familiar cuáquera, se puede especular sobre cómo una vida contemporánea anacrónica pudo haber influido en Turrell cuando fuera de ella el cine actuaba como líneas divisorias en la ciudad. Tanto la perforación de las constelaciones

11 Ver Scott McQuire, “Immaterial architectures: urban space and electric light” en *Space and Culture: International Journal of Social Spaces*, vol. 8, no. 2 (mayo, 2005): 128.

12 David Nye, *American Technological Sublime* (Massachusetts: MIT Press, 1994), xiii.

13 *Ibid.*, xiv.

en las cortinas pesadas de su habitación cuando era niño, como la experiencia de ver la televisión por medio de las luces parpadeantes que emanaban de las ventanas de las casas al pasar, han influido explícitamente en la perspectiva de Turrell al igual que el cuaquerismo. Resulta también imposible ignorar la atmósfera general de contracultura y modernismo de la posguerra a fines de los años sesenta y setenta en California, donde las exploraciones de nuevas tecnologías junto con el retorno de las formas de espiritualidad y comunidad sentaron las semillas de gran parte del mundo electrónico actual.

Muchas de las tecnologías que emplea Turrell hoy en día las desarrolló en su estudio Main & Hill, un antiguo local llamado el Hotel Mendota en Ocean Park. Utilizando proyecciones, cortinas, ventanas ennegrecidas y, en el caso más extremo, la eliminación de parte del techo del edificio, Turrell creó las *Mendota Stoppages* [Obstrucciones de Mendota]. En esta serie de habitaciones y espacios Turrell disolvía la arquitectura física de diferentes maneras. Pero lo más significativo es su base en una exhibición casi ritualista. Ciertas obras fueron construidas para permitir entrar la luz en momentos específicos del día, y los visitantes eran guiados en cada experiencia por Turrell. El artista Robert Morris describió lo que observó en el Hotel Mendota diciendo: “el tráfico nocturno y la luz de las lámparas de la calle entraban por una ventana delantera y flotaban a través de una gran pared vacía”.¹⁴ Lo que se observaba en otras habitaciones dependía no sólo de la hora del día sino también de las estaciones con “el aspecto del día de la obra consistiendo de dos piezas creadas por aberturas que daban al espacio más cercano a la calle. Una pieza fue hecha para el lado invernal del equinoccio y la otra para el lado veraniego”.¹⁵ La experiencia de las *Mendota Stoppages* podía tomar hasta cuatro horas, con ciertas habitaciones abiertas sólo de acuerdo con el calendario para permitir ciertos efectos precisos. Estas primeras orientaciones hacia los acontecimientos celestiales son precursoras de la fascinación de Turrell por el orden cósmico y su influencia aquí en la tierra, cómo divide el tiempo y el espacio, mientras se mueve a través de las recámaras de los edificios. Turrell actuó como maestro de ceremonias de una manera casi ritualista, revelando y ocultando la luz al manipular las cortinas; abriendo y cerrando espacios de manera coreografiada. La intención puede haber sido la practicidad más que la teatralidad, sin embargo, en retrospectiva uno puede ver cómo el cruzar el umbral era entregarse a experimentar el arte de Turrell como uno puede hacerlo en un rito de iniciación.

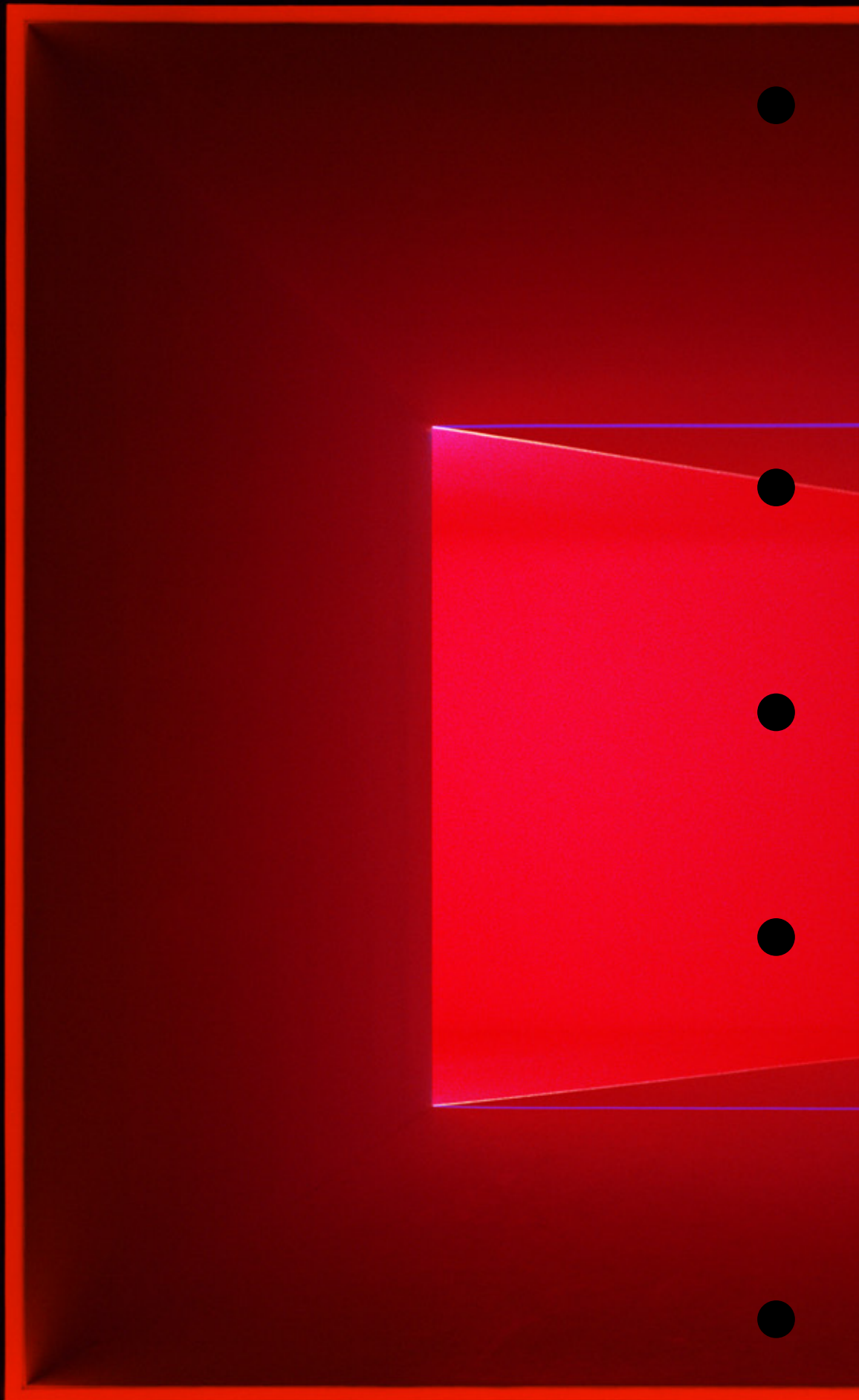
14 Robert Morris, “The Art of Existence. Three Extra-Visual Artists: Works in Process” in *Artforum* (enero, 1971). El texto de Morris describía tres obras de artistas de ficción, una de las cuales era similar a su propio interés por los observatorios a simple vista de la época, y a la obra de Turrell, aunque Morris había visitado a Turrell en su estudio antes de su publicación.

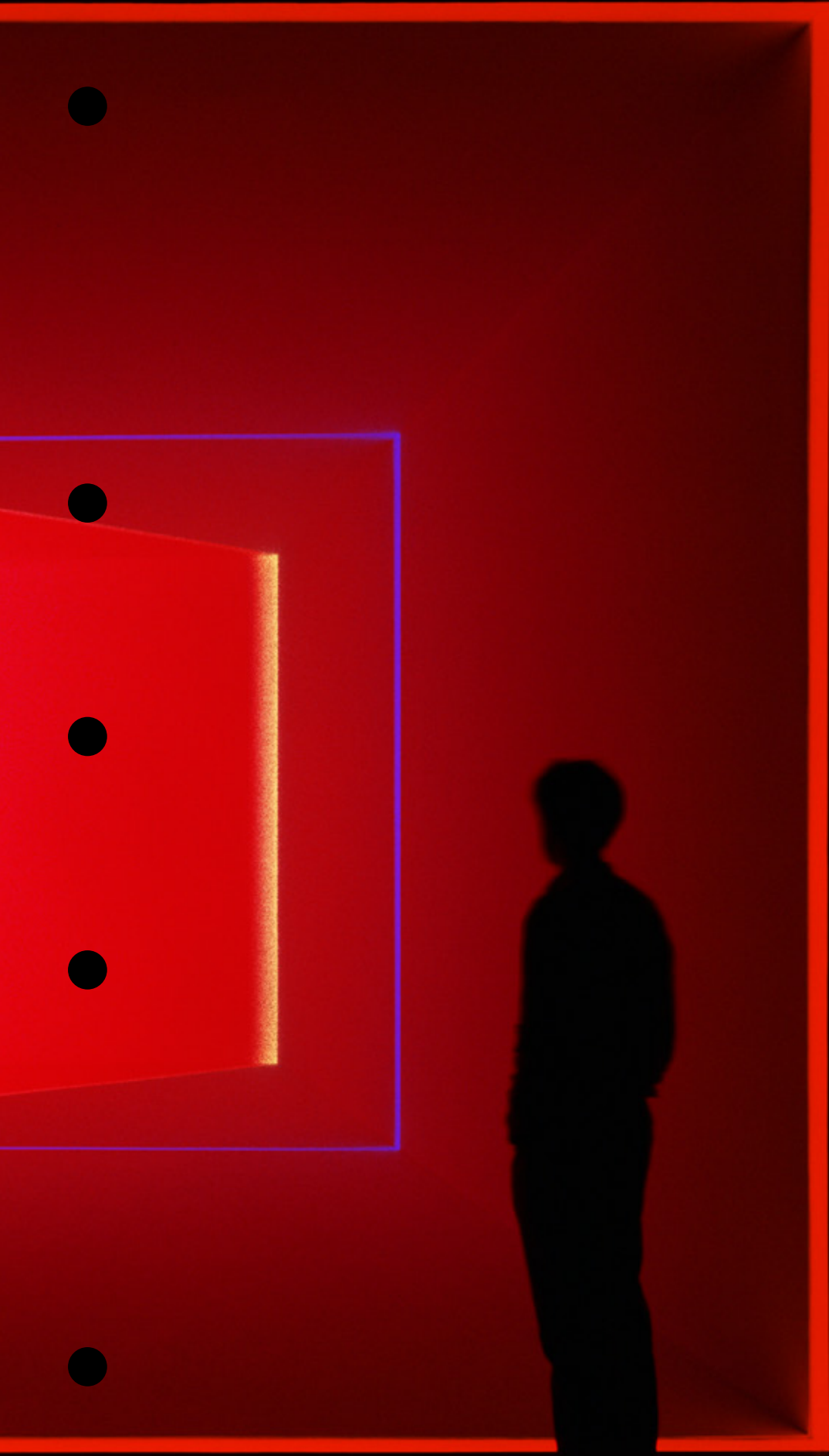
15 Citado en Alison de Lima Greene, “As it is, Infinite: The Work of James Turrell” en Michael Govan y Christine Y. Kim (eds.), *James Turrell: Retrospective* (Nueva York: Prestel, 2013), 123, de la fuente: Barbara Haskell y Melinda Wortz, *James Turrell: Light and Space* (Nueva York: Whitney Museum of American Art, 1980), 29.

La obra que Turrell desarrolló en el Hotel Mendota proporcionó la base para sus instalaciones utilizando luz artificial dentro de la galería. A la par, Turrell participó en el programa de *Art and Technology* del Los Angeles County Museum of Art, donde colaboró con ingenieros y otros artistas, particularmente con Robert Irwin. Con la combinación de estudio y laboratorio, refinó las formas en que se podría emplear la luz y el color. Las *Projection Pieces* [Piezas de proyección] son un ejemplo de ello. Al emplear proyectores modificados, la luz se proyectó en paredes y esquinas para crear formas arquitectónicas ilusorias de pirámides o cubos, cuya solidez se compone en el ojo. Por lo general, se espera que tales ilusiones confundan los sentidos y se interpreten como un truco. Sin embargo, Turrell usa la ilusión para llamar nuestra atención a los límites de la percepción, revelando una paradoja entre lo que ve el ojo y lo que sabemos que se ve.

Las *Wedgeworks* [Cuñas], también creadas por primera vez en el estudio Main & Hill, operan en la penumbra de la ilusión y la comprensión, oscilando entre una superficie aparentemente plana y un espacio profundo. Su construcción es relativamente simple, ya que usa luces proyectadas y algunas paredes para cortar la luz en sí y distorsionar cualquier comprensión fija de los límites arquitectónicos. Sin referentes simples, la luz puede parecer imponente o distante, sólida o difusa a pesar de lo que podamos saber sobre sus límites. Las *Shallow Space Constructions* [Construcciones de espacio poco profundo] también parecen penetrar sus paredes e ir más allá. Todas estas obras tienen su origen en el Hotel Mendota y se basan en la sencilla verdad de que la luz contiene una fascinación que ningún objeto material puede emular. La naturaleza evasiva de la luz como material con el cual esculpir la percepción provoca una reflexión mundana y sublime sobre el ser y su lugar en el mundo. Los rituales pueden asociarse con los ritos de iniciación o ceremonias religiosas. Y si bien con frecuencia son el proceso mediante el cual se implementa e inicia la creencia, los rituales pueden verse como una resonancia estructural más amplia. Por lo tanto, cuando hablamos de ritual, no necesita ser espiritual *per se*. En cambio, podríamos considerarlos como un medio para ordenar la experiencia y el espacio en sí mismo con el fin de proporcionar una forma para moverse fuera de uno mismo, para percibir las cosas y el ser de uno mismo, de manera diferente. Así, la ciencia y la religión, el arte y el entretenimiento pueden exhibir sus rituales y teatralidades particulares. La obra de Turrell emplea modos de ver inherente y fundamentalmente humanos para ir más allá del simple acto de mirar, al permitir que el afecto anule el pensamiento y nos permita pasar a nuevas percepciones y comprensión de nuestro propio lugar y tiempo.







James Turrell, *Wedgewood V* de la serie *Wedgewood*, 1974. © James Turrell. Fotografía: Florian Holzherr



James Turrell, *Mendota Stoppages*, 1969–1974. Fotografía blanco y negro. Karen Comegys-Wortz and Edward Wortz Collection. © James Turrell. Fotografía: © Museum Associates/LACMA

¡POR LA LUZ! ¿QUÉ ES LA LUZ? ¿QUÉ ES LA VISTA?

Adriana Kuri Alamillo

“Pero ahora, entonces, volviendo al tema, este órgano divino de la vista, este instrumento indispensable para el pensamiento y el disfrute intelectual, que nos abre a las maravillas de este universo, a través del cual hemos adquirido el conocimiento que poseemos, y lo que nos impulsa, y que controla toda nuestra actividad física y mental. ¿Por qué se ve afectado? ¡Por la luz! ¿Qué es la luz?”

Nikola Tesla, *Sobre la luz y otros fenómenos de alta frecuencia*, 1893

En 1968, un par de años después de completar una licenciatura en psicología perceptiva en Pomona College, James Turrell tuvo la oportunidad de profundizar en el estudio de la luz. Fue invitado a participar en el *Programa de Arte y Tecnología* del Los Angeles County Museum of Art (LACMA), en el cual hubo una serie de colaboraciones entre artistas, científicos e ingenieros. Concebido como una exposición, y a la vez como una oportunidad para aprovechar el auge de la industria aeroespacial y de la información que tenía lugar en Los Ángeles, Maurice Tuchman alistó a artistas y líderes de industria para participar en el proyecto.¹ Turrell se asoció con su compañero y artista Robert Irwin y el psicólogo experimental Edward Wortz, quien dirigía la división de ciencias de vida en Garret Aerospace. Así fue como comenzó el estudio de Turrell de los umbrales sensoriales, el cual sigue desempeñando un papel importante en su práctica.

Después de un período de planificación, en 1969 el trío comenzó sus experimentos para la exposición *Arte y Tecnología*. Al principio de su colaboración, tenían la intención de crear un objeto o espacio que permitiera al público la oportunidad de experimentar un campo visual total. Sus planes incluían la construcción de una estructura de dos niveles a través de la cual los visitantes estarían primero sujetos a una habitación a prueba de sonido y luego a un entorno *ganzfeld*.² Irwin, Turrell y Wortz construyeron cúpulas de casi un

- 1 Maurice Tuchman y Jane Livingston, *A Report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art 1967–1971* (Los Ángeles: Los Angeles County Museum of Art, 1971).
- 2 Alison de Lima Greene, “As It is, Infinite: The Work of James Turrell” en *James Turrell: A Retrospective*, eds. M. Govan and C. Y. Kim (Nueva York: Prestel, 2013), 121–123.

metro de diámetro³ capaces de crear lo que se percibía como un espacio indefinido lleno de luz aparentemente tangible en los laboratorios de la Garrett Corporation. También obtuvieron acceso a la cámara anecoica del Departamento de Psicología de UCLA (Universidad de California Los Ángeles), como parte de su investigación.⁴ Sus experimentos, tanto en sí mismos como en voluntarios, detallaron los efectos del acondicionamiento alfa, el acondicionamiento de biorretroalimentación y la privación sensorial en los sujetos. Registraron respuestas físicas y psicofisiológicas en un esfuerzo por investigar qué tipo de conciencia es necesaria para la orientación básica y cómo recibimos y reaccionamos ante estímulos como la luz y el sonido.⁵ En sus informes sobre el proyecto, declararon sobre este trabajo:

Estamos lidiando con los límites de una experiencia, no con los límites de la pintura, por ejemplo. Elegimos esa experiencia del ámbito de la experiencia para definirla como “arte”, porque al tener esta etiqueta se le presta atención especial. Quizás esto sea todo lo que “arte” significa, este Marco Mental. El artista destaca lo que siente que necesita ser experimentado. Posiblemente porque no se ha experimentado lo suficiente... En el proyecto que hemos diseñado existe una situación en la que las personas pueden relajarse y abrirse a experimentar algo único.⁶

22

El proyecto nunca se terminó y Turrell lo dejó por completo a mediados de 1969. Sin embargo, éste influyó profundamente en su práctica individual, lo cual es particularmente notorio en las instalaciones que concibió en el Hotel Mendota en Santa Mónica, y que ahora se entienden como una continuación de la investigación que hizo como parte del *Programa de Arte y Tecnología*. De 1966 a 1974, Turrell alquiló el antiguo hotel como su estudio, y ahí fue donde se embarcó en sus primeros experimentos con la luz. A partir de 1969 desarrolló un cuerpo de trabajo conocido como las *Mendota Stoppages* [Obstrucciones de Mendota], sellando los espacios interiores de su estudio del mundo exterior y luego cortando agujeros en las paredes o recuperando ventanas para orquestar secuencias de luz proyectadas en el interior oscurecido de los espacios. Estas exploraciones orientaron el proceso de piezas futuras, como las instalaciones inmersivas que crea actualmente, ya que encarnan y reflejan su comprensión de que el espacio interior estaba siendo creado por la luz misma en lugar de los límites de la arquitectura, el espacio en sí estaba estructurado por la luz.⁷ Las series *Dark Spaces* [Espacios oscu-

3 Tuchman y Livingston, *A Report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art 1967–1971*, 137.

4 Greene, “As It is, Infinite: The Work of James Turrell” en *James Turrell: A Retrospective*, 121–123.

5 Christine Y. Kim, “James Turrell: A Life in Art” en *James Turrell: A Retrospective*, 44; Tuchman y Livingston, *A Report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art 1967–1971*, 129–142.

6 Tuchman y Livingston, *A Report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art 1967–1971*, 131–132.

7 Craig Adcock, *James Turrell: The Art of Light and Space* (Berkeley, CA: University of California Press, 1990).

ros], *Ganzfeld* y *Perceptual Cells* [Celdas perceptuales] que creó posteriormente se remontan tanto a su participación en el *Programa de Arte y Tecnología* como a las *Mendota Stoppages*.

Los efectos *ganzfeld*⁸ explorados y creados por Turrell se estudiaron por primera vez en la década de 1930 por el psicólogo alemán Wolfgang Metzger. Observó que un sujeto que mira un campo unificado e indiferenciado comienza a experimentar alucinaciones y exhibe signos de un estado alterado de conciencia. Otros investigadores abordaron el tema e intentaron estudiar este modo de alucinación produciendo el efecto con gafas de difusión o simplemente con pelotas de *ping-pong* cortadas a la mitad y colocadas sobre los ojos de sus sujetos. Durante el experimento las gafas improvisadas eran inundadas con luz, mientras que el sujeto escuchaba ruido a través de auriculares para eliminar cualquier sonido que pudiera atarse al mundo físico.⁹ En las décadas de 1950 y 1960, el psicólogo estadounidense James Gibson retomó los experimentos de *ganzfeld* y, a través de ellos encontró pruebas para apoyar su modelo ecológico de percepción en el que los fenómenos sensoriales no se producen ni en el organismo ni en el medio ambiente, sino en el proceso de interacción entre los dos.¹⁰ Este modelo de percepción está claramente incrustado en el trabajo de Turrell, ya que las piezas se consideran experiencias inmersivas creadas a través de la interacción del espacio, la luz, el color y la perspectiva del espectador.

James Turrell comenzó a trabajar en su primer *Ganzfeld* a los pocos meses de finalizar su participación en el *Programa de Arte y Tecnología* de LACMA, con la intención de producir ambientes inmersivos de campos de luz de colores no estructurados y uniformes que cambian gradualmente con el tiempo. Para experimentar estas obras, el espectador sube una escalera hacia una abertura inundada de luz y, al pisar una plataforma elevada, ingresa a un espacio sin horizontes perceptibles. En el interior, la mente intenta orientarse buscando fragmentos arquitectónicos u otras claves de perspectiva que se han vuelto invisibles. Estos grandes espacios y entornos minuciosamente controlados provocan el colapso de la visión al estimular y confundir simultáneamente los sentidos. El uso de la luz por parte de Turrell ilumina y oscurece a la vez, creando un tipo de “ceguera” que confunde al cerebro al intentar llenar los vacíos de percepción y situarse una vez más. Sus obras de la serie *Dark Space*, concebidas a principios de los años setenta, son casi la antítesis de un *Ganzfeld*. Por lo general, están formadas por un pasillo sin luz que conduce a una habi-

8 *Ganzfeld* es una palabra de origen alemán que significa “campo completo”, la cual se usa para describir una región desestructurada de estímulos causada por la privación perceptiva.

9 Jirí Wackerman, Peter Pütz y Carsten Allenfeld, “Ganzfeld-induced Hallucinatory Experience, Its Phenomenology and Cerebral Electrophysiology” *Cortex*, vol. 44, núm. 10 (2008): 1364–1378.

10 Patrick Beveridge, “Color Perception and the Art of James Turrell” *Leonardo* 33, núm. 4 (2000): 305–313.



James Turrell, *Gasworks*, 1993. Cortesía Häusler Contemporary Munich | Zurich.
© James Turrell. Fotografía: Florian Holzherr

24

tación completamente sellada y oscura, dentro de la cual el espectador debe sentarse y permitir que sus ojos se adapten. El proceso parece extenderse indefinidamente, hasta que un leve resplandor se comienza a percibir. La mente lucha por comprender lo que está viendo, y la tenue luz es difícil de distinguir de los fosfenos generados por el aparato visual a través del disparo aleatorio de los nervios relacionados con la visión.

Cuando se experimenta un *Dark Space* o un *Ganzfeld*, los espectadores “[se encuentran] a veces incapaces de discernir si [están] experimentando un fenómeno basado en los ojos, como un campo de color inducido por la retina, o un fenómeno basado en la visión, como un campo homogéneo de luz coloreada a una distancia de sus ojos”.¹¹ Estas piezas revelan las diferentes capacidades de iluminación y oscuridad para dar forma al mundo tal como se percibe, combinando los efectos tangibles de la luz sobre el cuerpo físico con los efectos perceptivos de un aparato neurofisiológico y así intentando dar sentido al espacio que se está ocupando. Se ha demostrado que la luz y su color afectan los cuerpos humanos, los estados de ánimo, la memoria y el rendimiento al tener la capacidad de alterar físicamente la frecuencia cardíaca, la presión arterial, el estado de atención, la actividad cerebral, la respiración y más. Turrell combina estos efectos de la luz con el modelo de psicología perceptiva de Gibson para afectar la visión directamente. Al experimentar estas obras de arte, nuestra confianza en lo que vemos y sabemos del mundo se ve desafiada, lo que nos obliga a reflexionar sobre la naturaleza de cómo percibimos e interactuamos con lo que entendemos como realidad física.

11 Beveridge, “Color Perception and the Art of James Turrell”, 305.

Las piezas de la serie *Perceptual Cells* de Turrell van un paso más allá, ya que en esencia son versiones compactas y combinadas de las instalaciones más grandes, incorporando la naturaleza y los efectos de ambas para crear experiencias alucinatorias, inmersivas y aisladas. Estos espacios autónomos y contenidos existen en una variedad de formas; como una cabina telefónica, una peluquería, un confesionario e incluso lo que parece ser una especie de máquina de resonancia magnética. Rompen con la neutralidad de la mayoría de las instalaciones de Turrell al tomar la forma de espacios y lugares comunes, lo que hace que el espectador cuestione aún más la realidad percibida al ingresar a un espacio que puede ser aprehendido culturalmente para tener una experiencia que cuestiona la naturaleza misma de cómo se percibe y se entiende la realidad. Estas obras deben ser experimentadas en una relación uno a uno entre el espectador y la pieza. Sin embargo, una vez en la celda perceptiva, toda dimensión espacial de la percepción pierde coherencia. El campo visual cambia constantemente, evitando que los ojos se enfoquen y amplificando así las imágenes que se forman por el paso de la luz cambiante. Esto representa un colapso espacial y óptico de la distancia entre la imagen percibida y el espectador, teniendo en cuenta y animando el aparato óptico neurofisiológico de los espectadores. A través de este efecto, las células perceptivas sondan los límites de la sensibilidad óptica y la experiencia del tiempo. Turrell “[convierte] al espectador en un filtro y procesador que produce imágenes en movimiento fenomenológicamente experimentadas, pero materialmente intangibles, alterando teóricamente las ondas cerebrales a través de secuencias programadas de luz”.¹²

25

Los entornos inmersivos de James Turrell ubican estratégicamente a los espectadores en espacios controlados y confinados que requieren que uno pare, observe y responda a los cambios que ocurren en la luz.¹³ Esto aumenta nuestra conciencia de acceso sensorial al mundo, al cambiar no sólo la forma en que hemos llegado a comprender la luz, sino que también nos obliga a cuestionar nuestras propias percepciones de lo que observamos y comprendemos como tangiblemente real. Debido a la iluminación artificial, es decir, a la iluminación eléctrica, la luz llegó a ser vista y empleada como una herramienta con potencial para revelar, convirtiéndose en un emblema importante de la transición a la modernidad después de la época de la Ilustración. Además, y tal vez como un efecto, la contemplación se descartó en el proceso de que la luz se convirtiera en menos algo que observamos y más en algo que utilizamos para revelar con nitidez la objetividad del mundo que nos rodea. Como señala Jeffrey L. Kosky en *Contemplative Recovery*, “la visión contemplativa se pierde, se olvida o se vuelve obsoleta a medida que la visión y la comprensión

12 Alla Gadassik, “Perceptual Cells: James Turrell’s Vision Machines Between Two Paracinemas,” *Leonardo* vol. 49, núm. 4 (2016): 309.

13 Cynthia A. Freeland, “A New Question about Color,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 75, núm. 3 (2017): 241–243.

se ponen cada vez más a la tarea de dominar y alterar el mundo”.¹⁴

La obra de arte de Turrell nos reintroduce a la contemplación, dirigiendo nuestra mirada a través y más allá de las imágenes y objetos a la fuente invisible de luz que engendra asombro, “[separando] lo que las formas modernas de iluminación conectan: viendo desde el control, tocando desde la maestría”.¹⁵ La visión contemplativa de la luz en la obra de Turrell no es certera ni segura, ya que cuando brilla e irradia, también trasciende lo cognitivo y representativo, aterrizando directamente en el campo de lo afectivo y lo sensorial.¹⁶ Al hacer evidente las cualidades parciales e ilusorias del aparato visual humano, y a la vez alentar una contemplación trascendental de la luz, Turrell crea una especulación consciente en el espectador. Se cuestiona la aprehensión normativa del mundo a través de la interrogación de si otros ven lo que vemos en las dramáticas intervenciones de Turrell, las cuales basan el significado de la obra en la experiencia de percepción de cada espectador individual.

14 Jeffrey L. Kosky, “Contemplative Recovery The Artwork of James Turrell”, *Crosscurrents*, vol. 63, núm. 1 (2013): 46

15 *Ibid.*, 44.

16 Tim Edensor, “Light Art, Perception, and Sensation”, *The Senses and Society*, vol. 10, núm. 2 (2015): 139.



James Turrell, *Accretion Disk* de la serie *Curved Elliptical Glass*, 2018.
© James Turrell. Fotografía: Florian Holzherr

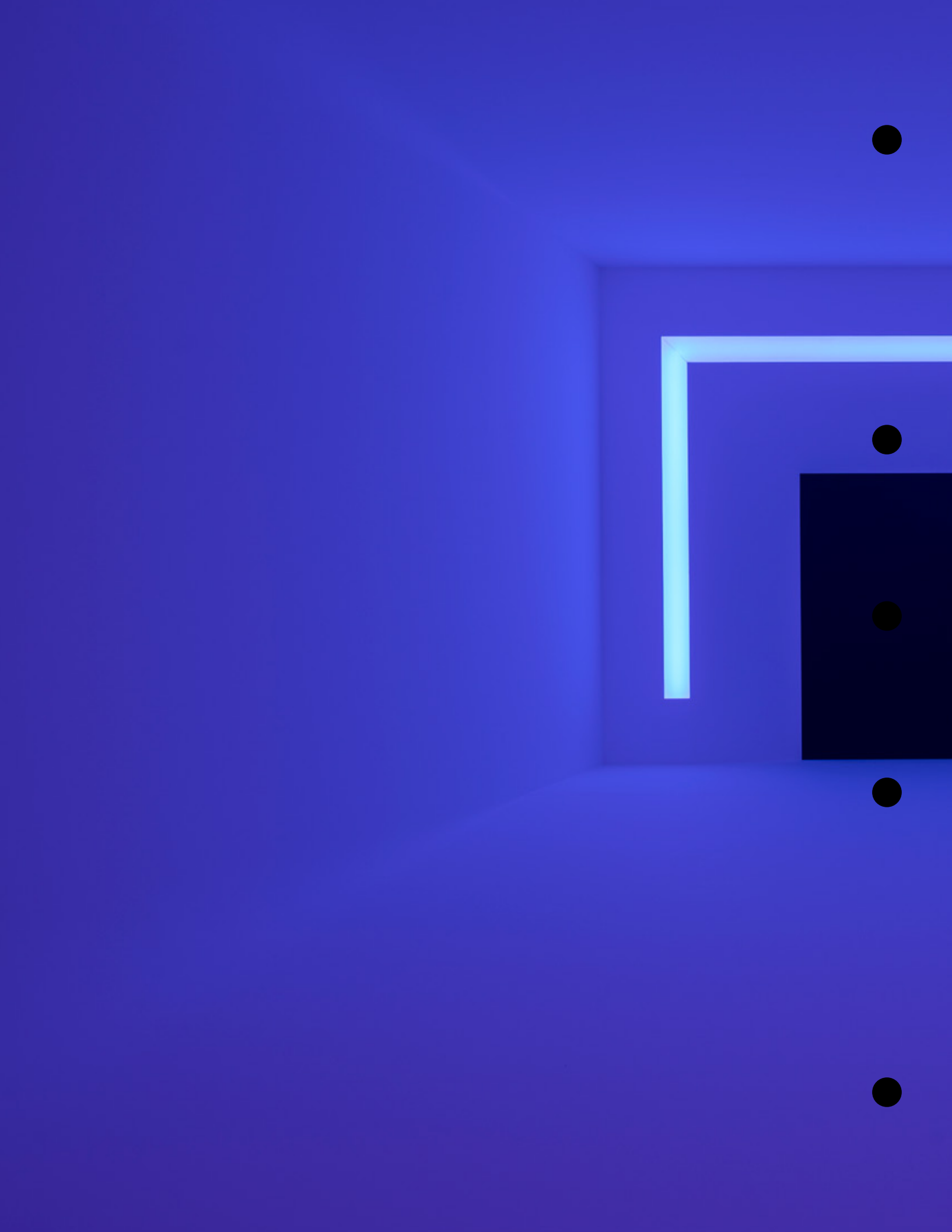


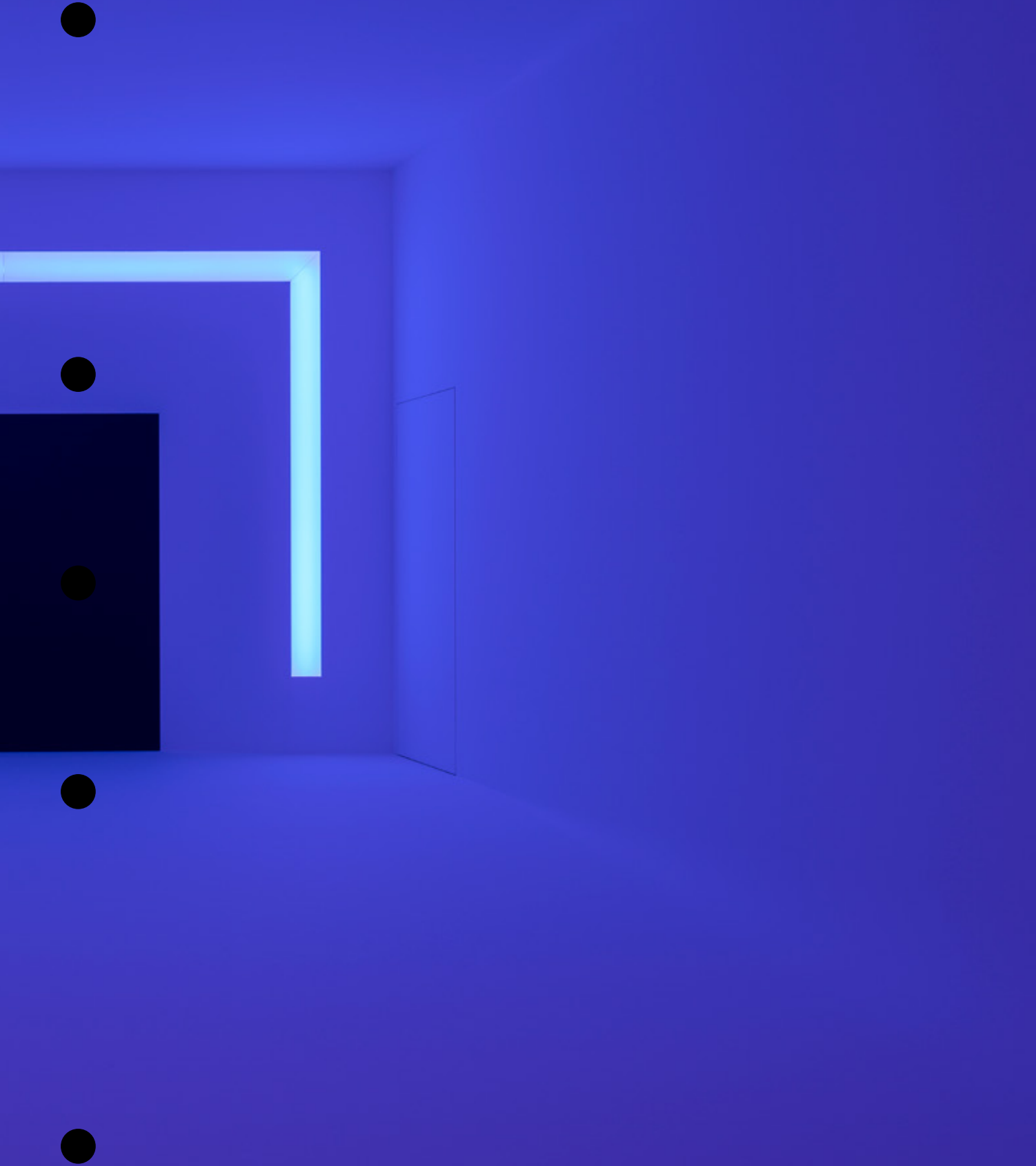


James Turrell, *Apani* de la serie *Ganzfeld*, 2011. © James Turrell. Fotografía: Florian Holzherr









James Turrell, *Apiani* de la serie *Ganzfeld*, 2011. © James Turrell. Fotografía: Florian Holzherr

ENGLISH



JAMES TURRELL: PASSAGES OF LIGHT

Kit Hammonds

With a unique practice that employs pure light as an artistic medium, James Turrell creates absorbing and meditative works beyond any simple classification of image, object or architecture. Large-scale installations are “containers of light”, each offering a unique experience in which color, intensity and luminosity take on a disarming physical presence of their own. Alongside these iconic works, the artist’s broader practice addresses light as a both the physical and metaphysical presence that conditions our understanding of the world. Turrell says “my work has no object, no image and no focus. With no object, no image and no focus, what are you looking at? You are looking at you looking. What is important to me is to create an experience of wordless thought.”¹ For Turrell perception itself is the object of his work.

Passages of Light features newly created installations in Turrell’s most significant series from his practice that spans more than half a century. Each is a carefully controlled environment in which light is formed and experienced. As such, they appear distinctly modern. Nevertheless, Turrell’s works are equally grounded in something ancient, evoking ritualized encounters in which light becomes a means to transcend the world. This is made present in documentation of the *Roden Crater*, a project to convert an extinct volcano into a work of art that goes beyond the monumental. It is one of many site-specific projects Turrell has produced that draw inspiration from sacred structures from diverse times and cultures. In the contrast between his gallery work and site-specific endeavors, a passage emerges through Turrell’s rich practice to a fundamental human impulse towards light as the means to reflect on existence.

For some, Turrell’s work invokes a spiritual experience. For others a philosophical meditation or ecstatic disorientation. Much has been said about Turrell’s Quaker upbringing, a fact that he does not deny as having played an influence in his own philosophy and aesthetics with its particular search for the “Light Within”.² Yet the artist does not place his personal beliefs at the center of his work. As something of a polymath, Turrell trained in perceptual psychology,

1 Quoted in the introduction to the artist’s website: www.jamesturrell.com

2 Inner Light, Inward Light or the Light Within is one of the core concepts of the Society of Friends, who later became known as the Quakers. The Society was founded in the 17th century by George Fox as an alternative to traditional Christian thought emphasizing individual reflection as a means to find God within. Robert Barclay, who developed Fox’s teachings in *An Apology for the True Christian Divinity* (1678) described: “the Inner Light is never separate from God nor Christ: but wherever it is, God and Christ is wrapped up therein.” Importantly, the search for the Light Within is not an intellectual, analytical or conscious pursuit but one of sensing the truth.

mathematics, geology and astronomy prior to studying as a artist, and these have all played a formative role in his art. He has been known to conduct a demonstrative experiment that trains people to differentiate between colors projected on the back of their neck. The skin *feels* the different colors, a form of haptic perception that is illustrative of his appreciation of light as matter. The architectures which create spaces for his installations both within and outside the gallery perform as naked-eye observatories as did ancient temples and other sacred buildings that are built in line with the heavenly constellations. Furthermore, references to popular, cinematic imagery of UFOs and alien abductions brings the artist's interest in our connection to the stars into the contemporary. And so, Turrell draws on the lessons and structures of many different cultural threads to weave these extraordinary experiences.

Among his best-known works are the *Ganzfeld* installations, spaces whose walls intermittently appear to dissolve through color that engulfs the viewing space. The title *Ganzfeld*—meaning “total field”—is taken from the effects of sensory deprivation, or perhaps better described as sensory overload, first investigated by German psychologist Wolfgang Metzger in the 1930s. Frequently coupled with white noise, intense fields of color flood the eye causing the brain to attempt to make sense of its lack of focus. The result is often hallucinatory with patterns appearing in subjects' vision and voices emerging from the static along with other imagined sensations. Employed to measure brain patterns, they are proven to be able to invoke a near dream state of beta waves in the conscious mind, literally making their subjects perceive differently. This has lent them a checkered history in science, used in attempts to open the “doors of perception” to telepathy, astral projection, remote viewing and other extrasensory phenomena. While disproven, such hopes demonstrate a cultural tie between transcendence and light that is common in human searches for truth beyond the tangible world.

The *Ganzfeld's affect*, however, is also composed of an approach, an initiation, and the stepping over of a threshold which lends it a ritual quality. Before entering the limitless field of color one must prepare to preserve its sanctity (albeit modestly with shoe covers), and then ascend a pyramid before stepping into the interior, akin to a temple. The process of crossing over is important in all ritual spaces in order to bring a new rhythm and perspective on what is to come. “When one enters a temple, one enters a marked-off space in which, at least in principle, nothing is accidental; everything, at least potentially, is of significance. The temple is a *focusing lens*, marking and revealing significance... The ordinary (which remains, to the observer's eye, wholly ordinary) becomes significant, becomes sacred, simply by *being there*. *It becomes sacred by having our attention directed to it in a special way.*”³

3 Jonathan Z. Smith, “The Bare Facts of Ritual” in *History of Religions*, vol. 20, no. 1/2 (August–November, 1980): 113. Italics as original.

Creating a tunnel back from our electrically illuminated modern world to that of the sun, moon, and fire that pre-date it, is an important context in appreciating the full scope of Turrell's oeuvre. These relationships come into focus in his site-specific installations beyond the gallery. Architectural works built for locations as diverse as vineyards in Argentina, Quaker meeting halls in the USA, Korean homes and Japanese fishing sheds, Botanical Gardens in Culiacan, or haciendas and cenotes in Yucatan, provide specific encounters with the sky and celestial events. Place and context are illuminated, literally and symbolically, by the artist's virtuoso balance of natural and artificial light that enhances the sense of space, time and context. Light creates the means to see oneself seeing. As Gaston Bachelard wrote in his treaty on the poetics of space: "In line with the distant light in the hermit's hut, symbolic of the man who keeps vigil, a rather large dossier of literary documentation on the poetry of houses could be studied from the single angle of the lamp that glows in the window. This image would have to be placed under one of the greatest of all theorems of the imagination of the world of light: *Tout ce qui brille voit* (all that glows sees)."⁴

Turrell's major project remains incomplete after 45 years, such is its scale and remoteness. Perhaps the largest art project ever undertaken, the *Roden Crater* rivals the ambition of the ancient pyramids and medieval cathedrals not only in size, but in building a vessel that brings us closer to the heavens. Forged from an extinct volcano in Arizona, close to the natural wonder of the Grand Canyon, Turrell has been carving out viewing spaces since early reconnaissance flights in the 1970s where he identified it as a site to amplify "celestial doming"—an effect where the night sky appears as a cupola arching over the earth. Purchasing the volcano and land around it Turrell has continued to develop a complex of underground chambers and tunnels. Each is orientated to an aperture aligned to specific appearances of the stars and constellations, as well as the movements of the sun and the moon. One tunnel stretches over hundreds of meters to create a massive yet simple telescope that will capture the major lunar standstill, an event that occurs once only in an approximately 2000-year cycle as it reaches the extreme points in its wandering path across the horizon. The alignment of the tunnel is precise, but the event itself will not be witnessed by anyone living today, as it is tuned to the next occurrence some two millennia in the future. In lieu of this distant appointment, "minor" standstills occurring at 18-year intervals fall within its scope and are captured on the

4 Gaston Bachelard, *The Poetics of Space* (Boston: Beacon Press, 1994), 33–34. First published in French as *La poetique de l'espace* (Paris: Presses universitaires de France, 1958). It should be noted "tout ce qui brille voit" is frequently translated as "everything that casts a light sees" via the 1967 German translation of Bachelard's the text, *Die Poetic des Raumes* (Munich: Hanser, 1967), 48, via Wolfgang Schivelbusch, *Disenchanted Night: The Industrialization of Light in the Nineteenth Century* (Berkeley: University of California Press, 1988), 96. Schivelbusch's choice of wording lends it a different yet widely accepted connotation of Bachelard that is set against the period of transition into the technological sublime.

moonstone in a chamber buried in the center of the Crater, as is the sun which is periodically focused via a tangential tunnel in this massive *camera obscura*.

While on completion *Roden Crater* may be James Turrell's crowning achievement, it is but one of many architectural and site-specific projects the artist has produced that orientate themselves to heavenly events such as eclipses, azimuths and equinoxes. In some senses, these reenact a connection between the movement of stars and planets, the moon and the sun, and agricultural cycles in particular, which are among the key markers of what we recognize as civilizations. Turrell's work pays homage to the long history of sacred buildings such as henges, pyramids, and even cathedrals whose very architectures reflect and capture the movement of sun, moon and stars. Writing of Uxmal, Octavio Paz observed that "the pyramid is an image of the world; in turn, that image of the world is a projection of human society. If it is true that man invents gods in his own image, it is also true that he sees his own image in the images that the sky and the earth offer him. Man makes human history of the inhuman landscape; nature turns history into cosmogony, the dance of the stars."⁵ Such a sublime connection between the forces of nature and the cosmos to human existence is the very root of belief and its devotions. In speaking of the sublime Aristotle observed "humanity had already derived a notion of God (even before philosophers had begun to reflect on the question) from two primary sources: the ordered movement of the stars and the human soul."⁶

38

Roden Crater's surroundings bear evidence to its indigenous culture's ordering of life according to the skies. *Roden Crater* sits on Hopi land whose origins are in the broader Tewa culture. Among the archeological sites are Kiva's, open-roofed structures in which people gather under the stars for ceremonial occasions. Other natural and manmade structures are used in the Mesa Verde to track specific cosmological events used in rites linked to the agricultural seasons, in particular. As such these are places that connect time and place with the cosmos. According to Tewa origin beliefs, their culture was divided into Summer and Winter people, one associated with agriculture, the other with hunting. Although these groups returned to a single community, they are still identified. Ritually, their summer chief and the winter chief take over the lead responsibility according to the seasons.⁷ Similar practices are considered to be at the center of many pre-Hispanic cultures such as the Maya, whose grand pyramids and cities are orientated to celestial events, and archeological finds suggest there was a vibrant exchange of ritual goods, materials and cultures between North and Meso-America. Turrell's own structures such as the *Agua de Luz* pyramid in Yucatan emulate some of these ritual forms in their

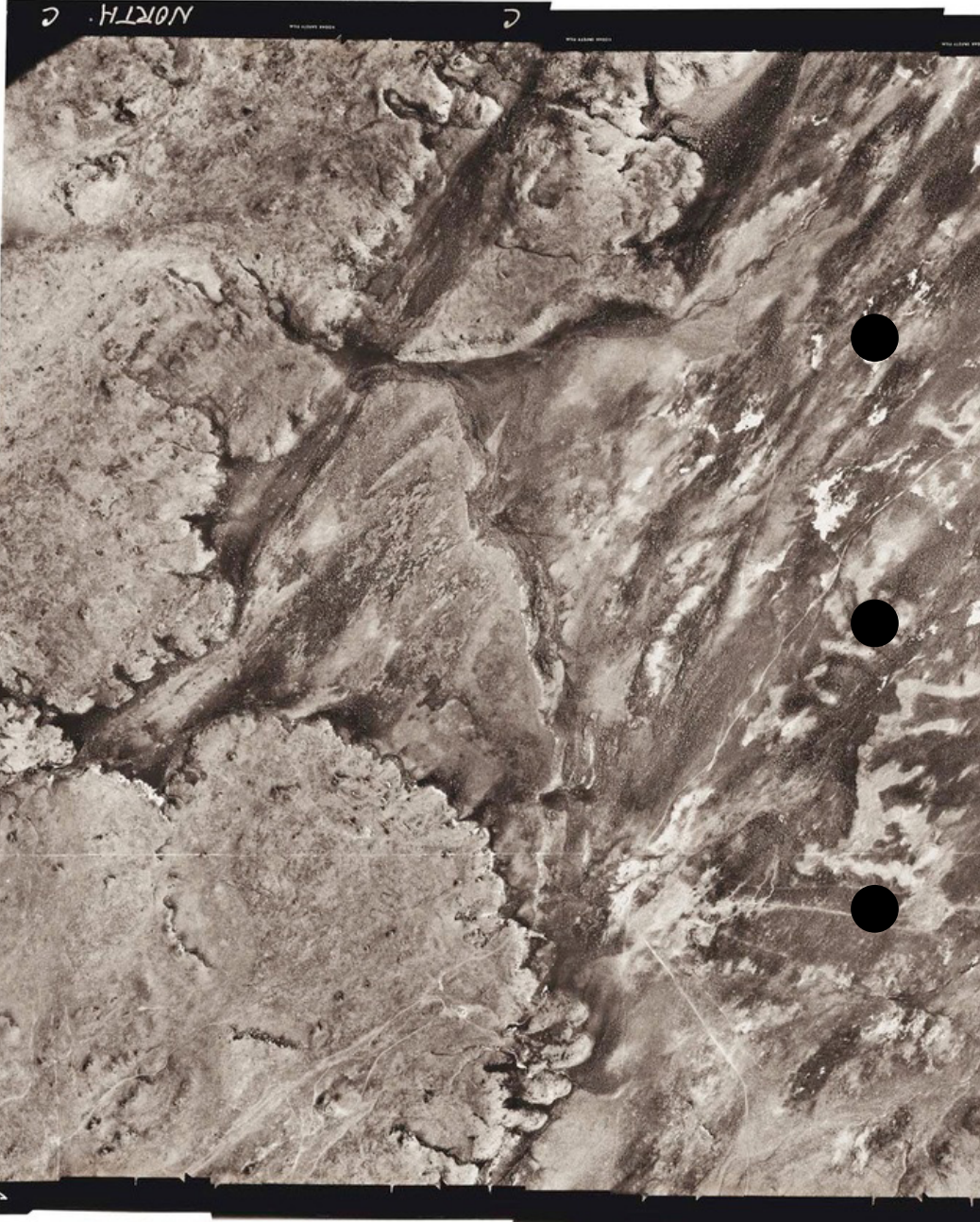
5 Octavio Paz, *The Other Mexico: Critique of the Pyramid* (New York: Grove Press, 1972), 294.

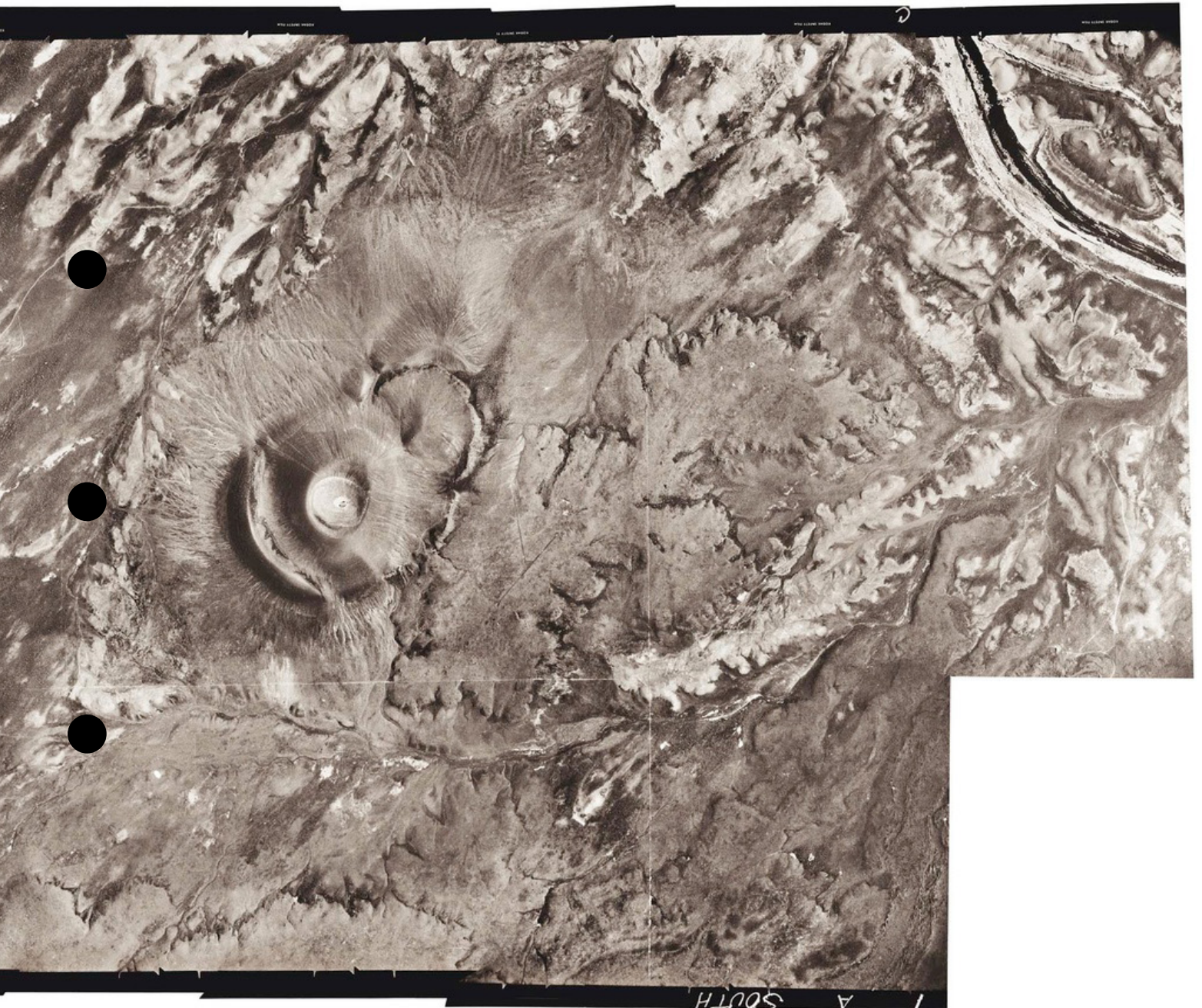
6 E. Gilson, *Good and Philosophy* (New Haven: Yale University Press, 1941), 32.

7 See Alfonso Ortiz, *The Tewa World; Space, Time, Being and Becoming in a Pueblo Society* (Chicago: University of Chicago Press, 1969).



James Turrell, *Roden Crater at Sunset*, 2009; and James Turrell, *Roden Crater at Daylight*, 2009.
Courtesy Häusler Contemporary Munich | Zurich. © James Turrell





James Turrell, *My First Roden Crater Mosaic T1 Camera, KC1 Lens*, 2009.
Courtesy Häusler Contemporary Munich | Zurich. © James Turrell

own chambers where natural and artificial light, and apertures to the sky each have their own purpose and invocation.

Among Turrell's most notable *Skyspaces* sits at the center of the Chestnut Hill Friends' Meeting Hall, where the Quaker congregation gather under an open sky that is brought into relief by the balance of colors that change according to the time and conditions. The installation binds this form of prayer with those practiced in Kivas. As well as providing shelter, architecture has always operated as the means connect people with each other and the universe. By controlling darkness and light a philosophical and spiritual illumination is provoked. Evidence can be found in European cathedrals where the sun falls on statues of saints on significant dates just as it did on votives in pyramids, or, as is argued in prehistoric barrows and henges, or even in caves. Each acts as celestial calendars as well as sites of reverence. In his artist book *Emblemata*, Turrell presents his own etchings alongside those of historic illustrations, not for comparison but to acknowledge this deep bond over time. Significantly light in the *Emblemata* is not merely seen, but carries a poetic meaning suggested by the legends that accompany them: "By means of a bright mind, everything is understood at night", or "From the darkness, Heaven can be seen."

42

Electrical lighting was a major contributor to modern civilization, both opening up the night and evening out the year into regulated time and managed space, just as industrial production moved life away from agricultural cycles. As such, industrial modernity was seen as a break from the past and certainly it has transformed the way we live and perceive the world.

Leo Marx has described a "Technological Sublime" that emerges as consequence of the artificial illumination that chased away nature's rhythms. From the beginning of recorded Western thought in Ancient Greece, if not before, the sublime—a feeling of awe in the face of nature's boundlessness and power—has been at the heart of aesthetics. From its earliest conception, it was nature that "implanted in our souls an unconquerable passion for all that is great and for all that is more divine than ourselves."⁸ This reached its height in the Romantic era whose art, especially American art, of the 19th century focused on the vast scale of natural vistas such as the Grand Canyon. Such aesthetics accompanied the birth of electricity as a manmade force that could inspire wonder and fear of its own. Alongside industrial production, grand constructions such as the Hoover Dam (itself bound up with the industrial production of electricity) and aviation, the light bulb seemed to provide human

8 Cassius Longinus, *On Sublimity*, trans. D.A. Russell (Oxford: Clarendon Press, 1965), 146. The text was attributed to the third century author Cassius Longinus until the 1800s. However, it is now widely considered that he was not the originator and it is, instead, the work of an anonymous first century A.D. source. D.A. Russell uses 'L' to denote the true author.

mastery over the elements.⁹ As David Nye states: “In a physical world that is increasingly desacralized, the sublime represents a way to reinvest the landscape and the works of men with transcendent significance.”¹⁰ For a multicultural society “the advantage of the sublime as a shared emotion is that it is beyond words,” that is it is beyond any singular belief.¹¹ Turrell’s aesthetics draw on these threads, not in refutation of the past, but in continuity with it.

Likewise, similar forces of transformation were at play in the Modern art that emerged to embrace the technological world. Turrell’s contemporaries sought to embrace the radical future and new industrial materials as their media in Minimalism and his native Los Angeles’ Light and Space movement to which the artist had affinities. Other artists, such as Robert Smithson, Nancy Holt, Robert Morris and Charles Ross, among others, began to construct their Land Art or Earthworks in the South Western Deserts in reference to ancient sites, in step with a more general renewal of interest in archeological sites and past cultures. While Turrell’s work has parallels, his singular position has invested a sublime experience within the modern, rather than as a form of resistance to it.

The distinctly modern means that Turrell’s work employs, both technological and cultural, might sit in a corollary to cinema, one of modernity’s own temples and product of pure light. There are formal similarities between cinema architecture and Turrell’s works with coved lighting and a certain neon palette common in the earliest movie houses. But the associations do not stop at this material similarity. Such architectural features create transitional effects that have a quasi-ritualistic function. Lighting makes the auditorium into an other-worldly space. And as it fades and the projector begins to roll, the audience is acclimatized to the mythical realm of dancing shadows on the screen. While a more frequent experience than in ancient times, the basic formula of who light acts as a means to transport the self into another world seems almost hardwired into human culture.

Brought up in a Quaker home in Los Angeles created stark contrasts for Turrell between a household without modern domestic appliances and the forces of cinema and neon that ran through the city like electrical leylines. From puncturing constellations in his heavy bedroom curtains as a child, to the experience of television witnessed at a remove in the flickering lights from the windows of other houses as he passed have explicitly influenced Turrell’s perspective as much as Quakerism itself. Nor should one ignore the general atmosphere of counter-culture and post-War modernism in late-60s and 70s California where explorations of new technologies alongside the return of

9 See Scott McQuire, “Immaterial architectures: urban space and electric light” in *Space and Culture: International Journal of Social Spaces*, vol. 8, no. 2 (May 2005): 128.

10 David Nye, *American Technological Sublime* (Massachusetts: MIT Press, 1994), xiii.

11 *ibid.*, xiv.

forms spirituality and communality laid the seeds of much of today's electronic world.

Many of the basic technologies or *techne's* that Turrell employs today were forged at his Main & Hill studio, the former Mendota Hotel in Ocean Park. Using projections, curtains, blacked-windows, and, in its most extreme case the removal of part of the building's roof, Turrell created the *Mendota Stoppages*. This series of rooms seemed to dissolve the physical architecture in different ways. But more significantly, perhaps, was its basis in almost ritualistic demonstration. Visitors were guided through each experience by the artist. Fellow artist Robert Morris described what appeared in the Mendota Hotel as "nighttime traffic and streetlights came in through a front window and floated across a large empty wall."¹² Other rooms depended not just on the time of day but also the seasons where "the day aspect of the work consisted of two pieces created by apertures opened into the space nearest the street. One piece was made for the winter side of the equinox and the other for the summer side."¹³ To experience the *Mendota Stoppages* could take up to four hours, with certain rooms opened only according to the calendar that allowed for precise effects. These early orientations towards celestial happenings are precursors to Turrell's fascination with the cosmic order and its influence here on earth, how it divides time and space. While moving through the building's chambers, Turrell acted as the master of ceremonies in a quasi-ritualistic fashion, revealing and concealing the light by drawing back curtains and by opening and closing spaces in a choreographed manner. Practicality rather than theatricality may have been the intention, yet, in retrospect one might see how the crossing of the threshold was to surrender oneself to experiencing Turrell's art as one might to a rite of passage.

44

The work Turrell developed in the Mendota Hotel provided the basis for his installations using artificial light in the gallery. Alongside, Turrell's participated in the LA County Museum of Art's *Art and Technology* program where he collaborated with engineers, and other artists, most notably Robert Irwin. With the combination of studio and a laboratory, the refinement of how light and color might be employed. The *Projection Pieces* are a case in point where studio and laboratory experiments coalesced. Using modified projectors, light was cast on walls and corners to create illusory, archetypal forms of pyramids or cubes, whose solidity is composed in the eye. Such illusions are usually

12 Robert Morris, "the Art of Existence. Three Extra-Visual Artists: Works in Process" in *Artforum* (January, 1971). Morris's text described three fictional artists works, one of which as similarities to his own interest in naked-eye observatories at the time, and to Turrell's work, although Morris had visited Turrell in his studio prior to publication.

13 Quoted in Alison De Lima Greene, "As it is, Infinite: The Work of James Turrell" in Michael Govan & Christine Y. Kim (eds), *James Turrell: Retrospective* (New York: Prestel, 2013), 123, from the source: Barbara Haskell & Melinda Wortz, *James Turrell: Light and Space* (New York: Whitney Museum of American Art, 1980), 29.

expected to trick the senses. However, Turrell uses illusion to draw our attention to perception's limits, revealing a paradox between what the eye sees and what we know to be seen.

The *Wedgeworks*, also first experimented with in the Main & Hill studio, operate in the penumbra of illusion and understanding, oscillating between an apparently flat surface and deep space when encountered. Their construction is relatively simple using projected lights and a few walls to slice the light itself and distort any fixed understanding of the architectural limits. Without simple referents the light can appear to be imposing or distant, solid or diffuse despite what we might know about their limits. The *Shallow Space Constructions* also seem to penetrate their walls beyond their apparent means. All of these works thrive off a simple truth that light holds a fascination that no material object can emulate. The elusive nature of light as a material from which to sculpt perception provokes an unworldly and sublime reflection on the self and its place in the world.

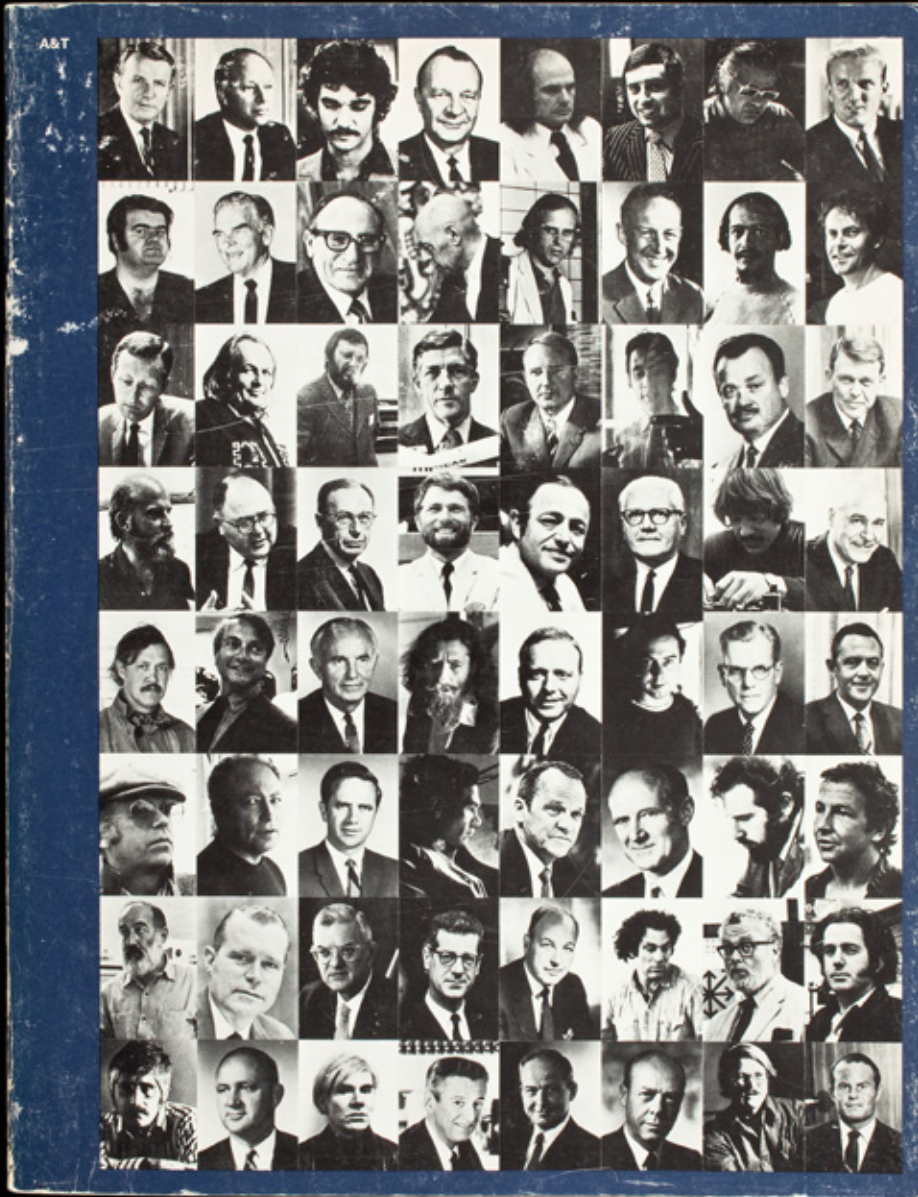
Rituals might bring to mind the rites of passage and initiations of religions. And while they are frequently the process by which belief is enacted and initiated, rituals can be seen as a broader, structural resonance. Therefore, when we speak of ritual it need not be spiritual per se. Instead we might see them as means to order experience and space itself to providing a means of moving outside of oneself, to perceive things, and one's self, differently. In this way, science and religion, art and entertainment may all exhibit their particular rituals and theatricalities. Turrell's work is a potent means of employing inherently and fundamental human ways of seeing to move beyond it by allowing affect to overrule thought, and enable us to pass into new perceptions and understanding of our own place and time.



James Turrell, *North Moon Space 2*, 2009. Courtesy Häusler Contemporary Munich | Zurich.
© James Turrell. Photo: Florian Holzherr



James Turrell, *East Portal*, 2008. Courtesy Häusler Contemporary Munich | Zurich.
© James Turrell. Photo: Florian Holzherr



A Report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art, 1967-1971.
Photo © Museum Associates/ LACMA

BY LIGHT! WHAT IS LIGHT? WHAT IS SIGHT?

Adriana Kuri Alamillo

“But now, then, returning to the subject, this divine organ of sight, this indispensable instrument for thought and all intellectual enjoyment, which lays open to us the marvels of this universe, through which we have acquired what knowledge we possess, and which prompts us to, and controls, all our physical and mental activity. By what is it affected? By light! What is light?”

Nikola Tesla, *On Light and Other High Frequency Phenomena*, 1893

In 1968, only a couple of years after completing a BA in perceptual psychology at Pomona College, James Turrell was provided the opportunity to delve further into the study of light. He was invited to participate in LACMA’s (Los Angeles County Museum of Art) *Art and Technology Program*, within which a series of collaborations between artists, scientists, and engineers took place. Conceived as both an exhibition and an opportunity to tap into the boom in aerospace and information industries taking place in L.A., both artists and industry leaders were enlisted by Maurice Tuchman to take part in the project.¹ Turrell was teamed up with fellow artist Robert Irwin and experimental psychologist Edward Wortz, who headed the life-science division at Garrett Aerospace. Thus, began Turrell’s study of sensory thresholds, that has continued to play a significant role in his practice.

After a period of planning, the trio began their experiments for the *Art and Technology* exhibition in 1969. At the start of their collaboration, they intended to create an object and/or space that allowed the public the chance to experience a total visual field. Their plans included building a two-tiered structure through which visitors would first be subject to a sound proof room and then a ganzfeld environment.² Irwin, Turrell and Wortz built domes of about three feet in diameter³ capable of creating what was perceived as an indefinite space filled with seemingly tangible light at the Garrett Corporation laboratories.

49

- 1 Maurice Tuchman and Jane Livingston, *A Report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art 1967–1971* (Los Angeles, CA: Los Angeles County Museum of Art, 1971).
- 2 Alison de Lima Greene, “As It is, Infinite: The Work of James Turrell,” in *James Turrell: A Retrospective*, eds. M. Govan and C. Y. Kim (New York: Prestel, 2013), 121–123.
- 3 Tuchman and Livingston, *A Report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art 1967–1971*, 137.

They also gained access to the anechoic chamber at the Psychology Department at UCLA, as part of their research.⁴ Their experiments, both on themselves and on volunteers, detailed the effects of alpha conditioning, bio-feedback conditioning and sensory deprivation on subjects; recording physical and psychophysiological responses in an effort to investigate what awareness is necessary for basic orientation and how we receive and react to stimuli such as light and sound.⁵ In their reports on the project, they said of this work:

We are dealing with the limits of an experience—not for instance with the limits of painting. We have chosen that experience out of the realm of experience to be defined as “art”, because having this label it is given special attention. Perhaps this is all “art” means—this Frame of Mind. The artist singles out that which he feels needs to be experienced. Possibly because it hasn’t been experienced enough... In the project we have designed, there is a cleansing situation where the people may relax and be able to open up—to be able to experience something unique.⁶

The project was never ultimately completed, with Turrell walking away from the endeavor altogether in mid-1969. Nevertheless, it deeply informed his individual practice, particularly the installations he conceived at the Mendota Hotel, Santa Monica that have come to be understood as a continuation of his research in the *Art and Technology Program*. From 1966–1974 Turrell leased the former Hotel as a studio where he embarked on his first experiments with light. From 1969 he developed a body of work known as the *Mendota Stoppages*, sealing off the studios’ interior spaces from the outside world and then cutting holes in the studio walls or recovering windows in order to orchestrate sequences of light projected onto the inside of the darkened rooms. These explorations informed the development of future pieces, as the immersive installations he now creates embody and reflect his realization that the interior space was being created by the light itself rather than the confines of the architecture, the space was itself structured by light.⁷ His subsequent *Dark Spaces*, *Ganzfeld* and *Perceptual Cells* series can all be traced back to both his participation in the *Art and Technology Program* and the *Mendota Stoppages*.

The ganzfeld⁸ effects explored and created by Turrell were first studied in the 1930’s by German psychologist Wolfgang Metzger. He observed that a subject looking at/into an undifferentiated, unified field would begin to experience

4 Greene, “As It is, Infinite: The Work of James Turrell,” in *James Turrell: A Retrospective*, 121–123.

5 Christine Y. Kim, “James Turrell: A Life in Art,” in *James Turrell: A Retrospective*, 44; Tuchman and Livingston, *A Report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art 1967–1971*, 129–142.

6 Tuchman and Livingston, *A Report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art 1967–1971*, 131–132.

7 Craig Adcock, *James Turrell: The Art of Light and Space* (Berkeley, CA: University of California Press, 1990).

8 Ganzfeld is a German word meaning complete field and used to describe an unstructured region of stimuli caused by perceptual deprivation.

hallucinations and exhibit signs of an altered state of consciousness. Other researchers took up the subject and attempted to study this mode of hallucination by producing the effect with diffusing goggles or, more simply, halved ping pong balls placed over their subjects' eyes. The makeshift glasses were then flooded with external light, while noise played through headphones to eliminate any grounding sound cues.⁹ In the 1950s and 60s, American psychologist James Gibson took up the ganzfeld experiments, and through them found proof to support his ecological model of perception in which sensory phenomena occur neither in the organism, nor in the environment but rather in the process of interaction between the two.¹⁰ This model of perception is clearly embedded into Turrell's work, as the pieces are thought of as immersive experiences created through the interplay of space, light, color and the viewer's perspective.

James Turrell began work on his first *Ganzfeld* within months of ending his participation in LACMA's *Art and Technology Program*, hoping to and ultimately successfully producing immersive environments of unstructured and uniform fields of colored light that gradually change over time. To experience these works the viewer ascends a staircase towards an opening flooded with light, and as they step onto an elevated platform, they enter a space with no discernible horizons. Within, the mind attempts to orientate itself, seeking out architectural fragments or other perspective cues that are rendered invisible. These large enclosures and tightly controlled environments cause vision to collapse by simultaneously stimulating and confusing the senses. Turrell's use of light simultaneously illuminates and obscures, creating a type of "blindness" that confuses the brain into attempting to fill in the gaps of perception and ground the body once more. His *Dark Space* pieces, first conceived in the early 70s, are almost the antithesis of a Ganzfeld. These are usually made up of an unlit corridor leading to a completely sealed and darkened room, within which the viewer must sit and allow the eyes to adjust. The process seems to stretch out indefinitely, until a faint glow becomes barely discernible. The mind struggles to understand what it is seeing, and the tenuous light is difficult to distinguish from the phosphenes generated by the visual apparatus through random firing of nerves related to vision.

When experiencing the *Dark Space* and *Ganzfeld* works viewers "[find] themselves at times unable to discern whether they [are] experiencing an eye-based phenomenon, such as a retinally induced color field, or a vision-based phenomenon, such as a homogenous field of colored light at a distance from their

9 Jiri Wackerman, Peter Pütz and Carsten Allenfeld, "Ganzfeld-induced Hallucinatory Experience, Its Phenomenology and Cerebral Electrophysiology," *Cortex* Vol. 44, No. 10 (2008): 1364–1378.

10 Patrick Beveridge, "Color Perception and the Art of James Turrell," *Leonardo* 33, no. 4 (2000): 305–313.



James Turrell, *Alien Exam*, 1989. Courtesy Häusler Contemporary Munich | Zurich.
© James Turrell. Photo: Florian Holzherr

52

eyes.”¹¹ These works reveal the different capacities of illumination and darkness to shape the world as it is perceived, combining both the tangible effects of light on the physical body with the perceptual effects of a neurophysiological apparatus attempting to make sense of the space being occupied. Light and its color have been proven to affect human bodies, moods, memory and performance by having the capacity to physically alter heart rate, blood pressure, alertness, brain activity, respiration rates and more. Turrell combines these effects of light with Gibson’s model of perceptual psychology to affect vision directly. In experiencing these artworks our confidence in what we see and know of the world is challenged, forcing us to ponder the nature of how we perceive and interact with what we understand as physical reality.

Turrell’s *Perceptual Cell* pieces go a step further, as they are in essence compact and combined versions of the larger installations, incorporating the nature and effects of both to create immersed and isolated dreamlike hallucinatory experiences. These enclosed autonomous spaces exist in a variety of forms; such as a phone booth, a hair salon, a confessional and even what appears to be a sort of MRI machine. They break from the neutrality of most of Turrell’s installations by taking the form of commonplace spaces and places, causing the spectator to further question perceived reality as they enter a space that can be culturally apprehended in order to have an experience that questions the very nature of how reality is perceived and understood. These works are meant to be experienced in a one-on-one relation between the spectator and the piece. However, once in the *Perceptual Cell*, the spatial dimension of perception loses coherence. The visual field changes constantly, preventing the

11 Beveridge, “Color Perception and the Art of James Turrell,” *Leonardo* Vol. 33, no. 4 (2000): 305.

eyes from focusing and thus amplifying the afterimages left by the passage of changing light. This enacts a spatial and optical collapse of the distance between perceived image and viewer, taking into account and animating the spectators' neurophysiological optical apparatus. Through this affect the *Perceptual Cells* probe the limits of optical sensitivity and the experience of time. Turrell "[turns] the viewer into a filter and processor that produces phenomenally experienced but materially intangible moving images, theoretically altering brain waves through programmed sequences of light."¹²

James Turrell's immersive environments strategically place viewers in confined controlled spaces that require one to slow down, observe and respond to changes occurring in the light.¹³ This enhances our awareness of sensory access to the world, upending not only the way in which we have come to understand light, but also forcing us to question our own perceptions of that which we observe and comprehend as tangibly real. Due to artificial, that is electrical lighting, illumination came to be seen and employed as a tool with the potential to reveal, becoming an important emblem of the transition into modernity following the Enlightenment. As an effect, contemplation was discarded in the process of light becoming less something we observe and more something we use in order to reveal in sharp focus the objecthood of the world around us. As Jeffrey L. Kosky notes in *Contemplative Recovery*, "contemplative vision is lost, forgotten, or rendered obsolete as vision and insight are more and more put to the task of mastering and altering the world."¹⁴

53

Turrell's artwork introduces us to contemplation once again, directing our gaze through and beyond images and object to the invisible source of light that engenders wonder, "[separating] what modern forms of lighting connect — seeing from controlling, touching from mastering."¹⁵ Contemplative vision of the light in Turrell's artwork is neither certain, nor secure for as it glows and radiates, it also transcends the cognitive and representational, landing squarely in the realm of the affective and the sensual.¹⁶ In purposefully making evident the partial and illusory qualities of the human visual apparatus, whilst at the same time encouraging a transcendental contemplation of light, Turrell forces a self-conscious speculation from the viewer. A normative apprehension of the world is interrogated through the questioning of whether others see as we see in Turrell's dramatic interventions, that foreground the meaning of the work in the experience of perception of each individual viewer.

12 Alla Gadassik, "Perceptual Cells: James Turrell's Vision Machines Between Two Paracinemas," *Leonardo* Vol. 49, no. 4 (2016): 309.

13 Cynthia A. Freeland, "A New Question about Color," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 75, no. 3 (2017): 241–243.

14 Jeffrey L. Kosky, "Contemplative Recovery The Artwork of James Turrell," *Crosscurrents* Vol. 63, no. 1 (2013): 46.

15 *ibid.*, 44.

16 Tim Edensor, "Light Art, Perception, and Sensation," *The Senses and Society* Vol. 10, no. 2 (2015): 139.



James Turrell, *Apani* from the *Ganzfeld* series, 2011. © James Turrell. Photo: Florian Holzherr

OBRA NUEVA PARA LA
EXPOSICIÓN
[NEW WORKS FOR THE
EXHIBITION]

Curved Elliptical Glass
Luces LED y espacio poco
profundo
[LED lights and shallow space]
Cortesía del artista

*Double Shallow Space
Construction*
Instalación, luces LED
[Installation, LED lighting]
Cortesía del artista

Ganzfeld
Instalación, luces controladas por
computadora
[Installation, computer controlled
lights]
Cortesía del artista

Wedgework
Instalación, luces LED
[Installation, LED lighting]
Cortesía del artista

OBRA ADICIONAL
[FURTHER WORKS]

Complex Squares de la serie
Holograms [from the *Holograms*
series], 2011
Acrílico con holograma laminado,
vidrio y espejo
[Acrylic with laminated hologram,
glass and mirror]

Crater's Eye, 2006
Bronce y yeso
[Bronze and plaster]

Deep Sky, 1984
Conjunto de siete grabados de
aguatinta en papel Rives BFK
[Set of seven aquatint etchings on
Rives BFK paper]
Ed. de [of] 45 (#38/45)
Cortesía del artista y Häusler
Contemporary Munich | Zurich

East Portal, 2008
Bronce y yeso
[Bronze and plaster]

Emblemata, 2000
Libro de artista
[Artist book]

*First Known Aerial Photo of Roden
Crater*, 2008 (1936)
Impresión al carbón en blanco
y negro
[Black and white carbon print]

First Light (individually titled)
[tituladas individualmente],
1989–1990

Acro
Afrum
Alta
Carn
Catso
Decker
Enzu
Fargo
Gard
Joecar
Juke
Meeting
Munson
Ondoe
Phantom
Raethro
Shanta
Sloan
Squat
Tollyn
Portafolio de 20 aguatinas
[Portfolio of 20 aquatints]

Green Triangle Outie XXX D
de la serie *Holograms*
[from the *Holograms* series], 2012
Vidrio y holograma
[Glass and hologram]
Cortesía de colección privada,
Ciudad de México

Image Stone: Moon Side, 1999
Fotograbado, aguatinta y
fotolitografía
[Photogravure, aquatint and photo
lithography]
Ed. de [of] 40

Infinite Light (II), 1985
Dos fotografías y visor
estereoscópico de Wheatstone
[Two photographs and
Wheatstone stereoscopic viewer]

*My First Roden Crater Mosaic T1
Camera, KC1 Lens*, 2009
Impresión al carbón en blanco
y negro
[Black and white carbon print]
Ed. de [of] 30 (#5/30)

North Moon Space 2, 2009
Bronce y yeso
[Bronze and plaster]

Roden Crater at Daylight, 2009
Impresión al carbón a color
[Color carbon print]
Ed. de [of] 30

Roden Crater at Sunset, 2009
Impresión al carbón a color
[Color carbon print]
Ed. de [of] 30

*Roden Crater Site Plan
(11-9-83)*, 2009
Impresión al carbón a color
[Color carbon print]

South Space, 2008
Bronce y yeso
[Bronze and plaster]

Sun and Moon Space, 2006
Bronce y yeso
[Bronze and plaster]

Squat Blue de la serie *Projection
Piece* [from the *Projection Piece*
series], 1968
Instalación de luz proyectada
(proyector MRI)
[Projected light installation
(MRI Wire projector)]
La Colección Jumex, México

Todas las obras: Cortesía Häusler
Contemporary Munich | Zurich,
a menos que se indique lo
contrario.
[All works are courtesy of Häusler
Contemporary Munich | Zurich
unless otherwise stated.]



Gerente de Administración / Administrative Manager
Aurora Martínez

Equipo de Administración / Administrative Team
Arturo Quiroz, Javier Cartagena, Alan E. Castro,
Héctor Polo Delgado, Marisol Vázquez, Berenice
Dominguez, Moisés Aparicio

Biblioteca / Library
Cristina Ortega

Jefe de Seguridad / Chief of Security
Servando Castañeda

Equipo de Seguridad / Security Team
David Bruno, Idali Gómez, Acmando Herrera,
Agustín Salinas

Servicios auxiliares / Auxiliary Services Team
Edith Martínez, Erika Ávila, Fabiola Chapela,
José Escárcega

CUADERNILLO / BOOKLET

James Turrell: Pasajes de Luz
es una exposición del Museo Jumex
organizada por Kit Hammonds
y Adriana Kuri Alamillo

James Turrell: Passages of Light
is a Museo Jumex exhibition
organized by Kit Hammonds
and Adriana Kuri Alamillo

Coordinación editorial / Editorial Coordination
Acely Ramírez

Diseño gráfico / Graphic Design
Andrea Volcán

Publicado por / Published by
Fundación Jumex Arte Contemporáneo

© 2019

✧ MUSEO JUMEX

