



D. Daniel Pablo Tejero Olivares, Director del Departamento de Arte de la Universidad Miguel Hernández de Elche, conforme a la normativa de la citada Universidad, presto conformidad y autorización necesaria para que el trabajo de investigación de D. José Sánchez Segovia bajo el título: "Skyspace. James Rurrell. Paradigma de integración al espacio natural: una aproximación a la Muerte desde el Límite (Aisthesis en "Second Wind, 2005")", pueda ser presentado en la Comisión de Doctorado para ser defendido como tesis doctoral, con el fin de optar al grado de Doctor.

Altea, a 20 de octubre. de 2015.



Fdo. Daniel Pablo Tejero Olivares
Director del Departamento de Arte



Dña. M^a Pilar Escanero de Miguel, Profesora Titular Doctora de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Miguel Hernández de Elche y **D. Kosme de Barañano Letamendia** Catedrático de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Miguel Hernández de Elche.

Autorizamos:

La presentación de la Tesis Doctoral titulada: "Skyspace. James Turrell. Paradigma de integración al espacio natural: una aproximación a la Muerte desde el Límite (Aisthesis en "Second Wind, 2005")", realizado por D. José Sánchez Segovia, bajo nuestra dirección y supervisión, para la obtención del grado de Doctor por la Universidad Miguel Hernández de Elche.

Altea, a 20 de Octubre de 2015.

Fdo.: M^a Pilar Escanero de Miguel

Directora de la Tesis

Fdo.: Kosme de Barañano Letamendia

Director de la Tesis

Este trabajo de investigación ha sido posible gracias a la confianza depositada de las siguientes entidades:

Beca de excelencia UMH 2007/9

[Financia la fase docente]

Beca del Ministerio FPU. 2010/14

[Formación del Profesorado Universitario]

Ayuda a la Investigación. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert. 2015

[Para la realización de Tesis Doctorales]

Real Academia de España en Roma. 2015

[Doctorado Internacional]



Imagen Portada: *La Rosa de los Temperamentos*, de J.W. Goethe y Friedrich Schiller, 1799.

Maquetación: José Sánchez Segovia.

Universidad Miguel Hernández
Facultad de Bellas Artes de Altea
Departamento de Arte

TESIS DOCTORAL



PROGRAMA DE DOCTORADO TERRITORIOS ARTÍSTICOS CONTEMPORÁNEOS
2015

Skyspace. James Turrell.

**Paradigma de integración al espacio natural:
una aproximación a la Muerte desde el Límite**

[Aisthesis en "Second Wind, 2005"]

José Sánchez Segovia

Tesis Doctoral bajo la dirección de los doctores:

D. Kosme DE BARAÑANO LETAMENDIA

Dña. Pilar ESCANERO DE MIGUEL

Titulación: Bellas Artes

Este trabajo ha dado lugar a la publicación de cinco comunicaciones orales a Congresos:

- “Desde la superficie: caminos de inmaterialidad. Vinculación entre Göbekli Tepe y James Turrell”, en *Support/Surface. El sentido de la piel: soporte y desvelamiento. Ekfrasis & Scuoitura* [6º Congreso Internacional], DE BARAÑANO, Kosme. Ed, Fundación Cañada Blanch. Valencia. 2015. [pp. 299 - 318].
- “James Turrell. *Aisthesis* de espiritualidad”, en *Support/Surface. La luz como soporte: el fuego bajo las cenizas. Aufnahme und Einwandlung*. [5º Congreso Internacional] DE BARAÑANO, Kosme. Ed, Fundación Cañada Blanch. Valencia. 2014. [pp. 153 - 163].
- “*Aisthesis* de la luz en la obra de James Turrell: skyspaces”, en *Support/Surface. El soporte: desde la oscuridad hacia la luz. Reflections & Illuminations*. [4º Congreso Internacional] DE BARAÑANO, Kosme. Ed, Fundación Cañada Blanch. Valencia. 2013. [pp. 303 - 313].
- “En un lugar en el que el Cielo y la Tierra se encuentran; los skyspaces de James Turrell”, en *Support/Surface. El paisaje en la praxis artística contemporánea. Natura Naturans*. [3º Congreso Internacional] DE BARAÑANO, Kosme. Ed, Fundación Cañada Blanch. Valencia. 2012. [pp. 255 - 278].
- “Second Wind. 2005. Modelo de integración en el paisaje natural”, en *Support/Surface. Escultura y Paisaje*. [2º Congreso Internacional] DE BARAÑANO, Kosme. Ed, Fundación Cañada Blanch. Valencia. 2011. [pp. 135 - 155].

Resumen

“Si la muerte a partir de la vida es propiamente impensable, ¿no será tal vez que en general no está hecha para que se piense en ella?” Así expresaba la idea de rechazo ante la muerte el filósofo y musicólogo Vladimer Jankélévitch. Y lo cierto es que la muerte prima entre los principales temores del hombre. Una realidad que se presenta ante nosotros y que nunca vamos a sentirla desde dentro, pues el *límite* que nos separa de ella pospone a un continuo futuro la *cesación del ser*.

James Turrell, artista contemporáneo, piensa que desde el arte se puede persuadir al individuo. Que se le puede orientar en consideraciones al conocimiento del *ser* y su planteamiento sobre el *más allá*. En el desarrollo de esta Tesis se pretende analizar los elementos que afectan al individuo en lo relacionado al conocimiento del *ser*, utilizando parámetros externos como la **ilusión perceptiva** y la consideración de lo **sublime**. Instrumentos en la exploración del individuo que ayudan a relativizar nuestro entorno desde la experiencia. En la intención de centrar estas ideas en un ejemplo concreto, hemos focalizado la atención en el *skyspace* más grande de Europa, realizado por Turrell, y el único que hasta la fecha se tiene en España; “*Second Wind, 2005*”. El *skyspace* es una arquitectura que se adapta al entorno, en particular al espacio natural. Como peculiaridad tiene una ventana en la parte superior de la arquitectura que nos permite encuadrar el cielo en un acto perceptivo inteligente de aproximar lo infinito; al igual, este mismo escenario plantea otro juego de ilusión perceptiva al combinar luz artificial en el interior de la arquitectura, alterando nuestra percepción del cielo real en intervalos reducidos de tiempo. El *skyspace* es una obra que funciona cuando hay espectador, pues es el principal actor. Un actor que se lleva consigo la experiencia resultante de actitudes perceptivas. De entre más de ochenta *skyspaces* que hay por el mundo, “*Second Wind, 2005*”, completado en el 2009, es uno de los tres *skyspaces* que, en su peculiaridad, combina diferentes arquitecturas sacras en su resultado final.

La Tesis centra la atención en justificar cómo una obra que maneja parámetros de vida puede plantear un escenario de aproximación a la *muerte desde el límite*, resultando ser un paradigma de integración al entorno natural.

Partiendo de los tres elementos base que configura la obra de Turrell, que son la *luz*, el *espacio* y el *tiempo*; se ha contextualizado metafóricamente cada

una de ellas –en *conocimiento, contexto y espiritualidad*– en relación a un marco de exploración que justifique la relación ente base y concepto metafórico. Cada uno de los marcos de explotación que se consideran en la Primera Parte son: uno de carácter socio-cultural bajo el tema de *Göbekli Tepe* como origen de las religiones; otro de carácter formal-paisajístico bajo el tema de la práctica de *artificializar* el territorio y, por último, de carácter religioso-espiritual bajo el tema de la identidad *cuáquera*. En estos ejemplos encontramos la justificación para concluir cómo el hombre en sus intervenciones al medio pretende estar por encima de la naturaleza, e incluso por encima de la muerte, en una necesidad de permanencia, mostrada en el terreno de la plástica, y materializada desde el simple objeto hasta la compleja arquitectura enfocada al *más allá* –templos, pirámides, catedrales, *stupas*...–

Planteada la relación entre los conceptos –parámetros de vida–, se prosigue a analizar la obra “*Second Wind, 2005*”, desde una adecuada estrategia de maniobra de la Fundación NMAC, en la integración de la obra al espacio natural. Permitiendo conocer peculiaridades de su forma e intención.

La última parte, la Tercera Parte, vincula los parámetros de vida analizados en la Primera Parte y los racionaliza para vincular los tres aspectos, de *conocimiento, contexto y espiritualidad*, en paralelo a las experiencias de ilusión perceptiva y valoración de la arquitectura sacra de “*Second Wind, 2005*”, al situarlos en la metáfora del límite-umbral. Las reflexiones generadas en esta Tesis y las que experimenta el espectador ante la obra, persuaden al individuo a mirarse a si mismo. En la potencialidad de los tres aspectos de *conocimiento, contexto y espiritualidad*, cultivados en vida, radica el estar por encima de la muerte. En la esperanza o en la aceptación se genera el paradigma de integración al espacio natural; una aproximación a la *muerte desde el límite*.

Traducción del Resumen al ITALIANO

“Se la morte a partire dalla vita è propriamente impensabile, non sarà forse che in generale non è fatta affinché si pensi a lei? Così esprimeva l’idea del rifiuto davanti alla morte il filosofo e musicologo Vladimer Jankélévitch. E la cosa certa è che la morte è la paura principale dell’uomo. Una realtà che si presenta davanti a noi e che non arriviamo mai a percepirla da dentro, perché il limite che ci separa da lei pospone ad un futuro la *cessazione* dell’essere.

James Turrell pensa che dall’arte si può persuadere l’individuo e si può orientare in considerazioni alla conoscenza dell’essere ed il suo progetto sull’*aldilà*. Nello sviluppo di questa tesi si pretende analizzare gli elementi che influenzano l’individuo in tutto quanto riferito alla conoscenza dell’essere, con parametri esterni come l’*illusione percettiva* e la considerazione del *sublime*. Strumenti nell’esplorazione dell’individuo che aiutano a relativizzare il nostro ambiente dall’esperienza. Nell’intenzione di centrare queste idee in un esempio concreto, abbiamo focalizzato l’attenzione nello *skyspace* più grande d’Europa, realizzato da Turrell, e l’unico che esiste in Spagna fino ad oggi; “*Second Wind*, 2005.” Lo *skyspace* è un’architettura che si adatta all’ambiente, in questione allo spazio naturale. Come peculiarità ha uno spazio aperto nella parte superiore dell’architettura che ci permette infocare il cielo in un atto percettivo intelligente tendente ad avvicinare l’infinito; nello stesso modo, questo stesso scenario suggerisce un altro gioco di illusione percettiva combinando la luce artificiale all’interno dell’architettura, alterando la nostra percezione del cielo reale in intervalli ridotti di tempo. Lo *skyspace* è un’opera che funziona quando c’è lo spettatore, perché è l’attore principale; portandosi con sé l’esperienza risultante di atteggiamenti percettivi. Tra gli oltre ottanta due *skyspaces* esistenti al mondo, “*Second Wind*, 2005” 2009, è uno dei tre *skyspaces* che combina differenti architetture sacre nel suo risultato finale.

La tesi centra l’attenzione in giustificare come un’opera che maneggia parametri di vita, possa esporre uno scenario di avvicinamento alla *morte dal limite*, risultando essere un paradigma di integrazione all’ambiente naturale.

Partendo dei tre elementi base che configura l’opera di Turrell, la *luce*, lo *spazio* e il *tempo*, si sono metaforicamente messi in relazione al contesto ognuna di loro –*conoscenza*, *contesto*, *spiritualità*– in relazione ad una cornice di esplorazione che giustifichi la relazione tra base e concetto metaforico.

Ognuna delle cornici di utilizzo che si considerano nel blocco primo sono: una di carattere socioculturale con il tema di *Göbekli Tepe* come origine delle religioni; un'altra di carattere formale-paesaggistico con il tema della pratica di armonizzare artisticamente il territorio e, infine, una di carattere religioso-spirituale con il tema dell'identità quacchera. In questi esempi troviamo giustificazione per concludere come l'uomo nei suoi interventi all'ambiente pretende restare al di sopra della natura, e perfino al di sopra della morte, in una necessità di permanenza, mostrata nel terreno della *plastica*, dagli oggetti fino ad architetture focalizzate *all'aldilà* –tempi, piramidi, cattedrali, *stupa*...–

Congetturata la relazione tra i concetti –parametri di vita– si prosegue ad analizzare l'opera "*Second Wind, 2005*" dalla strategia presentata dalla Fondazione NMAC nell'integrazione dell'opera allo spazio naturale. Permettendo di conoscere peculiarità della sua forma ed intenzione.

L'ultimo blocco vincola i parametri di vita analizzati nel primo blocco e li razionalizza per vincolare i tre aspetti di *conoscenza*, *contesto* e *spiritualità* in parallelo alle esperienze di illusione percettiva e valutazione dell'architettura sacra di "*Second Wind, 2005*", situandoli nella metafora del limite-soglia. Le riflessioni generate in questa tesi e quelle che sperimenta lo spettatore davanti all'opera, persuadono l'individuo a guardarsi dentro di se stesso. Nella potenzialità dei tre aspetti di *conoscenza*, *contesto* e *spiritualità*, coltivati in vita, radica l'essere al di sopra della morte. Nella speranza o nell'accettazione si genera il paradigma di integrazione allo spazio naturale; un avvicinamento alla *morte dal limite*.

Traducción del Resumen al INGLÉS

“If death is simply unthinkable from the perspective of life, could it not be that it is generally not meant to be thought about?” This is how philosopher and musicologist, Vladimir Jankélévitch, expressed the idea of rejecting death, the truth being that death is the main fear of man. It is a reality facing us but which we never get to feel from inside, as the limit separating us from it postpones to the future the *cessation* of being.

James Turrell believes that, by means of art, the individual can be persuaded and guided in considering the knowledge of *being* and the *afterlife*. The development of this thesis intends to analyse the elements affecting the individual with regard to the knowledge of being, using external parameters such as *perceptual illusion* and the consideration of the *sublime*. These are instruments when exploring the individual which aid to make our environment relative based on experience. Attempting to centre these ideas on a specific example, we focus our attention on the largest *skyspace* in Europe, made by Turrell, and the only one in Spain up to now; “*Second Wind, 2005*”. The *skyspace* is an architecture which adapts to the environment, to the natural space in particular. As a special feature it has a window in the upper part of the architecture, allowing us to frame the sky in an intelligent perception action of bringing the infinite closer; similarly, this same scenario proposes another perceptual illusion game by combining artificial light inside the architecture, altering our perception of the real sky during small time intervals. The *skyspace* is a piece that works when there is a spectator, as he will be the main actor, taking with him the experience resulting from perceptive attitudes. From among over eighty-two *skyspaces* around the world, “*Second Wind, 2005*” 2009, is one of three *skyspaces* combining different sacred architectures in their final result.

The thesis centres its attention on justifying how a piece of work handling life parameters can put forward a scenario for approximation to *death from the limit*, turning out to be a paradigm of integration in the natural environment.

Starting with the three *basic* elements configuring the work by Turrell, *light, space* and *time*, each of these has been contextualised metaphorically –*knowledge, context, spirituality*– with regard to an exploration framework justifying the relationship between the *basic* element and the metaphorical

concept. Each of the exploitation frameworks considered in the first block are the following: one with a socio-cultural nature based on the theme of *Göbekli Tepe* as the origin of religions; another with a formal-landscape nature based on the theme of *artistifying* the territory and, finally, the religious-spiritual nature with the theme of the Quaker identity. These examples provide justifications to conclude how mankind, through its interventions in the medium, intends to be above nature, even above death, due to the need to remain, shown in the area of the plastic arts, from objects to architectures focussed on the *afterlife* –temples, pyramids, cathedrals, stupas...–

Once the relationship between the concepts –life parameters– has been considered, “*Second Wind, 2005*” is then analysed using the strategy put forward by the NMAC Foundation in the integration of the work in the natural space, getting to know particular features of its shape and intention.

The last block links the life parameters analysed in the first block and rationalises them to link the three *knowledge, context* and *spirituality* aspects together with the experiences regarding perceptual illusion and appraisal of the sacred architecture of “*Second Wind, 2005*”, by placing them in the limit/border metaphor. The reflections generated in this thesis and those experienced by the spectator facing the work, persuade the individual to look at himself. Managing to be above death lies in the potential of the three *knowledge, context* and *spirituality* aspects cultivated in one’s life. The hope or acceptance generates the paradigm of integration in the natural environment, an approximation to *death from the limit*.

Agradecimientos

Completada la labor investigadora que me lleva a la finalización de esta Tesis Doctoral, miro hacia atrás con la sensación de vértigo que produce un largo viaje de siete años, cuyo punto de partida se encontraba en un contexto que nada presuponía. “Andanzas” y “aventuras” que he encontrado por el camino, con sus buenas intenciones y amargos contratiempos. Recorridos quijotescos que me convencía de esa razón interna y que el propio Don Quijote aludía al decir que “cada uno es artífice de su propia ventura”. Sin duda ha sido un recorrido intenso en el que he podido explorar capacidades, con espíritu aventurero, en muchos campos de la docencia y de la investigación, y debo aprovechar este momento, y con estas palabras, para agradecer a quienes han estado al paso y han llevado conmigo parte de esa carga.

El resultado de esta Tesis Doctoral ha sido posible gracias a las ayudas y becas que han formado parte en este viaje por el conocimiento. En primer lugar al **Instituto Alicante de Cultura Juan Gil-Albert. Por su Ayuda a la Investigación**. [2015], en beneficio de la realización de la Tesis Doctoral y la estancia en Roma que facilita la *Mención de Doctorado Internacional*. Agradecer al **Ministerio de Educación por la Beca FPU** –Formación del Profesorado Universitario– [2010-2014], que integró la formación investigadora con actividades de formación en la Universidad Miguel Hernández; como docente durante cuatro años. Y agradecer también a la Universidad Miguel Hernández la **Beca de excelencia UMH** 2007, que permitió la realización de los cursos de doctorado del programa “Territorios artísticos contemporáneos” [2007-2009]. Entre estas menciones no quisiera olvidar mi agradecimiento por la acogida que la **Real Academia de España en Roma** ha dispuesto y que posibilita la *Mención de Doctorado Internacional*.

Otras instituciones han brindado su apoyo en medios, y es por ello que les agradezco su atención y apoyo al proyecto de esta Tesis. A la **Fundación NMAC**, por su profesionalidad. Al **Guggenheim de Nueva York**, por abrirnos sus puertas en audiencia privada. Al museo de **Villa Panza, Varese, Italia**, por arrojar luz con documentos y contemplar las obras de Turrell. A la **Fundación de Turrell en Arizona**, por sus consideraciones a la Tesis.

Quisiera agradecer a James Turrell y a su mujer la chispa que detonó una visión complementaria a su obra, pues al considerar mis preguntas redactadas, que Carmen Giménez –*Curator of Twentieth-Century Art*– les hizo entrega, me indicó que casi todo lo podía extraer de otras entrevistas y publicaciones, pero que hay cosas que había que *intuir*las, que no todo se puede explicar con palabras. Después de desarrollar esta Tesis entendí a lo que se refería, pues como diría Wassily Kandinsky “es la intuición quien da vida a la creación”.

Agradezco desde la cercanía, y quienes conocen de primera mano lo que supone este proceso de investigación; a mis directores de Tesis. Por lo que agradezco a D. Kosme de BARAÑANO su apoyo, consideraciones y confianza que año tras año ha mantenido, al vincular mi actividad a las tareas formativas y organizativas derivadas de cinco Congresos Internacionales que centraron mi campo de acción en el tema que compete mi Tesis; *ser, arte y naturaleza*. A la vez que dio lugar a la relación con otros especialistas, artistas y profesionales en el estudio del *paisaje* y la práctica artística. También agradezco a Dña. Pilar ESCANERO por su incondicional ayuda, su apoyo en momentos ventajosos y sostén en los más turbulentos; su entrega, orientación y confianza han hecho que mi persona se abriera a esta experiencia tan enriquecedora como formadora. Su dedicación en tiempo y conocimientos han resultado en una valiosa aportación para completar este trabajo de investigación. Capaz de desplazarse 6.000 Km, atender tareas de traducción, estar pendiente de la labor investigadora, consejos, observaciones y gestiones; ha provocado en mi persona mi más sentido agradecimiento. Gracias Pilar.

En este recorrido de formación he podido estar paso a paso con aquellos profesores y compañeros, que no querría olvidar, y que estimulan mis inquietudes y acrecientan mi confianza y de los que aprendo que por muy complejo que sea el reto, el esfuerzo es el primer paso y la constancia su alimento. A Elena, por su incondicional y genuino apoyo; a Cayetano por sus sinceras observaciones; a Hannah por sus dos años de traducciones *in situ*; a Patricia, Maite y Xavi por su gran ayuda en la gestión de contenidos; a Ana Esther por esos empujones al límite de las fuerzas; a Ella por su gestión y supervisión en las traducciones; y a los que no cito y estuvieron. Gracias a todos ellos.

Este esfuerzo sigue un modelo de constancia y trabajo, que de bien pequeño he podido observar en casa, y que desde aquí quisiera agradecer; el ejemplo y el apoyo de mis padres que hasta el último momento estuvieron pendientes de mi.

Gracias también al apoyo de mis abuelas; Rosa, antes de cruzar el *límite*, y Pilar en su atención y sincera ilusión de mis intereses.

Quisiera no olvidarme de aquellos profesionales y entidades que han dedicado su tiempo y definido valoraciones en beneficio al trabajo investigador “llevado a cabo”. A Jimena Blázquez, Directora de la Fundación NMAC, y su labor investigadora que ha resultado fundamental en la configuración de esta Tesis, sobre el análisis de la obra “*Second Wind, 2005*”. Agradezco al personal de la Fundación NMAC que durante cinco años han atendido mis necesidades y me han permitido realizar mis actividades en el *Centro de investigación de arte contemporáneo y naturaleza* de la Fundación NMAC, de la misma manera que me han permitido visitar sus instalaciones y experimentar la mística de la obra “*Second Wind, 2005*”.

Agradecer la atención de Carmen Giménez, *Curator of Twentieth-Century Art* y a Nat Trutman, *Curator en el Guggenheim NY*, que me han recibido tan amablemente con objeto de realizar unas entrevistas sobre los procesos de trabajo en la exposición de la obra *Aten Reign* de Turrell en el 2013, en el Guggenheim de Nueva York. La cercanía, la atención, su profesionalidad y su interés por los resultados en la investigación son dignos de mención.

Quisiera destacar la valiosa ayuda de Dña. Margarita Alonso, responsable de la Biblioteca de la Real Academia de España en Roma, que con su gentileza, profesionalidad y gestión ha facilitado el material y los medios para desarrollar la investigación en tierras italianas. Al igual que a la propia institución que ha dado respaldo y espacio en beneficio de mi persona.

Pero ante todo no quisiera olvidarme de esos momentos difíciles, de noches enteras trabajando sin dormir, de la presión de no llegar, de jornadas de treinta y seis horas seguidas para llegar a los formalismos que tanto se alejan del buen trabajo meditado, reflexivo y responsable de un investigador que quiere priorizar en calidad. Pues a pesar de todo ello y en la lucha de no renunciar a este esfuerzo, estas cosas, me han mostrado lo mucho que he apreciado esta labor y, más importante aún, me han ayudado a conocer cualidades que florecen en esos momentos límite.

ÍNDICE SINTETIZADO

Índice	
Consideraciones previas al estudio	31
Un encuentro con la fábula. ¿Qué color tiene lo real?	59
Introducción	73
PRIMERA PARTE	
CAPÍTULO 1	
Desde la superficie: caminos de inmaterialidad	85
CAPÍTULO 2	
En una búsqueda para dar sentido a la <i>artificialización</i> del paisaje	105
CAPÍTULO 3	
Conexiones con la obra de James Turrell desde la experiencia <i>Quaker</i>	145
SEGUNDA PARTE	
CAPÍTULO 4	
De lo general a lo particular, variables en la obra de James Turrell	177
CAPÍTULO 5	
Del proyecto a su materialización, la obra " <i>Second Wind</i> , 2005"	199
TERCERA PARTE	
CAPÍTULO 6	
<i>Skyspace</i> , la necesidad de trascender, aproximación al <i>límite</i>	279
CAPÍTULO 7	
<i>Aisthesis</i> en " <i>Second Wind</i> , 2005". Una aproximación a la Muerte desde el Límite	299
CONCLUSIONES	333
APÉNDICE	375
BIBLIOGRAFÍA	521

ÍNDICE DESARROLLADO

Índice

Sintetizado	19
Desarrollado	21

Consideraciones previas al estudio

A. Presentación	31
B. Campo de Estudio	36
C. Delimitación Temporal	37
D. Fundamentación de la Investigación	
Estado de la cuestión	38
De la contextualización conceptual	
De la obra referenciada	
Objetivos propuestos	40
De investigación	
En la obra referenciada	
Personales	
Establecimientos de una hipótesis	44
Estructura	48
E. Metodología	
Investigación Documental	50
Investigación de Campo	52
F. Interés Científico	53
G. Beneficios Previstos	54

Un encuentro con la fábula. ¿Qué color tiene lo real?	59
Introducción	73

PRIMERA PARTE

	Desde la superficie:	
Capítulo 1	caminos de inmaterialidad	85
	Conclusiones	101
	En una búsqueda para	
Capítulo 2	dar sentido a la <i>artistificación</i> del paisaje	
	Introducción	105
	El legado contemporáneo	106
	La obra de arte en <i>site-specific</i>	115
	<i>Territorio y Paisaje</i>	116
	<i>Earthwork y land art</i>	118
	Conclusiones	137
	Conexiones con la obra de James Turrell	
Capítulo 3	desde la experiencia <i>Quaker</i>	
	Introducción	145
	Breve historia de los <i>cuáqueros</i> . Contexto histórico. Siglo XVII	146
	<i>La Sociedad de Amigos</i> y sus inicios	149
	William Penn y el deseo de prosperidad religiosa	152
	Decadencia del <i>experimento sagrado</i>	154
	La luz en contexto cristiano. Vinculación <i>Quaker</i>	155
	<i>Luz como metáfora de conocimiento</i> . En contexto <i>Quaker</i>	158
	James Turrell, y la experiencia <i>Quaker</i>	159
	Evocando la práctica <i>cuáquera</i> en la obra de James Turrell	162
	Conclusiones	164
	Anexos	
	I- Filmografía de referencia	168
	II- Personalidades y su relación con los <i>cuáqueros</i>	169
	III- Árbol de la reforma	170
	IV- Ramificaciones	170
	Créditos de las ilustraciones	171

SEGUNDA PARTE

Capítulo 4	De lo general a lo particular, variables en la obra de James Turrell	177
Capítulo 5	Del proyecto a su materialización, la obra “<i>Second Wind</i>, 2005”	
	Introducción	199
	Objetivos y planteamientos generales	199
	Fase de planificación	201
	El espacio público	201
	Integración de la obra “ <i>Second Wind</i> , 2005” en el espacio público	201
	El espacio natural de “ <i>Second Wind</i> , 2005”	204
	Razones para el encargo de la obra pública	209
	Fase de producción	211
	La elección del lugar	211
	Los bocetos	217
	La labor de técnicos ingenieros	224
	El acabado en piedra natural	230
	La iluminación de la obra	231
	Fase de integración y evaluación	256
	Fase de mantenimiento	270
	Conclusiones	273

TERCERA PARTE

Capítulo 6	<i>Skyspace</i> , la necesidad de trascender; aproximación al límite	
	Introducción	279
	La necesidad planteada	280
	El artista y su actitud	285
	El límite entre el cielo y la tierra	288
	Conclusiones	296
Capítulo 7	<i>Aisthesis</i> en “ <i>Second Wind</i> , 2005”. Una aproximación a la Muerte desde el Límite	
	Introducción	299
	Aproximación a la Luz, en la obra “ <i>Second Wind</i> , 2005”	301
	Aproximación al Espacio, en la obra “ <i>Second Wind</i> , 2005”	310
	El vacío como concepto en la obra de “ <i>Second Wind</i> , 2005”	313
	El óculo	315
	Aproximación al Tiempo, en la obra “ <i>Second Wind</i> , 2005”	315
	Aproximación a la Muerte desde el límite, en la obra “ <i>Second Wind</i> , 2005”	319

CONCLUSIONES

Capítulo 8	Conclusiones	333
	Traducción de las conclusiones; Italiano	347
	Traducción de las conclusiones; Inglés	361

APÉNDICE

<i>Skyspaces</i> por el mundo	377
Planos e infografías de “ <i>Second Wind</i> , 2005”	441
Entrevista a James Turrell sobre “ <i>Second Wind</i> , 2005”	
Elena Vozmediano	457
Fietta Jarque	465
Jimena Blázquez	469
Margot Molina	476
La Fundación NMAC	479
Biografía James Turrell	493
Exposiciones James Turrell	501
BIBLIOGRAFÍA	
Bibliografía	521

“Cuando hayamos desaparecido no habrá nadie como nosotros, pero, por supuesto, nunca hay nadie igual a otros. Cuando una persona muere, es imposible reemplazarla. Deja un agujero que no se puede llenar, porque el destino de cada ser humano —el destino genético y neural— es ser un individuo único, trazar su propio camino, vivir su propia vida, morir su propia muerte.”

Miguel
Hernández

Oliver Sacks

*De mi propia vida.
En el tiempo que me queda [...]*







Imágenes, página anterior.

Izquierda: Caspar David Friedrich, 1818
Der Wanderer über dem Nebelmeer, (trad. El caminante sobre el mar de nubes)
Óleo sobre tela. 74,8 cm x 94,8 cm. Kunsthalle de Hamburgo. Hamburgo, Alemania

Derecha: James Turrell 'Virtuality squared' 2014 'Ganzfeld': built space, LED lights 800 x 1400 x 1940.5 cm (overall).
National Gallery of Australia
Imagen extraída en *Colour, light and bumping into strangers*. 19 January 2015
[en línea]. [Consulta: 20 de Junio de 2015]. Disponible en red: <http://www.sonniesandshare.com/2015/01/colour-light-and-bumping-into-strangers.html>

Consideraciones previas al estudio

A. Presentación

Stone Circle (Círculo de piedra) 2002, California, EE.UU.; *Unseen Blue* (Azul Oscuro) 2002, Pensilvania, EE.UU.; *Boullée's Eye* (Ojo de Boullée) 2003, Bélgica; todos estos proyectos, materializados en obras permanentes, tienen en común una clara y manifiesta caracterización que se agrupa en su más pura definición semántica, aglomerando morfológicamente los aspectos más relevantes que las define como “observatorios al cielo” o *Skyspace*.

En la extensa trayectoria artística de James Turrell, y en particular desde los años setenta, el artista desarrolla bajo la categoría de los *Skyspace* un número considerable de obras, superando las ochenta en número, mientras va encaminándose a su culminante obra magna, el *Roden Crater*, donde pretende conjugar bajo la superficie de un volcán inactivo en Arizona, EE.UU., espacios para tratar los “principios” perceptivos desarrollados en su trayectoria artística.

Los *Skyspaces* están continuamente reelaborándose en la obra de Turrell, desde simples como el de *Kijduin*, La Haya, donde un cráter artificial en una duna permite apreciar el cielo como si de una bóveda se tratara, hasta la compleja arquitectura donde se fusionan formas de edificación sacra que conjugan la luz artificial con la luz natural, como se resuelven en muchas de sus obras.

La investigación que propongo, con carácter de Tesis, pretende analizar un proyecto concreto, bajo esta denominación de *Skyspace*. Seguramente resulte difícil dotar a este estudio de singularidad por tratarse de un proyecto que está muy rodado en la trayectoria de Turrell y

profusamente analizado por los críticos. Pero esto solo es en apariencia. El proyecto que se pretende analizar reúne una serie de peculiaridades que lo dotan de un interés universal.

La intención de este estudio no pretende adentrarse en los conceptos que determinan lo que es “naturaleza y paisaje”, bien enraizados en las construcciones culturales y descritos en sus numerosas aproximaciones a su definición. Tampoco es objetivo aclarar si debemos hablar de *land art* o más bien de intervenciones artísticas en espacios naturales cuando se procede a realizar una obra en un espacio natural. Estos asuntos podrían dejar la puerta abierta a una futura investigación. Por lo tanto, el interés de este estudio confiere otra visión.

Analizar el espacio público, desde la mirada del arte, constituye analizar los intereses de una sociedad. La intencionalidad de esta Tesis, por lo tanto, radica en la aportación de soluciones, medidas y parámetros que acentúa la importancia de fusionar satisfactoriamente la obra artística con el entorno natural, de manera lícita y con el respeto que requiere el entorno. Cuando la intención de desarrollar una obra de arte en un entorno público, concretamente natural, se establece con una estrategia de integración al territorio, el resultado trasciende en una buena y saludable relación entre arte, naturaleza y sociedad.

Las consideraciones al paisaje nos ayuda a relacionarnos de manera adecuada con los demás y con nuestro entorno territorial. Pero el estudio de esta Tesis va más allá en sus valoraciones de “ser y entorno”, como si abordáramos la argumentación de “lo general a lo particular”. Y radica en la introspección –mirada interior– del individuo, en un deseo de conectar y vincularse con el exterior –la naturaleza– y armonizar con ella. En cierta medida estamos hablando de valoraciones espirituales y que centran esa armonía con el entorno en virtud de su posición ante la vida y su actitud al final de ésta; la muerte. **La vida la percibimos como instante, en cambio la muerte es constante y no está sujeta al tiempo, pues sabe esperar.** El sentido de esta Tesis plantea un paradigma en la integración de la obra de arte al espacio natural, en particular, a la que es objeto de nuestro estudio, “*Second Wind*, 2005”; en la medida que potencia la sensibilidad a esta realidad de ocaso del hombre. Por necesidad, el hombre busca tranquilizar su espíritu con creencias que persuadan inquietudes existenciales en beneficio –asimilación– de poder

atesorar mejor la vida. La obra de Turrell contribuye a despertar esa introspección individual.

¿Pero cómo vincula atributos de vida –de integración con la naturaleza– la idea de la muerte? ¿Cómo llegamos a la conclusión de que la integración se inicia emocionalmente y cierra con la integración física del individuo al medio? ¿Cómo el individuo acepta esa idea si no asume una integración al entorno en términos de *disolución*? ¿Cómo ha evidenciado el arte la necesidad de abordar estas cuestiones? ¿Es cosa pretenciosa decir que la obra de “*Second Wind*, 2005” es un ejemplo de integración al entorno natural revalorizando el tema de la muerte? Esta es la visión que en forma de Tesis se pretende armonizar. La idea deriva como hipótesis, pues la obra referenciada de “*Second Wind*, 2005” no se presenta en estos términos desde la crítica del arte. Para poder explicar el argumento que me ha llevado a esta conclusión he tenido que centrar mucho los argumentos de mi hipótesis y prescindir de las estructuras iniciales al estudio de la obra de Turrell, que desde el inicio de la Tesis, hace siete años atrás dirigían su atención a la valoración de los términos de Naturaleza y Paisaje y su evolución histórica, formando parte de ella la obra de Turrell. Pero he tenido que renunciar a tres de los cuatro bloques que configuraba aquella Tesis inicial y que ha estado consolidando la estructura del estudio hasta hace un año antes de concluir la Tesis definitiva, tal como ha quedado registrado en los informes de seguimiento.

La secuencia argumental de la hipótesis es sencilla. Parte de la base referencial de la obra de Turrell. Podría ser cualquier obra de Turrell, pero en este caso, para acotar la investigación, centramos la atención en una, la obra situada el sur de España, el *skyspace* más grande de Europa y el único que tenemos en España, situado en Vejer de la Frontera, Cádiz –Fundación NMAC–. Como hemos indicado anteriormente, la secuencia argumental se sintetiza de la siguiente manera. La obra se integra en el espacio natural en la medida que tiene en cuenta sus atributos de *luz*, *espacio* y *tiempo*. Que son los atributos en los que gira la obra de Turrell. Estos atributos son aspectos que se relacionan con la esencia de la vida y que determinan de modo consciente nuestras acciones.

En una asociación metafórica y justificada de cada uno de los elementos base, hemos aproximado una valoración que resulta racional y reveladora en la configuración de la hipótesis. En el cuerpo de la Tesis

hemos revalorizado la luz en términos de conocimiento, en base a la cita de la Profesora Pepa Cassinello que en su ensayo *de la luz y del olvido*^[1], hace mención de esa cualidad metafórica de la luz al decir que “la construcción de la luz es también la construcción del conocimiento”. Aquí tenemos una primera asociación de luz-conocimiento y que en esta Tesis lo encuadramos en la cualidad de “revelación”. Me centro en uno de los aspectos de arraigo en la vida de Turrell que es su vinculación a la luz como *cuáquero* y su posible influencia en su obra.

Una segunda clave de asociación metafórica es el espacio y su doble sentido; primero, del elemento arquitectónico y segundo, del vacío. Con relación al espacio arquitectónico, el Profesor Francisco De Gracia, califica la unión de arquitectura y entorno como “lugar”; “el lugar sería la manifestación formal del encuentro constructivo [...] entre Naturaleza y artefacto” y por lo tanto, “la caracterización formal de un lugar opera como contexto” (De Gracia 2009: 90). En este sentido articulamos el espacio con el contexto que a modo de ejemplo de fácil vinculación es como si, en el campo histórico observáramos la arquitectura en función de su momento cultural. Como si entenderíamos la razón que subyace en la construcción de las pirámides una vez entendida la cultura y creencias de Egipto. Por lo tanto asociamos espacio con contexto en un segundo binomio. En palabras del arquitecto de la luz, Louis Isadore Kahn (1901-1974) “Un espacio implica la conciencia de las posibilidades de la luz.” Metafóricamente el contexto posibilita las posibilidades del conocimiento.

Y por último, el tiempo como clave en el trabajo de Turrell. Y lo cierto es que no es difícil de entender el carácter fugaz del tiempo y sus implicaciones directas sobre el individuo. Según De Barañano, “Los ciclos del tiempo y los tránsitos de la luz han servido a los poetas para situar y hablar de la conciencia de la fugacidad”^[2]. El tiempo se pierde con las actividades pero se gana con la buena experiencia que Turrell resume en las palabras citadas en la entrevista que le realizó Elena Vozmediano –y que se recoge íntegramente en el apéndice de esta Tesis–, “Caminar puede constituir un plano espiritual. La vida es un camino” [...] “lo que

[1] Pepa Cassinello, “de la luz y del olvido”, en *La construcción de la luz. Rastro de reflexiones y reflejos*. Departamento de Construcción y Tecnología Arquitectónicas. DTCA / ETSAM / UPM. Madrid 2011, p. 16.

[2] Kosme De Barañano, “El peso de la luz”, en *James Turrell*. IVAM Instituto Valencià d'Arte Modern, Valencia 2004, p. 38.

inviertas en la experiencia será lo que ganes de ella”.^[3] La relación tiempo y experiencia se traduce en posibilidad de crecer espiritualmente. Con el arte de Turrell podemos aproximarnos a un tipo de experiencia que permite alcanzar lo inalcanzable y aunque sea una ilusión detenida en el tiempo, nos permite tocar momentáneamente lo eterno. Detener el tiempo es un juego que resulta condicionado por dos cualidades que se experimentan en el interior de la obra de “*Second Wind, 2005*”; la ilusión –percepción– y la condición sublime.

Una vez visto los binomios que entran en juego, conviene preguntarse; ¿cómo relacionamos estas tres cualidades de luz-conocimiento, espacio-contexto y tiempo-espiritualidad, en una unidad de acción? El Profesor Kosme De Barañano nos da las claves de relación a esta necesidad asociativa; “El espacio [contexto] –encerrado en estas masas– se carga de espiritualidad [contención en el tiempo] gracias a un juego de luz [conocimiento] natural”^[4]. **El conocimiento está sujeto a su contexto y éste puede generar un nuevo contexto, siempre en dependencia del conocimiento; de estas vinculaciones se nutre la espiritualidad.** En palabras de Turrell: “disfruto haciendo espacios que cambian cuando nuestra manera de mirar cambia; no es que alguien nos esté devolviendo la mirada, sino que se trata de algo que tiene una presencia igual a la nuestra, porque la luz que habita ese espacio tiene una materialidad propia”.^[5]

La muerte y el límite con cierre argumental se contempla en esta Tesis a modo de reflexión, debido a que aglutina las ideas que se recogen a lo largo de la Tesis. Y que se han vinculado sustancialmente en la obra física de “*Second Wind, 2005*”. Como síntesis de relación entre la obra y la muerte, según Juhani Pallasmaa diremos que “la arquitectura nos conecta con la muerte; [...]. El tiempo de la arquitectura es un tiempo detenido; en el más grande de los edificios el tiempo se queda firmemente quieto”.^[6]

[3] Elena Vozmediano. “James Turrell. No es que rechace la imagen en el arte, es que quiero el poder de la luz”, en *El Cultural*, (suplemento del diario *El Mundo*) del 17 de Julio de 2008.

[4] Kosme De Barañano, *op. cit.*, p. 27.

[5] *Ibidem*, p. 37.

[6] Juhani Pallasmaa. *La arquitectura y los sentidos*, Ediciones Gustavo Gili, S.L., Barcelona 2014, p. 63.

Estas valoraciones de trascendencia en el discurso de Turrell quedan referidas en dos componentes:

- “el peso del sentido experimental de su obra, y
- el carácter de intimidad de toda su experiencia”^[7]

B. Campo de Estudio

El interés que genera la práctica artística en colaboración con el medio natural ha sufrido en menos de un siglo numerosos cambios en su concepción de integración, multiplicando la fórmulas que se preocupan más por la identidad del artista en vez de regenerar el espacio con un propósito paisajístico adecuado. Tal vez sea el precio a pagar desde que las ideas liberales de los dadaístas entraron en el panorama del arte en validez de las intenciones espontáneas y desprovistas. El interés por regenerar la naturaleza ha dejado de ser el núcleo de la intención de la actividad artística contemporánea.

El *land art* de los años 60 prometía una nueva dimensión en la actitud conservadora de la naturaleza, pero la actividad se consolidó entre las dudas que manifestó una expresión plástica en intención de rivalizar con el entorno natural, llegando a producir obras que se sostuvieron por la imposición de sus formas en detrimento de la regeneración. Y esto es tan sencillo de entender cuando la intención se perfila en otra dirección; a saber la de evidenciar la presencia por imperativo.

No toda práctica se ve condicionada por tan mala fama. Algunos artistas ocupan su producción en sintonizar de forma respetuosa con el entorno, estableciendo un binomio sano de productividad, por la generosa contribución a la edificación del individuo en relación con la naturaleza.

El campo de estudio para nuestra Tesis está determinado en la consideración adecuada para que la obra se integre de manera lógica en un

[7] Kosme De Barañano, *op. cit.*, p. 37.

entorno natural. Éste es el principio del estudio del que deriva una serie de consecuencias en beneficio del individuo que resulta en entender esta práctica en el arte como una herramienta terapéutica de vinculación con el medio, ayudándolo a relacionarse de las maneras más sugestivas que la naturaleza ha permitido. Esta integración permite valorar la vida hasta el límite de ella misma y por lo tanto ayuda a buscar en el interior del *ser* las razones que no violenten en exceso el cruce de ese límite; la muerte.

La Tesis pretende dirigir la atención a esa idea de integración al espacio natural como paradigma. En una aproximación a la muerte desde el límite.

C. Delimitación Temporal

El estudio se centra en la obra del artista americano James Turrell que en su intención de evocar la ilusión perceptiva y lo sublime en el arte parece que se ancla a parámetros de hace más de un siglo; el romanticismo. Pero este artista está en la posmodernidad, que es la época que le ha tocado vivir. Turrell trabaja en defensa de un arte que apuesta por la salud mental y espiritual del individuo, se destaca del perfil que se le ha adjudicado al artista posmoderno; a saber, un artista capaz de ser amoral para entrar en un discurso liberal.

En este contexto temporal situaremos las reflexiones sobre el tema de integración al medio. Si bien ampliaremos a modo de referencia alguna idea de la argumentación en modelos culturales y sociales de épocas pasadas. Me refiero al caso concreto de la arquitectura de *Göbekli Tepe* –prehistoria– en el capítulo uno y la sociedad *cuáquera* –siglo XVII– del capítulo tres de esta Tesis.

D. Fundamentación de la Investigación

Estado de la cuestión

De la contextualización conceptual

La relación de contenido en la propuesta de Tesis, profundiza en la valoración de los conceptos que integran la obra de Turrell de *luz, espacio y tiempo*; desde tres acercamientos a modo de análisis que nos ayudan a justificar la cualidad metafórica a la que se alude con cada uno de los conceptos mencionados anteriormente y nos permita dirigirnos al enfoque último; la muerte como paradigma de integración al espacio natural. Cada uno de los enfoques se desarrolla en capítulos diferentes, siendo ésta su asignación:

- Una aproximación a la idea de tiempo acercándonos con un ejemplo de carácter social-cultural para perfilar la función metafórica que se suscribe; la espiritualidad.
- Una aproximación al espacio acercándonos a un ejemplo de carácter formal-paisajístico para perfilar la función metafórica; el contexto.
- Una aproximación a la luz acercándonos a un ejemplo de carácter religioso-espiritual para perfilar la función metafórica que se vincula; el conocimiento.

El estudio completa su visión con la obra referencial del artista americano James Turrell y que recoge los parámetros mencionados con anterioridad como ejemplo notable en la asociación de conceptos que nos dirigen al tema principal; la muerte como discurso.

Esta aportación no descuida y tiene en consideración el entorno en una serie de pautas que nos sirven de modelo de ejecución apropiado para organizar una secuencia de soluciones que nos dirigen a una adecuada integración de la obra con el medio natural.

La densidad del trabajo obliga centrar una parte del estudio a valorar algunos aspectos en atención de los conceptos de naturaleza, territorio y paisaje.

De la obra referenciada

Analizar el espacio público, desde la mirada del arte, constituye analizar los intereses de una sociedad. La intencionalidad de esta Tesis radica en la aportación de soluciones, medidas y parámetros que acentúen la importancia de fusionar satisfactoriamente la obra artística con el entorno natural, de manera lícita y con el respeto que requiere el entorno. Cuando la intención de desarrollar una obra de arte en un entorno público, concretamente natural, se establece con una estrategia de integración al territorio, el resultado trasciende en una buena y saludable relación entre arte, naturaleza y sociedad.

En esta integración se relaciona la obra referencial de “*Second Wind, 2005*”, un *skyspace* del artista americano James Turrell. En la ejecución de esta obra en el territorio se analizan cuatro fases que permiten armonizar la obra con el espacio de manera satisfactoria. Estrategia de acción que desde la Fundación NMAC ha seguido con eficacia. La larga trayectoria de Turrell en este tipo de obras ha permitido depurar los criterios que garantiza el resultado final de la obra en su interés plástico, y de integración al medio.

Los criterios se recogen en un capítulo exclusivo a la obra “*Second Wind, 2005*” y se desgranar en cuatro fases;

- La primera etapa, la “Fase de Planificación”, que analiza aspectos sobre la importancia del territorio elegido.
- La segunda etapa, la “Fase de Producción”, que se inicia a partir de la elección del terreno y con la fase de planificación resuelta.
- La tercera etapa subraya la importancia de la educación, difusión y desarrollo a través de un programa cultural que permita que la obra sea aceptada y ésta llegue a integrarse adecuadamente en la sociedad. “Fase de Integración y Evaluación”.
- La cuarta fase, “Fase de Mantenimiento”, que atenderá aspectos de conservación de la obra.

El objeto que persigue la obra es de carácter integrador en la necesidad de consensuar la antropización y la naturaleza en el marco de un paisaje revalorizado.

Esta integración se completa cuando se tiene en cuenta al individuo en sus necesidades existenciales, aproximándolo a la naturaleza y trascendiendo con ella.

La asociación de elementos formales que se analiza en el capítulo siete de la Tesis, *una aproximación a la muerte desde el límite*, aporta la justificación en la relaciones formales que configura la obra “*Second Wind*, 2005” cargando al individuo en su dimensión espiritual.

Objetivos propuestos

De investigación

La investigación centra los objetivos en las tres partes claramente identificadas para un fin común: la justificación del tema de la muerte como elemento de integración al espacio natural. Integración que, según el escritor Alain De Botton (1969-) y el filósofo y teórico del arte John Armstrong (1966-), permite “apuntalar el arte participativo [donde] un artista [...] te ayuda a relacionarte mejor con la muerte”.^[8] La figura de Turrell “que lo identificará como artista [tiene] su interés en la verdad del arte y su misión histórica: la promoción de un entendimiento sensorial de lo más importante de la vida”.(De Botton, Armstrong 2014: 159)

Los objetivos específicos que persigue esta Tesis son los siguientes:

- Identificar los tres elementos base en la obra de Turrell –relación con el entorno externo del individuo– en una valoración general. [Luz, espacio y tiempo]
- Contextualizar cada uno de los elementos base para extraer el concepto que en su relación metafórica nos permita

[8] Alain De Botton, John Armstrong. *El arte como terapia*. Phaidon, Londres, 2014, p. 159. Título original: *Art as Therapy*. Phaidon, London, 2013.

vincular lo externo del individuo con el ser. [Conocimiento, contexto y espiritualidad]

- Definir y estudiar los aspectos que intervienen en la obra de James Turrell, en la asociación de los elementos base y sus correspondientes vinculaciones. [Luz-conocimiento; Espacio-contexto y Tiempo-espiritualidad]
- Hallar el marco de exploración de cada uno de los binomios resultantes del punto anterior.
 - Luz-conocimiento, marco de exploración: religioso-espiritual.
 - Espacio-contexto, marco de exploración: formal-paisajístico.
 - Tiempo-espiritualidad, marco de exploración: social-cultural.
- Estudiar la trascendencia del marco de exploración en ejemplos concretos.
 - Marco de exploración: religioso-espiritual en el ejemplo de “la identidad *Quaker*”.
 - Marco de exploración: formal-paisajístico en el ejemplo de “la práctica de *artificializar* el territorio, *site-specific*”.
 - Marco de exploración: social-cultural en el ejemplo de “*Göbekli Tepe* como origen de la religión”.
- Estimar el grado de aproximación de los ejemplos concretos con relación al tema de la muerte.
- Comprender las relaciones de integración de la obra de referencia de Turrell en el entorno natural.
- Analizar la dimensión artística de la obra de Turrell en función del grado de relación con el individuo.
- Valorar la obra de Turrell [en concreto la obra de referencia] desde un punto de vista antropológico.

- Extraer conclusiones que aporten utilidad al ámbito científico y académico.

En la obra referenciada

El objetivo de este estudio en base a la obra referenciada tiene dos claras intenciones :

- Asociar “la integración al medio natural” con “el concepto de muerte”, mostrando como una obra puede ayudar a interiorizar esta realidad.
- Analizar los planteamientos y las fases en la ejecución de una obra *site-specific* en el espacio natural.

Como ejemplo troncal hemos dirigido nuestra atención a la obra que James Turrell ha realizado en España. Inaugurada a finales de mayo del 2009. La primera obra permanente del artista en nuestro país y la más grande de Europa. La obra, que forma parte de la serie *Skyspace*, con más de ochenta realizadas en todo el mundo, es una combinación de arquitecturas de connotación mística. Desarrolla la pirámide-mastaba, implantando en su interior, la arquitectura budista; la *stupa*. Si bien, Turrell ya ha trabajado con estas arquitecturas religiosas por separado, la obra “*Second Wind*, 2005”, en Cádiz, resultará singular por ser la primera vez que las combina.

La estructura del estudio se compone de tres partes. Se incluirán en la primera parte, y de manera concisa, aspectos aclaratorios referidos a los conceptos que Turrell aborda en su obra. Atendiendo a tres de estos conceptos como la *luz*, el *espacio* y el *tiempo*. De esta manera se ha comprendido mejor la intencionalidad del artista, su fundamentación teórica y la resolución física de la obra.

La segunda parte estará dirigida a desarrollar cuatro diferentes fases en la ejecución de una obra *site-specific*, analizados a través de la obra “*Second Wind*, 2005”.

La primera etapa es la “Fase de Planificación”, que analiza aspectos sobre la importancia del territorio elegido. No obstante, antes de comenzar cualquier obra artística, se plantea una serie de cuestiones iniciales.

Cuestiones como:

- “¿Quiénes son las personas involucradas en un proyecto de arte público?
- ¿Qué tipo de criterios se deben seguir?
- ¿Qué objetivos debe cumplir un proyecto escultórico en un espacio urbano o natural?
- ¿Cómo debe gestionarse un proyecto para un espacio público?
- ¿Qué criterios debe tomar en consideración un artista a la hora de ejecutar un proyecto para un espacio público?
- ¿Se debe pedir la opinión y asesoramiento de los expertos en estos proyectos?
- ¿Qué criterios se han de seguir para la buena integración de una obra en un espacio público?
- ¿Qué tipo de materiales se deberán utilizar para una obra en un espacio público?
- ¿Dónde deben ser ubicadas las obras en los espacios públicos?
- ¿Se debe pedir la opinión de la ciudadanía?
- ¿Cuáles son las razones del vandalismo?
- ¿Cómo se deben restaurar y conservar las obras en espacios públicos?”^[9]

La segunda etapa es la “Fase de Producción”, que se inicia a partir de la elección del terreno y con la fase de planificación resuelta. Por lo tanto las consideraciones técnicas sobre estructura, materiales y partidas presupuestarias se han tenido que concretar con anterioridad. La obra “*Second Wind*, 2005” es construida paso a paso durante un periodo de tres años.

[9] VV.AA. *Guía de buenas prácticas. Proyectos de arte contemporáneo en espacios públicos, naturales y urbanos*. Fundación NMAC. Cádiz, 2002. Se autoriza descargar archivo por parte de la Fundación: <http://www.fundacionnmac.org/spanish/documentacion.php>

La tercera etapa subraya la importancia de la educación, difusión y desarrollo a través de un programa cultural que permite que la obra sea aceptada y ésta llegue a integrarse adecuadamente en la sociedad. Esta etapa será la “Fase de Integración y Evaluación”.

Y por último se analizará una cuarta fase, “Fase de Mantenimiento”, que atenderá aspectos de conservación de la obra.

La tercera parte de la tesis vincula los conceptos tratados en las partes anteriores para justificar el objeto de la Tesis; asociar el concepto de la muerte con la obra referenciada.

Personales

El interés personal que conlleva el estudio de la obra de Turrell se enmarca en la necesidad de profundizar en contenidos que vinculen el arte con la introspección del ser, en este caso la necesidad de dar sentido al arte desde un enfoque reflexivo y profundo es el motor de todo este esfuerzo.

Un segundo interés va dirigido a interiorizar y pulir las estrategias y competencias investigadoras en beneficio de una metodología que garantice un buen hacer en la tarea de investigación. Entendiendo que dichas destrezas forman parte del crecimiento personal del individuo que se entrega a tareas reflexivas.

Y un tercer interés radica en determinar qué factores intervienen en la buena práctica del arte en su función integradora al medio, para poder colaborar en potenciar con comprensión crítica y capacidad de acción, en beneficio de una saludable relación entre el arte-naturaleza y el arte-individuo.

Establecimiento de una hipótesis

El estudio de la obra de Turrell se inicia a consecuencia del interés que suscita en los medios de comunicación, la primera obra permanente –*skyspace*– del artista en España. En el año 2004 tuvimos en Valencia, el privilegio de ver su obra en una exposición memorable que se celebró en el IVAM, en aquellas fechas que el profesor Kosme De Barañano dirigía las tareas de dirección del Museo. Esa exposición estimuló el interés de

la población en relación a la obra de Turrell, ya que cobra relevancia en la medida que el espectador interactúa ante ella al experimentar la *ilusión* y lo *sublime* en experiencias sensoriales.

Aquella exposición dejó la puerta abierta a una posible indagación. Cinco años después se inaugura el *skyspace* al sur de España. La trascendencia que generó la obra "*Second Wind*, 2005", inaugurada en el 2009, se recoge en numerosas entrevistas, algunas de ellas las he integrado en la parte final de la Tesis por su valor aclaratorio en las intenciones de Turrell; en su apuesta por perpetuar una proyección plástica en el entorno natural de Vejer de la Frontera, en Cádiz. Resultó ser un claro modelo de integración al espacio natural por la manera en que se llevó a cabo las cuatro fases de realización de la obra *in situ*. La generosa difusión de esta obra por medios informativos impresos –entrevistas, reportajes, catálogos– estimularon mi interés por esa obra en concreto. La proximidad y la aparente posibilidad de realizar una investigación dentro del territorio español, marcaron las pautas en el inicio de mi investigación. No fue difícil conectar con el potencial que se me brindaba a través de la obra concreta de "*Second Wind*, 2005". La investigación fue generando vínculos con conceptos que se asocian a parámetros de integración en términos vitales. Los siguientes cinco años generé una estructura de cuatro cuerpos donde se abordaba el trabajo investigador en dos bloques. Se analiza en un primer bloque, y de manera concisa, aspectos aclaratorios referidos a los conceptos que Turrell trata en su obra. Atendiendo a tres de estos conceptos como el vacío, la luz y la espiritualidad. De esta manera se facilita mejor la comprensión sobre la intencionalidad del artista en relación a su obra; su fundamentación teórica y su resolución física. Este bloque se estructuró en dos partes. La primera que se titula en la Tesis como UN RECORRIDO EN LA BÚSQUEDA CONSENSUADA DE CONCEPTOS. LA NATURALEZA, EL TERRITORIO Y EL PAISAJE EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA. Realizando una valoración histórica de los conceptos de naturaleza, territorio y paisaje; desde la Edad de Piedra, pasando por el Mundo Clásico y completando su estudio con la Posmodernidad. La segunda parte se centra en el artista referencial bajo el título JAMES TURRELL. UN RECORRIDO POR LOS CONCEPTOS DE NATURALEZA, TERRITORIO Y EL PAISAJE. Esta parte analiza la actitud del artista ante el entorno.

El segundo bloque está dirigido a la atención de la obra de partida. La obra realizada al sur de España por James Turrell y que nos aporta claves para entender la integración de la obra en el entorno natural. Este

bloque también está estructurado en dos partes; -la tercera y cuarta-. La tercera parte se titula JAMES TURRELL. "AISTHESIS" EN LA OBRA DE "SECOND WIND, 2005". PLANTEAMIENTOS TEÓRICOS. Aquí se resalta las claves que vincula la relación entre arte y naturaleza. La cuarta parte se centraría en desarrollar cuatro diferentes fases en la ejecución de una obra *site-specific*, analizados a través de la obra "Second Wind, 2005". El título que engloba este análisis es JAMES TURRELL. "SECOND WIND, 2005". DEL PROYECTO A SU MATERIALIZACIÓN. Esta sección profundiza en la importancia de marcar pautas reflexivas, que sirvan de guión y asesoramiento a la hora de intervenir en el espacio natural, al contribuir a la estabilidad, la sensatez y el equilibrio adecuado de una buena integración de la obra en el entorno público.

Esta configuración fue relevante para la comprensión de la obra de Turrell, pero tenía la sensación que algo faltaba, era como que la investigación carecía de hipótesis, pues la dinámica se centraba en recopilar y organizar. Después de todo, lo avanzado en la investigación me ayudó a tener una visión práctica del modelo de recopilación de material y exposición del mismo.

La chispa del cambio llegaría en un comentario, que no llegué a entender en su momento, pero dio su fruto. Fue en una entrevista que realizo a Carmen Giménez, *Curator of Twentieth-Century Art* en el Guggenheim de Nueva York, en la exposición de la obra *Aten Reign* de Turrell en el 2013, y que con ayuda de la Proferosa Pilar Escanero también entrevistamos a Nat Trutman, *curator en el Guggenheim NY*, que con sus valiosas aportaciones nos aproximó a la persona de Turrell. Pues en referencia al comentario que quedó rondando en mi cabeza, habló de una idea que se vincula –y no recuerdo el contexto ya que se expresó con mucho *vuelo*– pero suficiente como para persuadirme con el tiempo, en la idea de sugerir que la obra de Turrell tiene cierta noción con la muerte y que a Carmen le parecía interesante esa apreciación. No parece mucha cosa. Pero esa asociación quedó en mi cabeza. Dos años después, a falta de un año para entregar la Tesis, y con la sensación de no aportar nada sugerente, ya que sentía que solo mi labor giraba en documentar y explorar los términos de integración de la obra en la naturaleza, como bien reseñaba el título de partida y de continuidad en estos siete años; *Aisthesis en "Second Wind, 2005". Principios de integración al espacio natural.*

Pero como si de un encuentro se tratara surge la idea y con ella la hipótesis que me hace cambiar la dirección y por lo tanto modificar los

objetivos de mi Tesis. Ya no primaba los parámetros de vida como integración al espacio natural. La conclusión era totalmente opuesta. La idea de la muerte era la clave; era el elemento de integración al entorno natural. Me resultó muy provocador y a la vez convincente. Y rápidamente, y convencido de que toda la labor que precedía a esta nueva visión en la obra de Turrell me ayudaría a lanzar las ideas, inicié una carrera para cambiar todo mi discurso, apostando por esta nueva idea que me llenaba de estímulo. Convencido de que con esta Tesis dejo las puertas abiertas para ahondar y depurar la idea en investigaciones futuras al margen del propósito que conlleva realizar una Tesis. Ahora el nuevo título daba sentido a la intención de hipótesis: *Paradigma de integración al espacio natural: una aproximación a la Muerte desde el Límite*.

Se formula la hipótesis de la siguiente manera. Que con intención de iniciar un estudio de integración al medio natural a partir de los parámetros que conectan con la “vida” [luz, espacio y tiempo]; subyace en la madurez del hombre la necesidad de superar a la muerte, revistiendo de trascendencia el último suspiro. Si bien, el enfoque que da la crítica del arte en referencia a la obra de Turrell no se ocupa de la idea de la muerte, en mi estudio mantengo la idea de que la carga existencial que se trasladada a la plástica, con la obra de Turrell, y en referencia al *skyspace* que confiere este estudio, es un discurso sobre la muerte. Y por lo tanto esa integración desde la ilusión perceptiva y lo sublime del espacio finito e infinito, sumado a las diferentes arquitecturas sacras en connotación a la muerte –desde el límite que “afirma y niega, niega afirmando y afirma negando”^[10]–, se presentan en la obra “*Second Wind, 2005*” como paradigma de integración al espacio natural. Pues se alimenta la idea de *límite* según el filósofo y musicólogo francés Vladimir Jankélévitch (1903-1985) en la medida que “la muerte dibuja el delgado límite sobre el que coinciden la negatividad del obstáculo y la posibilidad del órgano; la línea fronteriza de la muerte sella, en el tiempo, la finitud de la vida humana: pues ha sido dicho que la duración concebida al ser vivo estará constreñida entre los límites de un lapso de tiempo determinado”^[11].

[10] Vladimir Jankélévitch. *La muerte*. Pre-textos, Valencia, 2009, p. 118. Título de la obra original en lengua francesa: *La mort*. 2002.

[11] *Ibidem*.

La integración al medio es posible en la medida que asociamos los parámetros de vida con cualidades del hombre; es decir, luz-conocimiento, espacio-contexto y tiempo-espiritualidad. En la medida que equilibremos estos tres parámetros la trascendencia es posible, ya que éstos resultan ser parámetros universales de vida, y que se evidencia a lo largo de la historia en la inclinación del hombre por conectar con el *más allá* en un deseo de superar a la muerte, que en definitiva es la integración más trascendental al medio natural. Dejamos de ser para ser *ello*. El último capítulo de esta Tesis que tiene forma de conclusión centra su atención en la justificación de esta idea.

Estructura

La necesidad de plantear una estructura que organice el conjunto de ideas que forman parte de la justificación de la Tesis y dar atención a cada uno de los objetivos específicos, que identificamos con anterioridad, articula el propósito de la siguiente tabla:

Consideraciones Previas al Estudio	
CONSIDERACIONES PREVIAS AL ESTUDIO	<ul style="list-style-type: none"> A. Presentación B. Campo de Estudio C. Delimitación Temporal D. Fundamentación de la Investigación <ul style="list-style-type: none"> Estado de la cuestión <ul style="list-style-type: none"> De la contextualización conceptual De la obra referenciada Objetivos propuestos <ul style="list-style-type: none"> De investigación En la obra referenciada Personales Establecimientos de una hipótesis Estructura E. Metodología <ul style="list-style-type: none"> Investigación Documental Investigación de Campo F. Interés Científico G. Beneficios Previstos

Objetivos	Conceptos	Parámetros...
-----------	-----------	---------------

IDENTIFICAR Elementos <i>base</i> en la obra de Turrell	TIEMPO	ESPACIO	LUZ	... de vida. ...del espacio natural
CONTEXTUALIZAR Relación metafórica con los elementos <i>base</i>	ESPIRITUALIDAD	CONTEXTO	CONOCIMIENTO	.. de vida ... del individuo
DETERMINAR Marco de Exploración de la relación <i>base</i> y su conexión metafórica	Social-cultural	Formal-paisajístico	Religioso-espiritual	... de vida ... de la sociedad
EJEMPLIFICAR Ejemplo de aplicación	"Göbekli Tepe como el origen de la religión"	"la práctica de artificar el territorio: <i>site-specific</i> "	"la identidad <i>QUAKER</i> "	
Tratado en la Tesis en ...	PARTE I: Capítulo 1	PARTE I: Capítulo 2	PARTE I: Capítulo 3	

COMPRENDER La dimensión artística de la obra general de Turrell	Variables en la obra de James Turrell			...de vida ... de integración
Tratado en la Tesis en ...	PARTE II: Capítulo 4 // Apéndice, <i>Skyspace</i> .			

ANALIZAR El grado de integración de la obra referencial, " <i>Second Wind</i> , 2005"	Fase de Planificación Fase de Producción Fase de Integración y Evaluación Fase de Mantenimiento			...de vida ... de integración
Tratado en la Tesis en ...	PARTE II: Capítulo 5 // Apéndice			

IDENTIFICAR y RELACIONAR Los conceptos paradigmáticos de integración al espacio en la obra referencial, " <i>Second Wind</i> , 2005".	El LÍMITE	La MUERTE	...de vida ... de muerte ... de integración
Tratado en la Tesis en ...	PARTE III: Capítulo 6	PARTE III: Capítulo 7	

Conclusiones

E. Metodología

Investigación Documental

La primera actuación que dio paso a un proceso de asimilación y conocimiento respecto a la práctica y teoría del arte se fundamentó en la etapa de Licenciatura de Bellas Artes, aportando unas herramientas iniciales a la búsqueda de referentes de interés personal.

Superada esta fase de inicio, abordo la segunda etapa que aporta un enfoque determinante en el estudio de la naturaleza y la práctica artística en su fin *antropizado*. Se vincula, por lo tanto, **la acción de búsqueda de material, datos y aportaciones de interés** en una aproximación a la inquietud por los temas relacionados con el *ser* y el entorno. Todo ello como parte del aprendizaje del programa de doctorado “Territorios Artísticos Contemporáneos” que la Universidad Miguel Hernández promocionó en su momento. La visión que generó el programa de doctorado orientó el interés sobre el entorno y la relación de éste con el individuo y la obra, en particular con la generada por el artista americano James Turrell y su visión romántica en un panorama artístico que atribuye la temática de la banalidad como logro troncal de nuestra sociedad. No fue difícil vincular mi trabajo de Suficiencia Investigadora con aportaciones que brindaba la temática de la obra de Turrell.

El recorrido estaba iniciado y gracias a la concesión de una **beca del Ministerio para la Formación del Profesorado Universitario FPU (2010-14)** pude dedicar durante cuatro años mis intereses a la investigación, la práctica docente con aspectos relacionados con la Tesis. La participación en la faceta de coordinación de cinco Congresos Internacionales, también relacionados con la práctica artística con la Naturaleza que me permitió conocer contenidos interesantes sobre mi interés investigador al igual que personas de ejemplar valía que arrojaron luz a muchas de mis inquietudes durante la investigación. La participación con cinco ponencias relacionadas todas ellas con la obra y filosofía de Turrell me ayudó a centrar mi objetivo y perfilar la fortaleza en mi tema. Estos seis años dan un vuelco en el objetivo de la Tesis y apuesto por un tema concreto dentro de la obra de Turrell, el cual resulta de mayor edificación para mis expectativas. Este cambio de objetivo es potenciado por una **beca de Investigación del Instituto de Cultura Gil-Albert (2015)**,

que me permite centrar en tiempo e intereses el nuevo enfoque que toma la Tesis. Ha sido de gran ayuda esta última concesión que me ha permitido estar en una estancia en Roma, y proseguir con mis investigaciones en la Academia Española de Roma, en beneficio de la proyección que genera obras vinculantes a la de Turrell –Panteón de Roma o el Templo de Bramante– y la que se vincula al arreglo de la Mención de Doctorado Internacional.

Salvando esta información que potencia la actividad en mi investigación. Debo ser claro al reconocer la importante influencia que ha sido en mi proceso de asimilación de contenidos y de estrategia a la investigación las figuras de mis profesores y directores de Tesis que en orden de cortesía son Pilar ESCANERO y Kosme De BARAÑANO; cada uno en su función han sacado de mí los estímulos necesarios para realizar un trabajo de estas características como lo es la Tesis Doctoral. Mi más profundo agradecimiento a los dos.

La labor investigadora se conecta de manera obligada con un **sondeo bibliográfico** y la consideración de otras Tesis para analizar los resultados de las investigaciones y **determinar qué parcela de esos estudios me brindan la posibilidad de un tema de interés**. La reciente obra inaugurada en 2009, la primera en España, y la más grande de Europa por el artista internacional James Turrell acaparó mi atención. La relación del *espacio*, la *luz* y el *tiempo* en una simbiosis equilibrada y su obsesión por el estudio en la relación de hombre, percepción y entorno, lo enmarcan como ejemplo de integración de la obra en el entorno natural. Revelando la naturaleza del hombre en su actitud contemplativa. Con estos indicadores **inicié la confección de una estructura e índice** que orienta el estudio. La fijación de objetivos específicos potencia la búsqueda de material en otros idiomas. Se contrata a una traductora bilingüe durante tres años, varias veces por semana, para que juntos se tradujera entrevistas, opiniones, escritos de prensa y algunos libros completos de más de doscientas páginas cada uno, ella leía a tiempo real, y yo tomaba notas y grababa toda esa información. Agradezco a Hannah todo este tiempo de dedicación.

El trabajo de investigación pasa de la fase de *indagación* a la fase de *acción*. Para ello he tenido que realizar una serie de actuaciones formativas para lograr el objetivo de confección de la Tesis. He realizado

numerosos **desplazamientos a la Fundación NMAC** de Arte Contemporáneo en Vejer, Cádiz; con el fin de analizar la obra *in situ* y recopilar la información necesaria para la Tesis. He contactado con la **Fundación de Turrell en Arizona en gestiones de documentación pertinente**. Destaco los **desplazamientos realizados a Italia, Varese** para analizar y recopilar información sobre la obra de Turrell en una exposición celebrada en el museo de Villa Panza (octubre 2014). También me he **desplazado a Nueva York para desarrollar la investigación y se ha entrevistado** a Carmen Giménez, *Curator of Twentieth-Century Art*. y a Nat Trutman, *curator en el Guggenheim NY*, en relación a la exposición de la obra de James Turrell en el Guggenheim (Septiembre 2013), con la ayuda fundamental en las gestiones y tareas de traducción de la Profesora Pilar Escanero de Miguel. **Viajo a Roma (2013, 2015) para analizar obras arquitectónicas**, (Panteón de Agripa y Templete de Bramante) y permanezco en **estancia durante varios meses en tareas de investigación en la Academia Española de Roma**.

Estoy convencido que toda esta experiencia generada en estos seis años de trabajo ha permitido que con valentía modifique el enfoque inicial de la Tesis, que me parecía interesante por sus atributos de recopilación documental pero que carecía de una propuesta personal con criterio. Revelar la obra de Turrell como ejemplo de integración al espacio natural y revalorizar su obra con un nuevo enfoque me lleva a pensar en lo razonable que ha sido todo este esfuerzo de años en un interés en el que me siento vinculado a una hipótesis que nace de la indagación personal.

Investigación de Campo

Como he mencionado en el apartado anterior y vuelvo a citar en éste para su fácil localización en una búsqueda por índice, destacamos desplazamientos realizados a Italia, Varese para analizar y recopilar información en el museo de Villa Panza (octubre 2014). También me he desplazado a Nueva York para desarrollar la investigación y se ha entrevistado a Carmen Giménez, *Curator of Twentieth-Century Art*. y a Nat Trutman, *curator en el Guggenheim NY*, en relación a la exposición de la obra de James Turrell en el Guggenheim (Septiembre 2013). Viajo a Roma (2013, 2015) para analizar obras arquitectónicas –Panteón de Agripa y Templete de Bramante],y permanezco en estancia durante varios meses en tareas

de investigación en la Academia Española de Roma. Destaco numerosos desplazamientos a la Fundación NMAC de Arte Contemporáneo en Vejer, Cádiz; con el fin de analizar la obra *in situ* y recopilar la información necesaria para la Tesis.

Esta actividad de campo me permite profundizar en la experiencia que se logra al tener contacto directo con obra de Turrell y sentir sus increíbles cualidades ilusorias, perceptivas y sublimes que sacude a uno desde el interior y que de otra manera no se logra comprender en toda su potencialidad.

F. Interés Científico

Los problemas que en estos últimos años se ha experimentado con relación al lamentable estado de la tierra y sus repercusiones en el ecosistema, están forjando numerosas manifestaciones, en beneficio de iniciativas que acaben con la contaminación y el abuso de los recursos. Sin duda este problema del descuido de nuestro entorno, ha acrecentado a un grado expectante, el interés de la sociedad por los temas relacionados con el respeto y la sensatez al interactuar con el medio natural.

Parece que la solución radica en establecer medidas represoras. No por nuestra parte, si bien por parte de los estamentos de poder. No obstante, podemos contribuir a este esfuerzo por medio de la educación social. Es aquí donde entra el arte como medida de resolución y manifestación por la interacción adecuada del territorio. Las buenas prácticas artísticas deben ser respetuosas con el entorno y promover ese espíritu de integración. Cuestionar nuestras acciones a través del arte es plantear los asuntos, abrirlos a la mirada y reflexión de la sociedad. Esta cualidad de la reflexión, a través del arte, produce, como mínimo, una llamada de atención. Y como recordatorio un beneficio ético.

Sirva como síntesis extraer cierto comentario que James Turrell expresó, en la entrevista, que la directora del NMAC, Jimena Blázquez, realizó con motivo de la obra "*Second Wind*, 2005":

“Los científicos buscan respuestas y pruebas; los artistas se conforman con buenas preguntas. Creo que la razón de ser del arte y los artistas es recordarnos el privilegio del ser humano al obtener placer a través de los sentidos”.

El estudio que se realiza en esta Tesis, en la segunda parte, tiene el interés científico de establecer una racionalización en los criterios de selección, ejecución y manifestación de una obra concebida para integrarse en un entorno natural. El éxito en la propuesta artística debe de sujetarse a una valoración consensuada con el territorio.

G. Beneficios Previstos

El proyecto utilizado como ejemplo de buena práctica en la ejecución de una obra para su entorno, debe de trascender en numerosos beneficios. En primer lugar será la mejor proyección del “deseo humano por integrarse” con el entorno natural. La conciencia social será sensitiva en la medida en que se comprenda este tipo de manifestaciones respetuosas con el entorno, como índice social, el arte que se manifieste es sin duda reflejo de un espíritu social.

Otro beneficio, del estudio sensato en la adecuación artística con el entorno, radica en propiciar estrategias derivadas de la buena práctica en la resolución de la obra, tal como se puede recoger en numerosas intervenciones por todo el mundo.

La recuperación de los lugares naturales, que han sido afectados por el agravio del hombre, es el objetivo de muchos municipios territoriales. Los ejemplos de parques escultóricos por toda Europa dan pistas de la buena estrategia a seguir para la adecuada regeneración de una zona determinada. Combinar el arte y el entorno es fomentar el sentido de integración.

A un nivel más concreto, el estudio que se realiza en esta Tesis, proyecta la intención, de no pocas entidades, de potenciar la educación

y concienciar con ésta al hombre en su concepción respetuosa con el entorno. La Tesis resulta práctica como medio para seguir estimulando el buen ejercicio de aquellos sectores que pretenden expresarse a través del arte. Jóvenes inquietos por el mundo artístico, individuos entregados en su labor plástica, comunicadores, artistas conscientes de su necesidad de crecer, entidades que pretendan generar proyectos públicos y comisarios; en definitiva al hombre que quiere mirar a su alrededor.

Y con relación a la obra que nos compete, no cabe duda que la intención noble de este trabajo es aproximar al lector a la comprensión de una obra que con elementos conceptuales pretende trascender por “la idea más que por la estética monumental”, independientemente del favor que goza esta obra al ser singular por su arquitectura.

Ante todo, deseo, que con esta Tesis, el lector disfrute de la magnífica obra referida de James Turrell, “*Second Wind*, 2005”.



“Lo artísticamente verdadero sólo se alcanza por la intuición, especialmente al iniciarse un camino. Aun cuando la construcción general puede lograrse por vía de la teoría pura, el elemento que constituye la verdadera esencia de la creación nunca se crea ni se encuentra a través de la teoría; es la intuición quien da vida a la creación.”

 **Miguel**
Wassily Kandinsky
De su obra De lo espiritual en el arte, 1911
Hernández

Corpus xpi quo refecti sumus et sanguis
Sicut ago tibi clementissime mundi redemptor qui plasmasti in
 undi morte prulisti et me in commemoratione angelice
 refactionis corpe et sanguine tuo sanasti et solum
 vultu et potestas decus et ipum et in secula seculi
 am. **Q**ue ihu xpe fili di uniu corp tuu
 crucifia in edim et sanguine tuu probe
 hula bibim hie nob exp tuu salute
 et sanguis tuu i remissione peccatorum
 am. **S**unc dimmit. **P**at noll. **S**al
 nu hie. **S**. r. ds. m. s. re. **Q**ue m
 a. d. h. sy. r. mo. **Q**ue gaudio or
 ne mea. **P**er hie i nob qs dnt
 gram tua qm hie lymen exspectatio
 em i plom u hie ille p morte u uider
 p xpm u de moreret. na ego pas
 luprem corpe et sanguis eide
 dnt unu morer habe sempitua am.
Quipo et sempitue deus ppria esto
 peccatis mal p morte et cce tua
 et p assumptione corpe et sanguis
 nu et p resurrectione omniu ho
 tuu. et u u loqul dixit
 Qui manducet me

am carne et hie me. et in eo ideo repulime dnt
 par unme mundu cel. et spu pnapal me ghrna
 re dignens et ab omib; ihidus diaboli et uicis
 omidus. ut gaudet celestiu morer et
 Principl. pndm
 Ho. o. an. et pat. sy. q. q. d. ca. bo. r. q. p. r.
 10. dulo. pia. la. loph. lac. dia. q. p. r.
 10. q. at. di. hie. hie. tal. m. ad. m. a.
 10. q. ad. obrata. nob. da. fed. ad. uo. q.
 10. q. anel. hu. mul. nu. fe. r. q. r.
 ap. v. g. hie. gen. lua. mat. am.
 ple. fer. nut. dulo. m. am. fe.
 getia. nobi. cilla. s. p. r. stella. hie.
 tal. lun. clari. rata. can. reg. r.
 dign. loq. lo. q. p. r. hie. m. d.
 car. i. tal. mit. tem. recta. r.
 aph. mat. tutu. unia. hie.
 mical. pulli. hie. r. a. r. r. r. r.
 dulo. mel. guo. mell. dnt. hie.
 pia. dulo. dulo. hie. r. r. r. r.
 le. p. ce. pla. voce. por. ce. q.



- A**udi nos. **S**ce ihel baptista
Audi nos. **D**ns la parache et pher
Salvator mundi aduind **S**ce petre
Sca di genitice **S**ce paulo
Sca uirgo uigint **S**ce andrea
Sca maria **S**ce iacob
Sce michahel **S**ce iohanes
Sce gabriehel **S**ce thoma
Sce raphuel **S**ce iacob
Dns la seraphia **S**ce philippe
Dns la cherubim **S**ce bartholomea
Dns la thronu **S**ce mathee
Dns la dimu uirget **S**ce symon
Dns la pncapar **S**ce thather
Dns la porellatof **S**ce mathia
Dns la uirret **S**ce iano
Dns la arc hagogi **S**ce thiriala
Dns la angeli **S**ce luca
Dns la lupu auel **S**ce ihel baptista
Sce stephane
Sce laurem
Sce elieus
Sce hie
Sce onbanu
Sce corneli
Sce apiane
Sce thoma
Sce iohel et paulo
Sce ohrwalde
Sce gregu
Sce pinaratu
Sce paraleon
Sce dionisiu cu sacul hie
Sce gauricu ai locul hie
Sce heron cu lo. hie
Sce mortirel orato
Sce siluester
Sce gregoriu



Un encuentro con la fábula ¿Qué color tiene lo real?

“Mi percepción es pensamiento, y mi pensamiento es percepción”

Goethe [1]

“El estudio de la luz ha supuesto logros perceptivos, imaginativos e intelectuales como no se han conseguido en ningún otro campo de la actividad mental; ilustra, también, y mejor que ninguna otra rama de la física, las vicisitudes de las teorías.”

Sir J.J. Thompson, 1925 [2]



¿Cómo podría contener la esencia de las ideas, claras en mi mente y abstractas en su forma? Tras leer a DIDI-HUBERMAN quedé persuadido por la manera de relacionar las ideas en pensamientos paralelos y descritos en la forma de fábula. En su ensayo *El hombre que andaba en el color*, magnífico escrito que nos introduce en el fascinante universo de la obra de Turrell, el autor nos aproxima a un imaginario emocional mediante la fábula. Como se indica en la introducción a la edición traducida al castellano por Juan Miguel Hernández León;

“la **fábula** [...] resulta el género literario más apropiado para dar cuenta de un pensar que se enfrenta a la visibilidad de lo que no es visto, a lugares que subvierten las convenciones perceptivas de lo visible; donde el horizonte se sitúa por delante del ilimitado espacio que debería contener, donde el deseo anuncia la presencia, y el color es sustancia y no atributo. De un pensar que pretende resolver, mediante el bucle continuo de nuestro ser (estar) en el mundo, la antigua y asumida

Páginas anteriores.

St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 18, p. 43 – Composite manuscript, astronomical clock of Pacificus of Verona.

Es posible que en el hueco negro recortado estuviera representado un “Nocturnum Horologium” –instrumento de medición del tiempo por la noche–.

[en línea]. [Consulta: 20 de Junio de 2015]. Disponible en red: <https://vaemih.wordpress.com/2013/07/30/the-stolen-heavens/>

[1] Goethe, citado en Arthur Zajonc. *Capturar la luz. La historia entrelazada de la luz y la mente*. Atlanta, Girona, 2015, p. 211. [Cita extraída en: Goethe, *Scientific Studies*, p. 39]

[2] Arthur Zajonc, *op. cit.*, p. 235.

contradicción entre lo sentido y lo pensado. Es decir, de un pensamiento adecuado para aproximarnos a aquello que llamamos *arte*; y que no puede prescindir de la experiencia, o mejor, a la manera del decir de Deleuze, de la *sensación*”^[3]

Es la intención hablar del *tiempo*, de la *luz* y del *espacio*, conceptos abstractos y muy próximos a la vida. En la pretensión de elaborar una hipótesis que manifieste que estos parámetros configura una aproximación a la muerte –en la idea de integración del *ser* con el entorno natural– me observo aquí discurriendo en busca de una efectiva fábula que refuerce y suministre evidencia a la hipótesis. Pues tan iluso me siento que intuyo que la fábula aparecerá. Y así es. No es capricho el ilustrar la portada de esta Tesis Doctoral con un círculo cromático, *La Rosa de los Temperamentos*, realizado por Goethe en 1799, pues este círculo resulta muy significativo, de hecho, de todos los círculos antiguos que he visto, éste es el que evidencia el futuro con pragmática realidad, con contundencia; un gran centro totalmente oscuro. Debemos indicar que su autor, Goethe, en su *Teoría del color*^[4] realiza una serie de estudios donde relaciona el color con la personalidad del ser humano y lo vincula a características del propio ser, si bien no resulta en una ciencia, su influencia está presente en las artes, la moda, el diseño y la arquitectura, ya que el color atañe de gran valor en estas materias. No obstante, en la búsqueda de un modelo ilustrativo, y de mera fábula, que sintetice la estructura de esta Tesis, invado con salvedad la idea del círculo cromático como metáfora para elaborar una propia conjetura de la realidad del *ser* como modelo de integración al medio natural, incluyendo la muerte como elemento de valoración.

Los colores pueden ser evaluados por categorías. Los tres primarios –magenta, cian y amarillo–; los secundarios –cuando se mezclan dos primarios a partes

[3] Georges Didi-Huberman. *El hombre que andaba en el color*, (trad. J.M. Hernández León), Madrid, Abada Ed., 2014, pp. 5, 6. Título original: *L’homme qui Marchant Dans la couleur*, Minuit, 2001.

[4] “Con “conocer la verdad” se refería directamente a lo que él aseguró comprender: la percepción subjetiva del color. Justo esto fue lo criticado por la comunidad científica, además que se contraponía a los estudios de Newton, en específico en su obra ‘**Óptica**’, publicada en 1704. Las diferencias entre Goethe y Newton han sido tratadas ampliamente por diversos estudios, sin embargo la diferencia específica es que **Goethe dio un primordial papel a la percepción del color**, al aspecto subjetivo de este, atribuyéndole un *valor* determinado, una especie de *personalidad* a los colores. Esto, por supuesto, conlleva un distanciamiento inmediato de los métodos científicos pero no así de la relevancia de sus afirmaciones. Goethe es el maestro precursor de la psicología del color como tal. Este estudio que se basa en analizar **el efecto del color en la percepción y la conducta humana**.” Ivonne Lara, “La teoría del color de Goethe y su relación con la personalidad del ser humano”, en *Cultura. Hipertextual*. 29 de abril de 2015 [en línea]. [Consulta: 20 de Junio de 2015]. Disponible en red: <http://hipertextual.com/2015/04/teoria-del-color-goethe>

iguales– y los terciarios como resultado de la mezcla a partes desigual. Pues a partir de los tres colores primarios se originan todos los demás. Por otro lado sabemos que en la naturaleza tenemos dos fuentes de color. Los colores luz –aditivos– y los colores materia–sustractivos–. No son lo mismo pues cada uno de ellos, como resultado de la mezcla, de sus tres primarios, da colores diferentes. Negro tonal para los colores materia y blanco luminoso para los colores luz.

Utilicemos esta primera idea para configurar nuestra fábula. Tal vez sea más propio por nuestra condición física elegir los colores *materia*, pues parece conveniente vincularlo metafóricamente con lo terrenal. Permitiendo que los colores luz sean asociados con lo “no terrenal”. Para definir los colores primarios de la fuente *sustractiva* diremos que son el magenta, el cian y el amarillo, muy diferentes a los colores primarios *aditivos* que son el rojo, azul y verde.

Como colores primarios, que van a elaborar toda una amplia paleta de colores, podrían vincularse a la sugerente metáfora de los elementos *base* de la obra, que trasciende y de la que, entraña nuestro estudio sobre la profundidad plástica generada por Turrell. Los elementos *base* de *luz*, *espacio* y *tiempo* podrían ser los supuestos de **luz-amarillo; espacio-magenta; tiempo-cian.**

En la combinación de estos colores primarios configuramos una amplia gama de colores, que agrupados en secundarios y terciarios, nos revelan los sugerentes matices de nuestro entorno. El color que nos llega a la vista nos da evidencia de las cosas, como dice Zajonc, “ver la luz es una metáfora de ver lo invisible que hay en lo visible, de descubrir el frágil ropaje imaginal que mantiene unido nuestro planeta y todo lo que existe. Cuando hayamos aprendido a ver la luz, lo demás caerá por su propio peso”.^[5]

Hay mucha vida asociada al color, como decían aquellos versos leídos por Steiner en alusión a ese arcoíris que Kandinsky pintó en la escena de Ariel del *Fausto* de Goethe y que vincula la vida como un arcoíris;

“Con él se simboliza el esfuerzo del hombre.
Reflexiona sobre ello y comprenderás
que en el colorido reflejo de la luz está la vida.”^[6]

[5] Arthur Zajonc, *op. cit.*, p. 346.

[6] “Goethe asocia la luz con la vida; el arcoíris no refleja sólo el sol, sino también las metas y acciones humanas. Sus colores ofrecen una imagen de nuestros actos y aspiraciones. Ahí

O como declara John Ruskin “los espíritus más puros y reflexivos son los que más aprecian el color.” Pero es en el acto reflexivo donde podemos matizar aquellos elementos *base* en reseña metafórica para que interactúe de manera determinante con el *ser*. Ésta es la labor de la Tesis que nos llevará a justificar cada una de las relaciones establecidas. Por el momento, enunciamos los atributos en asociación al objeto de esta fábula, el círculo cromático. Pues si hemos determinado una vinculación entre los colores primarios *sustractivos* y los elementos *base* que configuran la esencia de la obra de arte en su cualidad sublime, es de inercia completar con los parámetros que analizamos en este estudio, los atributos derivados de estos elementos primarios. Persuadidos por su relación, los elementos secundarios que derivan metafóricamente de los anteriores son los que conectamos en su “marco de exploración” con la *luz* en su metáfora de **conocimiento**; el *espacio* con su metáfora de **contexto** y el *tiempo* en su metáfora de **espiritualidad**. Atributos que colocan al *ser* en el centro de atención. Este salto entre los elementos *base* de la naturaleza y lo secundarios en relación al individuo queda vinculados en la fábula del círculo cromático pues de unos salen los otros –con la naturaleza brota el individuo–. Este interés lo resume Goethe al decir, “por lo tanto, mis estudios sobre la naturaleza tienen como fundamento único la experiencia viva”.^[7]

Los parámetros de vida configuran una amplia gama de matices en la exploración del individuo. Goethe insistía en la idea de exploración al decir que, “nos reservamos el derecho de maravillarnos ante las manifestaciones y los significados del color, de admirar y, si es posible, de revelar sus secretos”.^[8] Y por supuesto, es en la suma de todos esos matices –colores– donde la metáfora se torna real y la fábula revela sus secretos, pues bien conocemos que en la suma de todos los colores aparece la densa e infinita masa oscura. Kandinsky lo expresó de esta manera:

“Sólo una débil luz brilla con luz trémula, como un punto minúsculo en un enorme círculo de tinieblas. Esa débil luz no es más que una señal que el alma apenas tiene el valor de percibir, con la duda de que la luz misma no sea un sueño y el círculo de

estaba la semilla de una imagen de la luz que no menoscababa a la imaginación artística para enriquecer la comprensión científica. Kandinsky y Steiner entendieron la metáfora de Goethe y la expresaron en el medio que les resultaba propio”. Ver más en Arthur Zajonc, *op. cit.*, pp. 211, 212.

[7] Goethe, citado en Arthur Zajonc, *op. cit.*, p. 205. [Cita extraída en: Denis L. Seeper, *Goethe contra Newton*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, p. 28]

[8] Goethe, citado en Arthur Zajonc, *op. cit.*, p. 197. [Cita extraída en: J. W. von Goethe, de una carta al artista Josef Carl Stieler, en Rupprecht Matthaei (ed.), *Goethe's Color Theory*, Van Nostrand Reinhold, New York, 1971, p. 202]

negrura la realidad”.^[9]

William Blake explicó a las claras: “Si se limpiaran las puertas de la percepción, el hombre lo vería todo tal como es, infinito”.^[10] Somos un instante en el tiempo, y es en ese instante –que pertenece al límite– lo que persuade nuestra alma. Pues como decía Vladimir Jankélévitch:

“La vida en cambio no puede recomenzar: en la continuación de los acontecimientos irreversibles que contribuyen nuestro devenir vivido, el límite es, por definición misma, un aún-no: el final de la vida, para el vivo, es siempre futuro, incluso en el último momento... Sí, hasta el último minuto de nuestra última hora, el límite temporal de la vida sigue siendo un límite por venir. Y por consiguiente la futura cesación de ser no está literalmente dada, ni analíticamente implícita en el presente de ese ser: directamente, el ser sólo implica la positividad y la plenitud del ser, y es por tanto imposible extraer o deducir de ahí a muerte”.^[11]

“El objetivo sigue siendo entender el mundo” como decía John Bell. Hay intención cuando utilizamos la fábula de los colores pues es en la suma de los primarios cuando se potencia la idea de integración por la vinculación a la vida. Que exploran al individuo y que en último término nos aloja en la suma de todos estos *colores* para revelar “sus secretos” como decía Goethe y dar a conocer “el círculo de negrura”, descrito por Kandinsky. Es una realidad que está ante nosotros y que rechazamos de entrada. Pero son muchos los ejemplos de quienes han utilizado los parámetros de vida para tratar de encarar este último resultado con un espíritu integrador. Conviene valorarlos, pues son atributos que modulan nuestra actitud mental. Los identificamos como los atributos de **luz-conocimiento**; **espacio-contexto** y **tiempo-espiritualidad**; que posibilita engranar una determinada conciencia. Zajonc pregunta “¿qué fuerzas modelaron, despertaron y colorearon nuestra luz interior? Como dice el químico y filósofo inglés Michael Polanyi, nuestro lenguaje, nuestras herramientas y nuestras acciones crean facultades: *interiorizamos estas cosas y habitamos en ellas*”.^[12] Por lo que somos un resultado. En esta idea de *interiorizar* radica la integración con el entorno, pues Goethe insistía en la

[9] Arthur Zajonc, *op. cit.*, p. 220.

[10] *Ibidem*, p. 343.

[11] Vladimir Jankélévitch. *La muerte*. Pre-textos, Valencia, 2009, p. 119. Título de la obra original en lengua francesa: *La mort*. 2002.

[12] Arthur Zajonc, *op. cit.*, p. 189. [Cita extraída en: Michael Polanyi, *Knowing and Being*, University of Chicago Press, Chicago, 1969, p. 148]

relación y “la eficaz interacción de la naturaleza interior del hombre con la naturaleza exterior”.^[13]

Como herramientas de *interiorización* contamos con dos pilares que vinculan los tres aspectos tratados de conocimiento, contexto y espiritualidad. El mundo de las creencias y la proyección de los que están dispuestos a entregarse “conscientemente a la transformación”. Es en este segundo pilar donde la figura del artista ayuda al acercamiento con lo trascendental.

Para explicar brevemente cada una de estas dos herramientas vamos a citar dos ideas, pues a lo largo de este estudio se profundizará en ambas. “Como escribió John Stuart Mill parafraseando a Coleridge: “La duración continuada de una creencia constituye, como mínimo, la prueba de que se ha adaptado a cierta porción del espíritu humano; si al penetrar hasta las raíces no encontramos, como suele ocurrir, alguna verdad, descubriremos que la doctrina en cuestión satisface determinado requisito natural o necesidad de la naturaleza humana””.^[14] Por lo que el modelo de integración se completa, incluso al entender que la muerte forma parte sustancial de esa búsqueda de respuestas aunque la verdad esté lejos, pues aún así serena el espíritu.

No podemos dejar a un lado la figura del artista, entre otros, que en su quehacer abre las posibilidades a la percepción, en beneficio de la introspección del *ser*. Es en este estudio donde situamos la figura del artista James Turrell y su exploración con el color en valoraciones de ilusión perceptiva y sublime. Arthur Zajonc nos habla del artista,

del “pintor y el monje [como] diferentes de nosotros no por lo que acontece en su interior, sino porque se entrega conscientemente a la transformación. Se educan a sí mismos para el fin que han elegido. Por el contrario, a la mayoría de nosotros nos educan otros y lo hacen para fines que no hemos elegido. Por tradición, los artistas, los filósofos y los religiosos han constituido ese pequeño segmento consciente de la sociedad que acomete la importante –y a menudo dolorosa– tarea de la introspección y la crítica profética. Son ellos quienes advierten los peligros de la mirada habitual, irreflexiva, y toman consciencia de la necesidad de renovarse

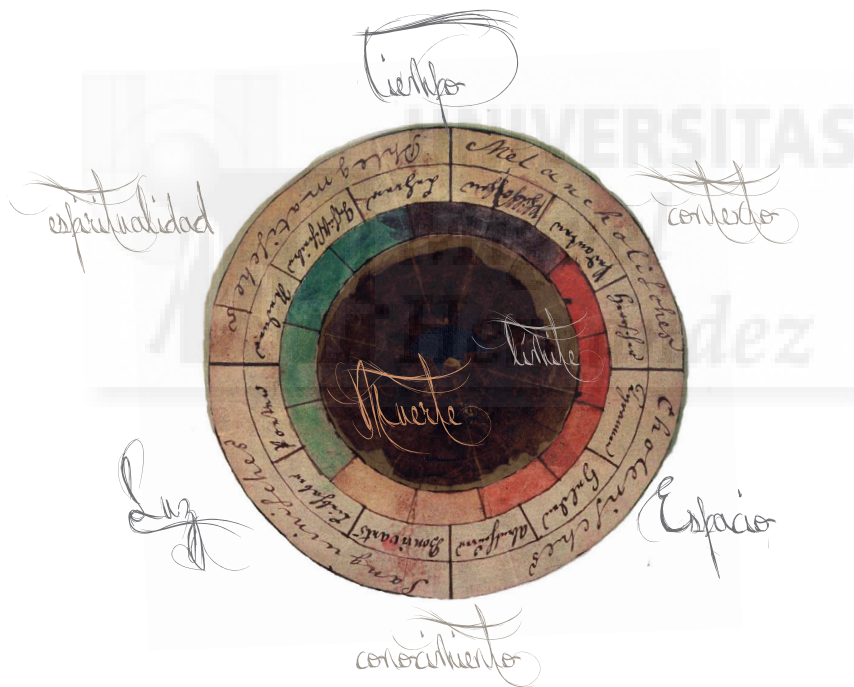
[13] Arthur Zajonc, *op. cit.*, p. 199.

[14] Arthur Zajonc, *op. cit.*, p. 189. [Cita extraída en: John Stuart Mill, *Mill on Bentham and Coleridge*, F. R. Leavis (ed.), Chatto & Windus, Londres, 1950, pp. 99-100]

infatigablemente.”[15]

La necesidad de alumbrar los “órganos del alma” configura un nuevo *estar*, nos ayuda a conocer más profundamente la naturaleza. Y siempre tenemos oportunidades para ello, como decía Goethe: “Todo objeto, bien contemplado, abre un órgano nuevo en nuestro interior”. [16]

Turrell describe sus trabajos con la luz como un intento de “crear una experiencia de pensamiento sin palabras”. Le invitamos a descubrir ese universo a través de estas páginas.

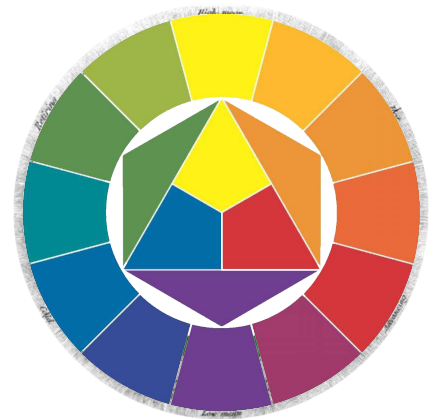
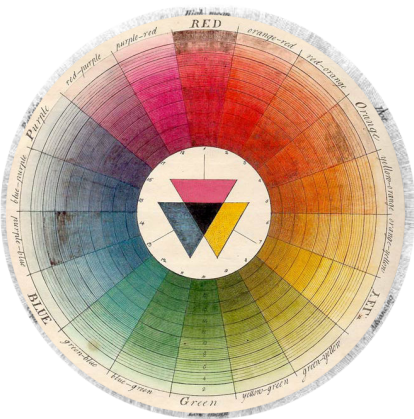
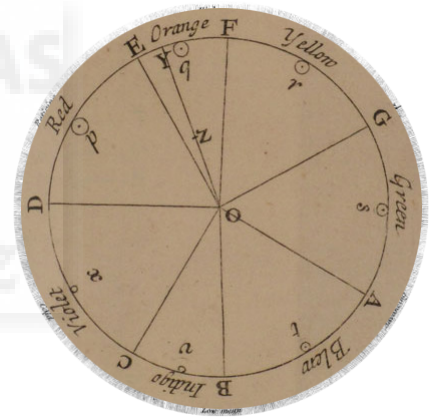
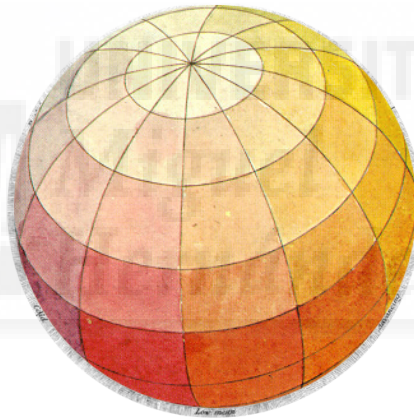
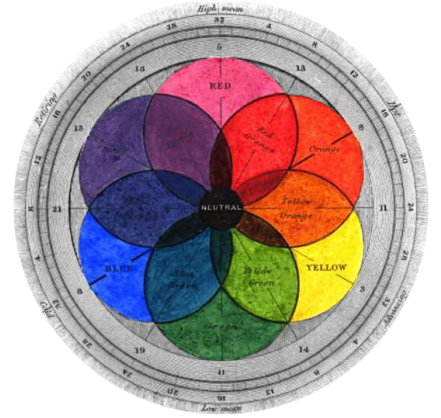


[15] Arthur Zajonc, *op. cit.*, p. 345.

[16] Arthur Zajonc, *op. cit.*, p. 334. [Cita extraída en: Goethe, *Goethe Werke, Hamburger Ausgabe*, vol. 13, F. R. Leavis. p. 38].



1. Rueda de Goethe, simétrica color con cualidades simbólicas asociados, 1809.
2. *La Rosa de los Temperamentos*, realizado por J.W. Goethe y Friedrich Schiller en 1799.
3. George Field, London, 1841.
4. Bacon, 1866.
5. Runge, 1810.
6. Newton, 1704.
7. Author unknown, 1708.
8. Moses Harris, 1766.
9. Itten, 1944.





Corpus xpi quo refecti sumus & sanguis
Qual ago tibi clementissime mundi redeptor qui plasmam
 undi morte preulisti & me in commemoratione angelice
 refectiois corpe et sanguine tuo sanasti e sol
 uerit & protektas decus & ipm e i leta leti
 am **D**ne ihu xpe fili di uniu corp tuu
 crucifi u edim et sanguine tuu probe
 hula bibim hac nob exp tuu salute
 et sanguis tuu i remissione peccatoy
 am **S**unc dimms **P**ar noll **S**al
 nu fac .s. r. ds ml .s. ne **A**ure m
 a .s. d. sy .r. me **D**ne gaude oia
 ne mea .z c **P**er hoc i nob qs dne
 grum tua qd ihu symeon expectato
 em i pleu u hic illo p morte u uidi
 p xpm u de moreret. na & ego pas
 luprem corpe et sanguis eide
 dni unu morer habe sempitua am
Mypo el sempituo deus p pta esto
 peccatis mal p morte & cce tua
 z p absorptione corpe et sanguis
 nu z p resurrectione omni loz
 tuoz & u u loqul dixit
Qui manducat me

am carne & bi me. l in eo ideo repulsi me dne
 par unme mundu cel. & spu pnapali me ghrina
 re dignens z ab omib; i hdu diaboli & uicis
 omnes. ut gaudix celestiu morer ee
Prncip. pndm
 Ho. g. an. & Ga. s. y. G. d. ca. bo. r. y. p. y.



Dulo pia la lob. lac dia. x. y.
Gat di. su. fer. tal. m. u. m. a.
Gad obtrata nob da. Fed. adu. a.
Ganell. hu. mul. nu. fer. x. y.
Gap. v. g. l. u. gen. lua. mat. x. y.
Ple fer. nut. dilo. manna. f. a.
Getna nobi. cilla. spler. stella. l. u.
Lal. lun. davi. tata. can. regit.
Dign. loz. loz. g. pler. l. u. m. u.
Cari. l. al. mit. tem. recta. x. y.
Aph. mat. tutu. nu. uia. t. u.
Micel. pulli. luan. l. a. a. r. m. a.
Dulo. mel. gut. mell. dna. ka.
Pia. dilo. dulcis. benign. au.
Le. pte. pla. voce. pot. ce. g.



Saluator mundi adiungit
Sancti genitrix
Sancta uirgo uirginitas
Sancta maria
Sancta michabel
Sancta gabriel
Sancta raphael
Sancti seraphim
Sancti cherubim
Sancti throni
Sancti domini uirtutes
Sancti pncipales
Sancti potestates
Sancti uirtutes
Sancti archangeli
Sancti angeli
Sancti luyra auel

S ancti iher haprida	S ancti stephane	
S ancti lai parache & phere	S ancti laurem	
S ancti petre	S ancti elmoent	
S ancti paulo	S ancti litta	
S ancti andrea	S ancti onobanti	
S ancti iacobe	S ancti corneli	
S ancti iohanel	S ancti apiane	
S ancti thoma	S ancti thoma	
S ancti iacobe	S ancti iohel & paulo	
S ancti philippo	S ancti ohrvalde	
S ancti bartholomea	S ancti gregu	
S ancti mathee	S ancti pinaratu	
S ancti symon	S ancti paraleon	
S ancti thather	S ancti dionisiu cu sacul sual	
S ancti gutha	S ancti mauriciu cu sacul sual	
S ancti yano	S ancti heroon cu lo. lu.	
S ancti thuriala	S ancti morituel oratio	
S ancti luca	S ancti siluester	
S ancti lai apli & euangelide	S ancti trogozgu	

Introducción

Desde que el hombre se relaciona con la naturaleza, desde que el consciente humano opera con el entorno, y éste muestra una conciencia reflexiva consigo misma, el binomio arte y naturaleza conforman unidad para manifestarse en múltiples modelos de la cultura, religión y sociedad. Es a través de los siglos donde esta unidad adquiere una identidad compleja cuyas reflexiones se ven continuamente analizadas desde diferentes campos, “como la filosofía, la historia del arte, la estética, la psicología o la semiótica del arte”.

Es descrito históricamente una cierta capacidad de distinción entre el arte y la naturaleza. “En la corriente de pensamiento más tradicional lo artístico no es lo natural sino justamente lo contrario: el arte se define por oposición a la tierra, como artificio”^[1]. Si tomamos el modelo de pensamiento de la Grecia antigua, observamos el paradigma del “arte como imitación de la naturaleza”, reproduciendo un mundo físico aparente. Desde la filosofía, Hesíodo en su Teogonía (siglo VII a. C.) ya asumía el arte como imitación de la verdad, teoría que más tarde sería promovida por Sócrates y luego consolidada por Platón y Aristóteles.

Con el Renacimiento se reafirma el paradigma del arte como imitación de la realidad. Muchos de los artistas del Renacimiento se fijaron en el

[1] Introducción en base a: Jimena Blázquez Abascal, *Arte y naturaleza. Guía de Europa. Parques de esculturas*. Madrid. Documenta artes y ciencias visuales, Fundación NMAC, 2006, p. 10.

arte de las antiguas Grecia y Roma, cuyos logros aspiraban no solo a emular, sino incluso a superar la realidad, siguiendo la corriente general de fascinación por los valores del mundo clásico. Como resultado de esta mentalidad surgen movimientos como el “clasicismo” y el “humanismo”. Las tendencias de las artes visuales propias del Renacimiento como el perspectivismo, el ilusionismo y el naturalismo evocan a la representación de la realidad con el mínimo de abstracción, caracterizándose por el uso convincente de efectos de luz y reproducción de las texturas. Notable ejemplo lo observamos en la obra de Giovanni Bellini, *La Virgen del Prado*, 1500; donde expresa de forma convincente emociones y estados de ánimo de la Virgen que rebosa ternura y cuya figura parece formar parte de la naturaleza. Un fondo que representa los alrededores de Venecia, en vez de un paisaje idealizado.

La denominación de “paisaje” que surge en Europa en el siglo XVI se estableció como término para el ámbito de la pintura “al nombrar un tipo de cuadros en los que no se narraba ninguna historia, sino que se mostraba un territorio tal como se ve a lo lejos”.^[2] Como nos indica el Catedrático de Arquitectura del Paisaje del departamento de arquitectura de la Universidad de Alcalá, Javier Maderuelo, dice:

“[...] la pintura ha sido una escuela de la mirada y a través del arte hemos ido aprendiendo a ver el mundo, a distinguir la diversidad de sus escenarios y a ejercer una proyección sentimental sobre el territorio”.^[3]

No obstante, y en contrapartida al racionalismo neoclásico y la rigidez académica, surge el movimiento romántico, donde se exalta lo pintoresco y la naturaleza, cuyos intereses abogan por el sentimiento, lo sublime, llegando a transformar lo visible en un mito. Ejemplos evidentes pueden destacarse en las pinturas de Constable, Friedrich y Turner, donde los motivos naturales son mostrados con una mirada excelsa.

La irrupción del impresionismo plantea un nuevo acercamiento a la naturaleza donde la luz manifestada por la distribución de los colores

[2] Véase Javier Maderuelo, *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid, Acaba, 2005.

[3] Javier Maderuelo, *La idea del espacio. En la arquitectura y el arte contemporáneos 1960- 1989*. Madrid, Akal, 2008, p. 245.

adquiere protagonismo ante el paisaje. Giros radicales, desde principios del siglo XX, son notorios en el vertiginoso camino hacia la abstracción de las artes visuales, donde se abandona la mimesis, dotando de belleza a una nueva manifestación no procedente del modelo de imitación.

Se inician las vanguardias, algunos mirando las artes primitivas, como Picasso y Braque con el cubismo. El “Suprematismo” cultivando un arte geométrico y a menudo carente de color, que rechaza todas las definiciones convencionales a favor de una exploración artística que podría expresarse mediante la abstracción geométrica, como identificamos en la obra de Kasimir Malévich (1878-1935) y en las expresiones plásticas de El Lissitski (1890-1941) que ejemplifica la investigación más compleja de formas geométricas que caracteriza al *suprematismo* tardío. Pioneros que abren una nueva era de mentalidad artística. Es notorio mencionar la siguiente declaración del catedrático, citado anteriormente, Javier Maderuelo, que dice:

“Aunque con frecuencia muchos cuadros abstractos de los primeros años tienen su origen en paisajes, tal como se puede apreciar en la pintura de Kandinsky, Mondrian, Paul Klee o Malevich, entre otros muchos pintores, para que los cuadros de estos artistas pudieran ser abstractos han tenido que renunciar a los aspectos representativos, es decir a las cualidades paisajistas, para operar sólo desde la autonomía pictórica del libre juego de sus elementos plásticos, que no pueden quedar atados a ninguna referencia exterior a la propia pintura”.^[4]

La escultura del siglo XX rebosa de sentimientos, creencias, deseos, miedos al igual que los valores estéticos del momento. “Boccioni y sus ‘estados del alma’, Gargallo y su transposición de superficies cóncavas y convexas, Tatlin y sus ‘contra-relieves’ inician caminos, y Arp (experimentos propios y actividades de la revuelta Dadá), Naum Gabo (puras construcciones geométricas), Brancusi (formas ovoideas), Lissitzky (los proun, ‘estaciones entre el arte y la arquitectura’) y todos los constructivistas soviéticos, en fin, roturan nuevos territorios en los que otros maestros del Moderno se enraizarán. Incluso con Duchamp y sus ready-made (1913)

[4] Javier Maderuelo, *La idea del espacio*, op. cit., p. 247.

el arte ya no será nunca más lo mismo, pasaremos de la 'obra de arte' al 'objeto'.”^[5] No es hasta la segunda mitad del siglo XX que florece otras manifestaciones como el minimalismo y el arte conceptual; y otras relacionadas con el “arte ambiental” como el arte *povera*, el *Land-art* y el *Earth art* principalmente teorizados por Smithson y Turrell, cuyo objeto de investigación frente al binomio “Tierra y Artefacto” serán analizados por otros teóricos y artistas en sus diferentes medios de expresión, que van desde la expresión plástica a la literaria y la visual.

En las últimas décadas se ha desatado un gran interés por la creación de espacios naturales reservados a proyectos escultóricos. Solo en Europa, en dieciocho países, se cuenta con más de 130 parques y centros de arte/naturaleza, donde más de 1.200 artistas han intervenido con sus obras. Obras que no alteran el hábitat originario.

Gracias al esfuerzo de la fundación NMAC, y en particular a su directora Jimena Blázquez Abascal, en la actualidad se cuenta con la única publicación hasta el momento, donde se ofrece “un extenso recorrido por el continente, [...] donde ha primado un criterio de selección de calidad [...] optando por espacios y centros con una colección coherente y de carácter permanente, seleccionándolos de acuerdo a la calidad artística de las piezas y la relevancia de los artistas”^[6]. La variedad de centros cuenta con 131 puntos de referencia por toda Europa. Esta publicación^[7] de 240 páginas cuenta con 276 fotografías a todo color, 54 mapas y planos, cartografía específica elaborada para este proyecto. Introducción a cada país, textos para cada parque o centro seleccionado. Bibliografía muy selectiva y extensos índices.

Parece ser que la conciencia colectiva pretende entablar una buena relación con el entorno, en una aproximación respetuosa con la naturaleza. Tras las alarmas generadas socialmente desde diferentes órganos oficiales y colectividades accionistas, la demanda por el abuso a nuestro ecosistema, ha sacado a relucir el debate entre los diferentes estratos

[5] Jimena Blázquez Abascal, *op. cit.*, p. 11.

[6] Jimena Blázquez Abascal, *op. cit.*, pp. 11, 12.

[7] VV.AA. *Arte y naturaleza. Guía de Europa. Parques de esculturas*. Madrid, Documenta artes y ciencias visuales. Fundación NMAC. 2006.

sociales, de los que atañe en particular a los artistas que intervienen sobre el medio natural. La relación que se entabla cuando el espectador mira una pieza artística integrada en el entorno se traduce en un diálogo con la cultura moderna que acerca al público a una forma diferente de mirar, desde el ángulo de la contemplación y comprensión del arte, manifestando conexiones reflexivas entre el “yo interior” y el medio exterior más cercano como lo es la naturaleza. Tal vez el carácter íntimo de algunas piezas invite a la contemplación, otras serán más visuales, monumentales, otras serán indagadoras de los elementos existentes en el paisaje como pueden ser los sonidos, los olores o la luz. No obstante, la manera en que percibamos la obra bien se puede expresar del mismo modo que el arquitecto Manuel Manzano-Monis, dijo:

“Si definimos el arte como experiencia, podemos suponer que el espectador, después de ver una obra, se lleva el arte consigo, porque ha sido hecho parte de su experiencia”^[8]

Sin duda, la difusión de parques escultóricos y obras independientes que integran el entorno natural va generando progresivamente un gran poder de convocatoria, aún cuando estos centros ofrecen un buen programa educativo y cultural. Es loable destacar, cómo ciertas obras artísticas, mejoran los lugares que fueron desgastados por su anterior uso, como pudieran ser antiguas canteras o minas. Esta mejora socio-económica resulta un atractivo para el espectador que quiere disfrutar y complacerse con el lugar. También es importante destacar, en esta vinculación entre arte y naturaleza, cómo las propuestas están gestadas para preservar el espacio natural, respetando el entorno y tomando medidas de protección del medio ambiente. Muchas de las obras entran en la categoría de *site-specific*, intervenciones que han sido concebidas singularmente para formar parte de un lugar concreto. Esta condición hace que la integración entre pieza y naturaleza esté ligada a un serio objetivo de unidad, la obra se vuelve parte integral del paisaje y la pieza depende del espacio inmediato al grado de convertirse inseparable a su

[8] Manuel Manzano-Monis. *La arquitectura en la definición de paisaje*. James Turrell, *el chamán de la luz*. Viernes 25 de Julio de 2008. [En línea] [Consultado el 16 de Agosto de 2015]. Disponible en red: <http://arquitecturadefpaisaje.blogspot.com/2008/07/james-turrell-el-chamn-de-la-luz.html>.

hábitat. “El `objeto` final es lo que nos queda, lo que el observador puede contemplar y apreciar”.^[9] Compenetrarse en un juego reflexivo con la naturaleza. Esta razón agudiza el proceso de meditación por parte del artista en relación al emplazamiento y rendimiento de la obra *in situ*.

En la segunda parte de esta Tesis analizaremos los procesos que intervienen en la adecuada planificación, producción, integración y mantenimiento de la obra en su entorno natural. Procesos que serán desarrollados en la obra “*Second Wind, 2005*” del artista James Turrell. Obra que ha sido inaugurada, el 31 de mayo del 2009, y que resulta ser la obra permanente de Turrell más grande de Europa y única en España, y que ha gozado de una compleja y exitosa planificación por parte del personal encargado de la ejecución.

La generosa colaboración por parte de la fundación NMAC, cuya directora dio permiso para realizar el estudio pormenorizado de la obra *in situ* y la grata colaboración del personal de la Fundación, que se han prestado a suministrar información y material oportuno de la obra, han dado claridad y transparencia a un proyecto de Tesis que en sus inicios parecía resultar complejo de tratar, debido a la limitación de información obtenida de fuentes como el propio Ayuntamiento de Vejer, de donde se encuentra la Dehesa Montenmedio, lugar de ubicación de la Fundación, y que alberga las obras de decenas de artistas de entre ellas la que analizaremos a continuación. Los escasos resultados por parte del Colegio Oficial de Arquitectos de Cádiz y Sevilla al igual que los Colegios Oficiales de Aparejadores Técnicos de los mismos lugares, presagiaban una difícil tarea en la búsqueda de documentación sólida y sobre todo técnica con relación a la obra de “*Second Wind, 2005*”. Pero sin duda, toda labor tiene su resultado. La colaboración del propio jefe del proyecto, Don Salvador González Gómez, arquitecto técnico y realizador del proyecto ha sido fundamental. En su generosidad me ha podido ofrecer información y documentación sobre la obra de James Turrell en Cádiz, en relación a su trabajo como jefe del proyecto. Si bien, no toda la colaboración queda aquí. Ha sido enriquecedor poder contactar con la empresa que ha tenido el privilegio de generar las infografías necesarias para vislumbrar la obra antes de que ésta se materialice. En este trabajo de Tesis

[9] Jimena Blázquez Abascal, *op. cit.*, p. 15.

presento todas las infografías generadas, en total siete, que determinan una clara comprensión de la obra.

Y como colofón a la aportación de documentos, la propia Fundación ha editado un magnífico catálogo sobre la obra “*Second Wind, 2005*”. Una magnífica aportación.

La fundación NMAC en su página oficial lo presenta de esta manera:

“Catálogo James Turrell.

Esta publicación está centrada en el proyecto realizado en la fundación NMAC, *Second Wind 2005* es una obra arquitectónica ubicada bajo el nivel de la tierra en la que el espectador accede al interior de una pirámide a través de un túnel. Una vez dentro se encuentra una stupa de piedra rodeada de una piscina.

En este proyecto Turrell consigue crear la ilusión de que el cielo está al alcance de la mano y desdibujar la línea donde el vacío y la materia se encuentran. Adentrarse en este “espacio para el cielo” es acercarse a la inmensidad del cosmos, al igual que cuestionar la diferencia entre la visión y la percepción.

El catálogo editado por CHARTA recoge un texto crítico de Michael Govan, director del LACMA, además de un escrito acerca de la percepción elaborado por Sharon Goto y William Banks, ambos prestigiosos profesores norteamericanos en psicología y una entrevista de Jimena Blázquez a James Turrell. Las fotografías han sido tomadas por Florian Holzherr”.^[10]

Pero no quisiéramos abordar estos aspectos, referidos a la adecuada sistematización de las fases de ejecución de la obra “*Second Wind, 2005*”, sin antes dedicarle una primera parte que pretenda enfocar una serie de conceptos que nos ayuden a valorar la obra. La parte, que en cuestión será la primera, agrupará en tres temáticas una serie de cualidades que aplicaremos al final de la Tesis en valores a la obra de Turrell en “*Second Wind, 2005*”.

[10] Fundación NMAC, Montonmedio Arte Contemporáneo, [en línea] [Consultado el 16 de Agosto de 2015]. Disponible en red: <http://www.fundacionnmac.org/spanish/home.php>

Abordaremos una serie de reflexiones sobre la luz como materia manipulable del espacio. En un capítulo dedicado a las raíces de condición *cuáquera* veremos si ha afectado de alguna manera a la obra de Turrell ciertas creencias. Derivaremos a la idea metafórica de *conocimiento* que a su vez nos dará la primera clave de asociación con la muerte.

Un segundo capítulo aborda el espacio desde su metáfora de *contexto* bajo un marco de exploración vinculado al paisaje, en el cual valoraremos la práctica de *artificializar* el territorio del siglo XX y su legado actual. Extraeremos la segunda clave para conectar con la idea de la muerte como integración al medio desde el espacio arquitectónico junto con el vacío creado en el interior de la *stupa* frente a un límite formal, como lo es el óculo, y que opera en su interior para provocar la ilusión perceptiva y la sensación de acercamiento a lo infinito en un acto sublime de contemplación.

En el tercer capítulo de este bloque se atenderá la cualidad del tiempo en su dimensión *espiritual* en un marco de exploración que nos lleva a los orígenes de una cultura y que toma la religión como modelo, mucho antes de la invención de la rueda. Este estudio nos revela que en ese momento el hombre desafía la naturaleza, situándose por encima de ella, incluso por encima de la muerte, veremos de qué manera. Desde entonces ese afán por superar el límite se ha mantenido a lo largo de la historia en sus diferentes manifestaciones artísticas, pasando por Babilonia, Egipto, Grecia hasta llegar a nuestros días.

Comprender esta serie de valoraciones en la Primera Parte del estudio de esta Tesis y luego valorar la obra de “*Second Wind, 2005*” en su finalidad integradora al espacio natural, permite enlazar con la Tercera Parte en la consideración del *paradigma de integración al espacio natural en una aproximación a la muerte desde el límite*.

Iniciemos el viaje con el primer capítulo de la Primera Parte en la idea de aproximación a la espiritualidad desde el Tiempo.

PRIMERA PARTE





UNIVERSITAS

Miguel

Hernández

Desde la superficie: **caminos de inmaterialidad**

“La vida es un camino. Caminar puede constituir un plano espiritual”

James Turrell [1]

La historia de la humanidad está plena de fórmulas artísticas que se han utilizado como medio de evocación a los deseos e intereses del hombre. El resultado proyecta en su intención aspectos que evocan una reveladora y clara necesidad espiritual. Ser consciente de uno mismo conlleva trascender en valoraciones.^[2]

Muchos artistas contemporáneos atienden en sus obras esa necesidad espiritual. Un claro ejemplo lo vemos en la obra del artista americano James Turrell que profundiza con su trabajo en el modo en que se vive la luz y el espacio, así como en su capacidad para aislar estos aspectos y presentarlos sublimes al espectador. Persigue vínculos de conexión entre “ser y entorno”. Propone la *luz*, el *espacio* y el *tiempo* como esencia del arte, en estímulos al hombre, para proyectarse en actitud reflexiva ante la vida.

En una breve exposición de este texto daremos atención a las claves que están intrínsecamente vinculadas a conectar con la cualidad de

[1] *Encounter Skyspace*. [En línea] [Consultado el 16 de Agosto de 2015]. Disponible en red: www.encounterculiacan.com/encounter

[2] Definimos “espiritual” como, *del espíritu o relacionado con la parte inmaterial del ser humano a la que se atribuyen los sentimientos, la inteligencia y las inquietudes religiosas; se utiliza en contraposición a lo material.*



[001]

transcendencia, valorando el grado de importancia en relación a otras actividades primordiales para la vida y, de esta manera, poder llegar a entender cómo artistas contemporáneos como James Turrell conectan con esta cualidad a través de los mecanismos de acción plástica, como son los aspectos formales de la luz y el espacio. Para ello centraremos nuestra consideración en la arquitectura del pasado, en la edad de piedra, para destacar las claves que de manera reincidente, en la historia de la humanidad, servirán de apoyo a diversas estrategias plásticas en beneficio de la búsqueda inmaterial del ser.

En primer lugar nos aproximaremos al primer templo conocido hasta la actualidad, descubierto recientemente en 1995. Nos referimos a la arquitectura de *Göbekli Tepe*. Su descubrimiento arqueológico resulta extraordinario, la arquitectura que se data hace más de 12.000 años, es anterior a las pirámides de Egipto e incluso a las construcciones circulares encontradas en Inglaterra, como el de Stonehenge o el complejo funerario de Newgrange^[3]. Éste último fue considerado la construcción

[001] Situación de *Göbekli Tepe*
Junto con *Nevalı Çori*, este yacimiento ha revolucionado la comprensión del Neolítico euroasiático.

[3] Newgrange fue construido aproximadamente entre 3.300-2.900 a. C., de acuerdo

más antigua hasta que se descubriera en 1995 el complejo arquitectónico de *Göbekli Tepe*. Aunque algunos estudiosos sobre *Göbekli Tepe* afirman que dichas construcciones no fueron edificios estrictamente religiosos, sino más bien un complejo de viviendas que pudieran incluir algún tipo de referencia ceremonial. Tal como recoge un artículo publicado en la edición de octubre de *Current Anthropology*.^[4] Su autor, el arqueólogo Ted Banning^[5] de la Universidad de Toronto, afirma que los edificios descubiertos en el yacimiento de *Göbekli Tepe* pudieron haber sido viviendas para la gente, y no para los dioses. Aunque con prudencia Banning espera que excavaciones futuras en el yacimiento arrojen, en última instancia, más luz sobre cómo estos edificios fueron utilizados^[6].

Con este ejemplo arquitectónico se cambia profundamente nuestra comprensión de una etapa crucial en el desarrollo de las sociedades humanas. Nos ayuda a entender cómo la construcción de complejos monumentales estaría entre las capacidades de los cazadores-recolectores y no solamente entre las comunidades sedentarias de agricultores, como se había asumido anteriormente al descubrimiento de *Göbekli Tepe*. Por lo que conviene preguntarse; ¿en qué radica el nuevo entendimiento? Y ¿qué aportación clave surge en relación a nuestro tema?

La idea racional que se tenía correspondiente al avance del hombre en su evolución cultural, era entendida en base a una secuencia de causas. Sería el proceso en que la agricultura marca el punto de inflexión para

con fechas del carbono 14, esto le hace 500 años más antiguo que la Gran Pirámide de Guiza de Egipto, y 1.000 más que Stonehenge (aunque las primeras etapas de Stonehenge son aproximadamente de la misma época que Newgrange).

- [4] Banning, E.B. "So Fair a House: Göbekli Tepe and the Identification of Temples in the Pre-Pottery Neolithic of the Near East", en *Current Anthropology*. Octubre 2011, Vol. 52, nº 5, (pp. 619-660). [En línea] [Consultado el 1 de Junio de 2015]. Disponible en red: <http://www.jstor.org/stable/10.1086/661207>
- [5] Web del Antropólogo Ted Banning [<http://homes.chass.utoronto.ca/~banning/>] [En línea] [Consultado el 1 de Junio de 2015]
- [6] "Es probable que algunos de estos edificios estuvieran en el lugar para una variedad de rituales, probablemente incluyendo las fiestas, los ritos mortuorios, la magia, y las iniciaciones", escribe Banning. "Sin embargo, generalmente no hay razón para suponer a priori, incluso cuando estos son tan impresionantes como los edificios en Göbekli Tepe, que no eran también utilizados como casas del pueblo". Publicado en web; CASO de los COBOS, Guillermo. "Los supuestos templos de Göbekli Tepe pudieron ser viviendas, según un estudio", en Blog *Arqueología Terrae Antiquae*. Octubre 8, 2011. [En línea] [Consultado el 1 de Junio de 2015]. Disponible en red: <http://terraeantiquae.com>



[002]

incorporar en las construcciones arquitectónicas necesidades trascendentales. La agricultura permitió establecer al hombre en un territorio. La permanencia en un lugar y la observación de los ciclos en la agricultura favorecería una mayor comprensión de la naturaleza en su papel regenerador. Esta vinculación al entorno y adaptación sistemática favorecería el desarrollo de ideas entre los miembros y beneficiaría la necesidad de *religare* con lo divino, propiciando el desarrollo de fórmulas de vinculación con el espíritu del hombre. Es ahí cuando entra una visión trascendental de las cosas, motivando prácticas que llevarían a dar forma a una religión y por lo tanto establecer puntos de reunión y prácticas ritualistas en nuevas construcciones. Originando templos y, en consecuencia, favoreciendo asentamientos. Los asentamientos se convertirían en ciudades y más tarde en grandes civilizaciones. A no tener que salir a cazar y recolectar cada día, se tuvo tiempo para pensar, inventar y salir de la Edad de Piedra.

Esa era la comprensión acerca de la evolución cultural del hombre y, que pierde solidez, con los indicios hallados a través de las construcciones en *Göbekli Tepe*. Indicios que evidencian que la formulación de ideas religiosas no es fruto de causas originadas por el asentamiento, la agricultura y su adaptación al territorio. Los indicios revelan la causa a algo que precede a todas estas cosas, a algo que resultaría intrínseco al hombre; la necesidad espiritual.

Analicemos estos indicios. Situémonos en la región histórica del Creciente Fértil, también llamada “media luna fértil”, concretamente en Turquía. [Fig. 001] Una franja en forma de media luna que comprende parte de Egipto, Israel, Siria e Irak. Este cinturón verde fue lugar de asentamiento de las primeras poblaciones y primeras civilizaciones hace 5.000 años. Y es aquí en *Göbekli Tepe*, que en turco quiere decir “Colina Panzuda”, dónde se hace el siguiente descubrimiento.

Examinando la arquitectura se determina un conjunto de pilares en formas singulares. La extensión del yacimiento acotado es de 300 x 300 metros. Hasta la fecha se han desenterrado cuatro enormes círculos de piedra. El perímetro de cada



[003]

una de estas unidades circulares está formado por un alto muro y reforzado por pilares en forma de T. En el centro se levantan dos monolitos colosales de 5,5 metros de altura. En la actualidad no se conoce ningún otro recinto con estas características. [Fig. 003]

¿Para qué se cree que fue construido? Según el antropólogo alemán Schmidt^[7] estas arquitecturas circulares no estaban construidas para la vida cotidiana. Las tallas naturalistas encontradas revelan datos interesantes. Se puede deducir que su papel era el de guardianes. Guardianes de los pilares centrales con forma de T. Estos pilares centrales son significativos. Los grabados de estas columnas indican que no son simples monolitos. Se deduce que son figuras humanas estilizadas. Solo tenemos que observar la sutil talla sobre la superficie de piedra que simula unos brazos pegados al cuerpo y un posible cinturón tallado que rodea la columna. Si apuramos más, podríamos aventurarnos a decir que en la parte frontal del cinturón tiene tallada la piel de un animal salvaje. [Fig. 002] Estos pilares se encuentran de pie y mirando al interior. Pero los pilares no tienen rostro ni ojos, ni nariz y boca. Para Schmidt pudieran



[004]

[002] **Anterior:** Pilar central en forma de "T" . Göbekli Tepe.

[003] **Arriba:** Vista del yacimiento. Göbekli Tepe.

[004] **Abajo:** Simulación del yacimiento. Göbekli Tepe.

[7] Klaus Schmidt (1953-2014), Antropólogo. Instituto Arqueológico Alemán. Director de excavaciones en *Göbekli Tepe* de 1.996-2014.

ser representaciones de la vida espiritual, son antropomorfos pero no humanos. Pero si no son humanos ¿a qué o a quienes representan?, ¿pudieran ser personas, antepasados o deidades? Para el antropólogo Schmidt tal vez sean los primeros dioses que representó la humanidad.

Es probable que esta construcción monumental sea un santuario debido a que contiene representaciones de posibles dioses. Por lo que sería el templo más antiguo del mundo. Lo datan unos 11.500 a. C. Es más sofisticado que el de Stonehenge a pesar de tener 6.000 años más. Y estar construido 7.000 años antes de las pirámides. [Fig. 004]

No obstante y atendiendo a lo que historiadores dicen, lo sorprendente es notar que hace 12.000 años, nuestros antepasados estaban en la Edad de Piedra. Habían aprendido a hacer fuego, pero todavía no habían inventado la rueda y por lo tanto tampoco se hacía uso de animales de carga para ayudarles en las emprendedoras tareas de construcción. Lo que sí es objetivo es la capacidad que se tenía para organizar y gestionar la mano de obra con la que se contaba; articulada en canteros, excavadores, tallistas y entregadas a una amplia variedad de cometidos. ¿Cómo pudieron construir una arquitectura así antes de que aprendieran a fabricar vasijas de barro? Para ello formulemos la siguiente idea.

La multitud de huesos de diferentes animales salvajes encontrados en el yacimiento nos indica que sus pobladores eran cazadores y recolectores. Esto indicaría que se trataba de una sociedad pre-agrícola.

Este es un dato importante. Porque durante mucho tiempo se ha sostenido que solo las grandes comunidades agrícolas, como la del antiguo Egipto, eran las únicas capaces de construir edificaciones monumentales.

Como se mencionó al inicio del artículo, el entendimiento inicial sobre la evolución cultural del hombre fue debido a la *agricultura* que favoreció a que las poblaciones pudieran *establecerse en un lugar*. Dedicar tiempo y recursos a *desarrollar ideas religiosas*, construir *templos* y alimentar su mano de obra (*ciudades*). Un entendimiento reglado durante mucho tiempo. Pero los huesos encontrados en *Göbekli Tepe* nos indica algo muy distinto. Quienes construyeron el templo seguían siendo cazadores y recolectores. Posiblemente estos grupos pequeños y seminómadas se desplazaban con el cambio de las estaciones en busca de alimento. No obstante, la región del Creciente Fértil facilitaría el asentamiento

de grupos, convirtiéndose en sociedad sedentaria al menos 1.000 años antes de la construcción de *Göbekli Tepe*. Y se llega a concluir que no fue debido a la aparición de la agricultura. Es posible que vieran más resolutivo al desarrollo del grupo la transmisión de conocimiento en un colectivo con más miembros (sedentario), en contrapartida de uno pequeño y nómada.

Es lógico llegar a la conclusión que recursos proporcionados por el entorno favoreciera el sedentarismo. Y este hecho promoviera la generación de construcciones para recolectar alimento con lo que permitiera tiempo para dedicar a la construcción de este templo.

Los restos de hace 11.000 años indican que ya había poblaciones alrededor de la construcción del templo. Y que éstos eran capaces de tallar rostros, con evidentes rasgos faciales, lo cual indica que quienes construyeron los monolitos eran capaces de esculpir un rostro. [Fig. 005] Esto nos sugiere que dejaron los monolitos sin rostro a propósito, con la intención de representar alguna deidad o ser sobrenatural.

Pero seguimos en la Edad de Piedra y la sofisticación en la construcción nos plantea la pregunta de cómo es posible que un pueblo que todavía no había desarrollado la agricultura pudiera planificar y construir algo así. La mano de obra, la técnica y la organización tuvieron que salir con eficacia y con mucho tiempo de tradición, mucho antes que culminaran con la construcción de este templo. Permitiendo pulir la pericia y la técnica necesaria para lograr con éxito estas construcciones colosales.

Una descripción de lo complejo de la construcción lo aporta los siguientes datos. Se ha determinado que los primeros recintos se levantaron en un lecho de roca. Los dos monolitos centrales están tallados en un solo bloque que se instalan en una losa de piedra de unos 10 cm de altura. La altura de los monolitos alcanzan los 5,50 metros y llegan a pesar unas 14,5 toneladas cada uno. No hay duda que construir estos colosales pilares requería de importantes conocimientos de ingeniería y geología.

Alrededor de los monolitos centrales levantaron un muro de piedra de casi 2 metros de alto en el que integraron una serie de pilares en forma de T, de entre 3 y 5 metros de alto, de 10 toneladas de peso. Monolitos tallados con relieves que representan figuras tridimensionales talladas con una exquisita planificación para ser contempladas. El tratamiento de sus



[005]

[005] Estatua con rostro definido encontrada en la ciudad de Sanliurfa, de hace casi 11.000 años, en torno a la época de *Göbekli Tepe*. Museo de Sanliurfa [Şanlıurfa Müzesi].

expresiones nos indica que tuvieron que ser fruto de una larga tradición artística.

Las conclusiones que llega el antropólogo Schmidt tras la observación de las figuras talladas en el interior de los recintos muestran una sugerente relación con el inframundo. El único acceso al recinto sería un portal de piedra de varias toneladas tallado en un solo bloque. Una representación posible de la puerta al inframundo. Interesante referencia al inframundo al que se desciende para luego renacer. Esta asociación de ideas con el *más allá* nos llevaría a relacionar el templo con la muerte. Las criaturas talladas en los pilares recrea un universo del mundo del *más allá*.

El diámetro de los recintos desenterrados miden de entre 10 a 30 metros de diámetro. Y se sabe, por el sondeo del georradar, que hay al menos otras 16 estructuras circulares de cantería. Las más antiguas oscilan alrededor de 14.000 y 15.000 años. Casi 5 milenios antes de que el hombre desarrollara la agricultura. ¿Cómo sería posible esto si se entiende que la agricultura fue el hito que en teoría hizo posible la aparición de la religión y la construcción de templos?

Las imágenes talladas en los pilares podrían arrojar la clave para entender el porqué se emprendió una tarea tan complicada cinco milenios antes de que el hombre desarrollara la agricultura.

Para entender qué significan los relieves utilizaremos como analogía los relieves de templos que conocemos en su función iconológica. La iconografía cristiana de un lugar de culto, y entendida por los fieles, cumple la función de hacer que se compartan las creencias y que el fervor religioso se viva a través de rituales celebrados en el templo o lugar de adoración.

Como ciudadanos que conocemos estas imágenes, y los motivos decorativos que lo complementan, damos certeza de que éstas representan un modelo de creencia concreto. Pero si una persona de otra cultura no conociera el cristianismo, toda esta iconografía le resultaría incomprensible. Y si no conociera el significado de estos símbolos, el individuo, sería incapaz de averiguar la finalidad de este lugar, pudiendo ser confundido con un lugar para habitar o un espacio para contemplar o un lugar de esparcimiento con motivos en las paredes.

Por los datos que arrojan luz sobre la edad de estas construcciones, sabemos que los constructores de *Göbekli Tepe*, eran cazadores recolectores y este hecho nos lleva a reflexionar sobre los motivos de su arquitectura.

Cuando los miembros de un grupo repartían su comida, ésta era racionada entre sus componentes, formados por familiares y amigos. El establecerse en un lugar fijo propició el aumento de la población pudiendo llegar a congregarse a cientos o miles de personas. Dicha convivencia tuvo que generar hábitos de cooperación en el reparto de la comida con desconocidos y, con tiempo, desarrollar una conducta de convivencia en armonía. Tuvieron por necesidad que adoptar un código moral y aceptar un mayor grado de confianza entre ellos. Así lo manifestó el arqueólogo y profesor de la University of Edinburgh, Trevor Watkins^[8], en una entrevista para National Geographic^[9]: “Una comunidad necesita tener algo que la mantenga unida, que exprese que hay un código ético compartido. Y un proyecto como construir un gran recinto en el que celebrar ceremonias cumple ese propósito, dictando un código ético que explica cómo debes comportarte, si perteneces a la comunidad”.

Aquella población contemplaba como realidad un proyecto de envergadura. Que sin la concienciación necesaria, el trabajo en equipo en suma confianza y cooperación, difícilmente lograrían tal hazaña.

¿Qué creencias pudieron inspirar al desarrollo de ese proyecto y la afinada materialización del templo?

Durante mucho tiempo el ser humano había creído que los animales, las plantas, las piedras o los fenómenos naturales tenían espíritu. El hombre no era más que una pequeña parte de la naturaleza. El antropólogo Klaus Schmidt, y director de excavaciones en *Göbekli Tepe* de la fase inicial de las investigaciones dice^[10]: “En las pinturas rupestres apenas hay seres humanos y si aparecen son inferiores”. [Fig. 006]

[8] Trevor Watkins. Archaeology, School of History, Classics and Archaeology, College of Humanities and Social Sciences, University of Edinburgh.

[9] Documental del National Geographic. *Göbekli Tepe-Cradle of the gods* [<https://www.youtube.com/watch?v=foRfxp3vZzM>]

[10] Documental del National Geographic. *Göbekli Tepe-Cradle of the gods*.



[006]

Éste es un dato importante, porque en *Göbekli Tepe* se produce un cambio sustancial. Los enormes pilares antropomorfos, se alzan por encima de la naturaleza, representada por criaturas salvajes y peligrosas. “Estos pilares centrales indicarían un evidente cambio de mentalidad, de pronto los seres humanos pasan a ser el centro de las cosas. La presencia de todos esos animales, bajo la mirada de estas figuras antropomorfas, sugieren que los seres humanos son superiores a ellos”.^[11]

Concluimos con la idea de que el ser humano comienza a tener una visión de sí mismo superior a la de los animales y esto es un cambio en relación a las representaciones más tempranas del hombre.

“Al compararlo con las pinturas rupestres vemos un cambio muy importante, un cambio que nos llevará a un mundo espiritual diferente dominado por seres con apariencia humana”. Declara el antropólogo Klaus Schmidt.^[12]

[006] Pinturas en la Cova dels Cavalls de Valltorta. Castellón-Castelló.

[11] Joris Peters. Universidad Ludwig Maximilian, Munich. Univ. Prof. Doctor in de Wetenschappen. Jefe del Instituto y Director de la Colección Estatal de Antropología y Palaeoanatomy Munich. *Göbekli Tepe-Cradle of the gods* [<https://www.youtube.com/watch?v=foRfxp3vZzM>]

[12] Documental del National Geographic. *Göbekli Tepe-Cradle of the gods* [<https://www.youtube.com/watch?v=foRfxp3vZzM>]

Los numerosos huesos de animales encontrados en el yacimiento parecen indicar que en el templo se celebraban banquetes. Banquetes que requerían de comida abundante y posiblemente la idea de tener abastecimiento de alimento sin limitarse a ser cazadores recolectores, obligaría a adoptar la agricultura para abastecer a la población. De ahí parte la idea de dominar la naturaleza, de tener la capacidad de producir el alimento sin limitarse. Esto significaría que la chispa que hizo salir a estos antiguos seminómadas de la Edad de Piedra fue la religión.

Por lo tanto llegamos a la conclusión de que la religión propició la aparición de la agricultura. Sencillamente porque esta forma de religión es anterior al tiempo que se presupone se incorpora la agricultura.

¿Qué necesidades o propósito tuvo el establecimiento de ideas religiosas y en consecuencia establecer una religión?

Posiblemente esta nueva religión dio al ser humano la ventaja psicológica de situarlo por encima de la propia naturaleza. Tal vez fue ese cambio de mentalidad lo que propició la domesticación y el aprovechamiento de animales y plantas.^[13]

Por lo que *Göbekli Tepe* constituye un punto de inflexión fundamental en la evolución de la humanidad. Sus pilares y relieves reflejan nuestra concepción actual del hombre y la naturaleza.

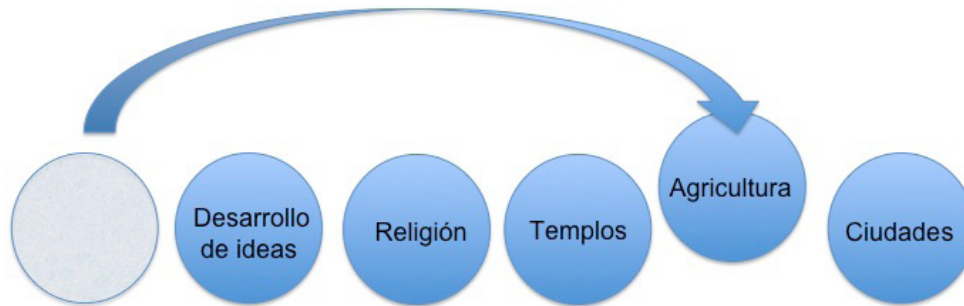
Podemos indagar sobre el tipo de ceremonias que celebraban observando los restos óseos y las tallas encontrados en el recinto. Hay representaciones de hombres sin cabeza y animales como escorpiones, serpientes y buitres.

“Puede que sea una descripción del inframundo. Estas imágenes refuerzan la teoría de que ahí había ritos de enterramiento”. Declara el antropólogo Klaus Schmidt.^[14]

Las prácticas en rituales funerarios no resultarían muy diferentes a las que pudieran realizarse para la época. Los enterramientos se realizaban con los cadáveres completos. Pasado un tiempo eran exhumados con

[13] *Ibidem.*

[14] *Ibidem.*



[007]

el motivo de extraer los cráneos y valerse de ellos como reliquias. Posiblemente el templo en *Göbekli Tepe* estuviera dedicado a los muertos. Como portal del tenebroso inframundo donde los cráneos se separaban de los cuerpos y donde se celebraban oscuros rituales bajo imponentes monolitos que proclamaban el dominio del hombre sobre las bestias.

Se piensa, como hecho, que la agricultura fue la clave para agrupar a los pueblos en comunidades, llegando a convertirse en sociedades avanzadas. Pero reflexionando sobre los datos expuestos anteriormente, tal vez la aparición de la religión permitió la gran revolución cultural, un cambio que permitió al hombre sentirse superior a los animales. Por lo que la construcción de este templo, como evidencia de un nuevo enfoque de pensamiento, dio al hombre el paso que llevó a descubrir la agricultura y la ganadería.

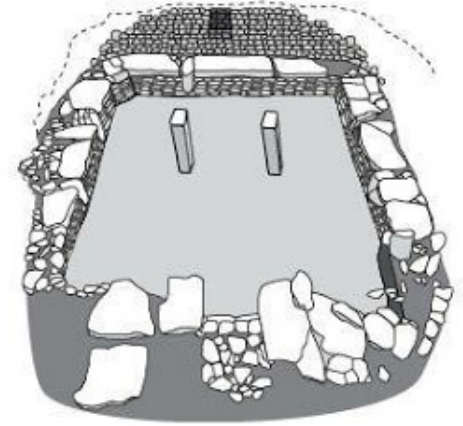
Esta construcción en *Göbekli Tepe* sugiere que la necesidad de rendir culto fue el germen de nuestra civilización. [Fig. 007]

El templo constituyó durante cientos de años un papel predominante en la vida de la región. Posiblemente gentes de lugares distantes se acercaban al lugar para celebrar ritos, compartir experiencias, noticias y hallazgos. Pero sorprende observar que tras construir este lugar tan importante en sus vidas y con enorme esfuerzo, sus fieles acabaron por enterrarlo. ¿Qué razones llevarían a actuar así?

[007] Esquema de la revolución cultural iniciada por la religión en la que el hombre se siente superior a los animales, se siente por encima de la propia naturaleza, y por encima de la misma muerte.



[008]



[009]

Unos 1.500 años después de construir los primeros recintos, sus habitantes los enterraron y fueron construyendo encima del anterior templo arquitecturas similares, rebajando las dimensiones del recinto, en perímetro y número de pilares adosados en el muro interior hasta no quedar ninguno, y reduciendo paralelamente la altura de los monolitos centrales. Después de otros 1.000 años, esta superposición de templos enterrados, unos encima de otros, originó una pequeña colina causada por el hombre.

¿Qué razones podrían llevar a los habitantes del lugar ocultar bajo tierra un lugar tan importante?

A unos 30 kilómetros al norte de *Göbekli Tepe*, se encuentra un asentamiento de la misma época y que estuvo habitado. *Nevalı Çori*, un poblado, que desde la construcción de una presa en el Éufrates en 1990, ha quedado bajo las aguas. En 1992 fue examinado en el contexto de las excavaciones de rescate. Las imágenes que se recogieron muestran una posible explicación a la caída de *Göbekli Tepe*. Éstas muestran que hace unos 10.000 años apareció un nuevo espacio comunitario y novedoso. Un recinto cuadrado y pequeño, con trece pilares de piedra en los muros y dos monolitos centrales sin rostro pero con brazos y manos. Como si estuviéramos ante una versión reducida del gran Templo de *Göbekli Tepe*. Un recinto al servicio exclusivo a un pueblo como si se tratara de una iglesia de nuestros días. [Figs. 008, 009]

[008] Santuario en *Nevalı Çori*. Asentamiento Neolítico 500 años más tardío que el santuario de *Göbekli Tepe*, en la actual Turquía.

[009] Dibujo del Santuario en *Nevalı Çori*.

Con el declive de *Göbekli Tepe*, estos asentamientos coincidentes en el tiempo, comenzaron a erigir sus propios lugares de culto. No sabemos si por la lejanía del centro de adoración, pero estas comunidades decidieron continuar la fuerte fe unificadora que había calado en los alrededores de *Göbekli Tepe*.

Esta explicación no es la única posible. Otra idea podría ser que los descendientes de los constructores de *Göbekli Tepe*, al no ser cazadores y recolectores sino más bien agricultores, ya no les interesan las costumbres de sus antepasados. El antropólogo y director de excavaciones de *Göbekli Tepe*, Klaus Schmidt, afirma: “Eran agricultores y ya no necesitaban un lugar de culto en el que se veneraba a los dioses de la antigua sociedad de cazadores y recolectores”. Tal vez sea éste el momento que la revolución cultural se completó, la agricultura iluminaba el presente y *Göbekli Tepe* era ya parte del pasado.

Estas posibles respuestas dadas por los antropólogos citados responderían a una acción concreta y resolutive en el tiempo. Pero deja abierta más preguntas cuando observamos que el número de templos enterrados llega al número 16, resultando ser un proceso largo y dilatado en el tiempo. Tendremos que seguir esperando a más conclusiones que expliquen la razón que pudieran detonar la acción de enterramiento de un templo y construcción de otro sobre el mismo durante un espacio de tiempo prolongado.

Sin embargo, algunas de aquellas creencias perduraron a lo largo de la historia de la humanidad. Ideas troncales relacionadas con la perdurabilidad del alma quedarían reflejadas en muchas creencias. Como pudiera ser la más relevante, la resurrección del alma.

¿Qué otras creencias, sólidas en el levantamiento del Templo de *Göbekli Tepe* pudieron trascender después de ser enterrada 10.000 años atrás?

A unos 450 Kilómetros, al noroeste de *Göbekli Tepe*, encontramos lo que para algunos historiadores consideran como la primera ciudad del mundo; *Çatalhöyük*^[15]. Una ciudad fechada con más de 9.000 años de

[15] También conocido como *Çatal Höyük*, *Çatal Hüyük* o *Catal Hüyük* (del turco *çatal*: ‘tenedor’, y *höyük*: ‘túmulo’), es un antiguo asentamiento de los períodos Neolítico y Calcolítico.

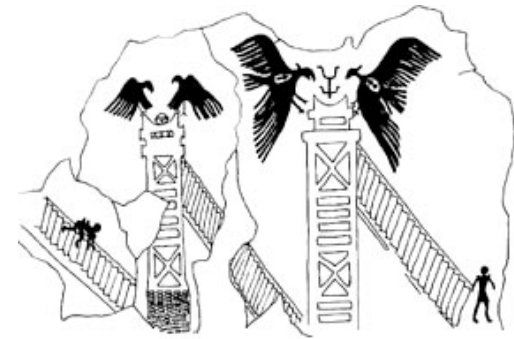
antigüedad y que lo habitaron unas 8.000 personas ya dedicadas a la agricultura. Para Tristán Carter^[16] que ya ha trabajado en este yacimiento, testimonia que tiene mucho en común con *Göbekli Tepe*.

“Posee la misma imaginaria que *Göbekli Tepe*. Hay toros, leopardos y jabalíes; una iconografía que concuerda con ese conjunto de creencias que surgió al menos 2.500 años antes en *Göbekli Tepe*. Unas creencias y un código moral que procedían de una cultura de recolectores y cazadores. Y que fue la base de una comunidad agrícola a cientos de kilómetros y miles de años después”.^[17]

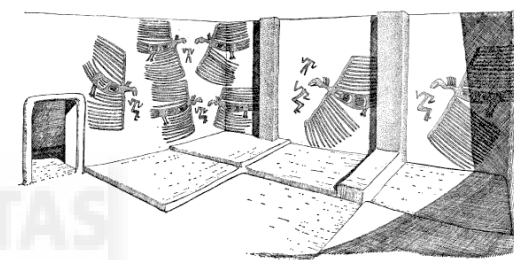
Es revelador ver como caló en generaciones posteriores las semillas espirituales y formales. Aventurada por su imaginaria y diseminada en toda la región. No acabando sus ideas enterradas bajo la *Colina Panzuda*. Los mismos símbolos aparecen en viviendas construidas 2.000 años después.

Símbolos que se integraron en la sociedad al grado de introducirlo en el interior de las casas. Tenemos el ejemplo de los cráneos de bovinos prehistóricos como el extinguido *Uro*^[18] y el de los toros. “El toro era uno de los símbolos más importantes, quizás representaba a una deidad, a un dios en particular o algo más profundo que guardaba relación con algún ritual”.^[19]

“Era unos animales de mucho cuidado. Sus cabezas simbolizaban nuestra capacidad de vencer a una bestia tan fuerte y violenta. Eran un homenaje a la caza y la valentía, algo semejante a las corridas de toros y al valor y el honor que se asocian a esta gesta. El temor a estos animales era algo fundado y justificado”.^[20]



[010]



[011]



[012]

[010] **Arriba:** Frescos descarnados tal como pueden verse en un muro de *Çatal Hüyük*. A la izquierda, los buitres protegen la cabeza, representando la sede del alma.

[011] **Medio:** Representación de muertos sin cabeza a merced de los buitres. Santuario del buitre en la ciudad de *Çatal Hüyük*, en Anatolia, Turquía.

[012] **Abajo:** Pintura en el interior del Santuario del buitre.

[16] Tristan Carter, Department of Anthropology - Faculty of Social Sciences, McMaster University.

[17] *Göbekli Tepe-Cradle of the gods*, op. cit.

[18] El *Uro* era un bovino prehistórico de hasta dos metros de altura cuyos cuernos llegaban a alcanzar los tres metros de longitud.

[19] Tristan Carter. McMaster University.

[20] *Göbekli Tepe-Cradle of the gods*, op. cit.

El temor y el respeto que se reviste de nuestro deseo de dominarlos, es un afán que siguen intacto hoy día.

En relación a la idea de la muerte, es especialmente sugerente las imágenes encontradas en este yacimiento, 2.000 años posterior a *Göbekli Tepe*. Imágenes relacionadas con los ritos funerarios donde aparecen representados los muertos y sin cabezas, a merced de los buitres. [Figs. 010-012]

“En las excavaciones de cientos de tumbas se ha podido apreciar que los cadáveres eran enterrados con el cuerpo intacto, más adelante eran exhumados por los suyos, que cuidadosamente extraían los cráneos”.^[21]

Los cráneos extraídos de los cuerpos se colocaban en las casas o espacios comunitarios como fórmula de devolver a una persona importante a la vida. Con esta tradición se conseguía asociar el cráneo con la adoración de antepasados, tratando de hacer perdurar una historia que mantenía unida a la comunidad. “Es la resurrección de un individuo concreto muy importante para ese linaje en particular”.^[22]

Dos mil años antes de la realización de estas pinturas encontradas en la primera ciudad del mundo, *Çatalhöyük*, los hombres sin cabeza de *Göbekli Tepe* podrían constituir una vinculación del concepto de resurrección, la vuelta del mundo de los muertos. Una resurrección en la que la persona volvía a resurgir para unir a una comunidad en torno a una causa o creencia común. Esta idea de la resurrección (inmortalidad del alma) reaparecería en las religiones de muchas culturas a lo largo de los milenios siguientes. Como Babilonia, Egipto, la India y Grecia. Perviviendo hasta nuestros días en las creencias de comunidades de fe cristiana. Y aunque el antiguo templo desapareció hace miles de años, las creencias relacionadas con la inmortalidad de el alma han seguido influyendo en nuestra evolución cultural durante 12.000 años.

[21] *Ibidem*.

[22] *Ibidem*.

Conclusiones

Los datos que poseemos por el momento nos permiten sacar las siguientes conclusiones:

1. La sofisticada construcción de *Göbekli Tepe*, la mano de obra, la técnica y la organización tuvieron que salir con eficacia y con bastante tiempo de tradición, mucho antes que culminaran con la construcción de este templo. Permitiendo pulir la pericia y la técnica necesaria para lograr con éxito estas construcciones colosales. El Templo de *Göbekli Tepe* es el resultado de una tradición de pensamiento y conocimientos que ya existían a finales de la última Glaciación.

2. Para fomentar la convivencia y la armonía tuvieron por necesidad que adoptar un código moral y aceptar un mayor grado de confianza entre ellos. El proyecto de un templo para celebrar ceremonias cumple ese propósito. En forma de religión se mantenía unida a la comunidad.

Göbekli Tepe evidenció una clara expresión de la espiritualidad del hombre mucho antes de que éste fuera agricultor, antes de que conociese la rueda. Posiblemente esta nueva religión dio al ser humano la ventaja psicológica de situarlo por encima de la propia naturaleza. Mentalidad que favoreció la domesticación y el aprovechamiento de animales y plantas.

3. *Göbekli Tepe* refleja nuestra concepción actual del hombre y la naturaleza. La superioridad del hombre, ya no se sentía parte del mundo natural; más bien se vieron dueños de la naturaleza. Y allí bajo esos imponentes pilares fue donde nacieron los dioses.

4. Las representaciones en *Göbekli Tepe* de hombres sin cabeza y animales como escorpiones, serpientes y buitres, pudieran ser una descripción del inframundo. Por lo que estas imágenes refuerzan la teoría de que ahí había ritos de enterramiento. Interesante referencia al inframundo al que se desciende para luego renacer. Esta asociación de ideas con el inframundo nos llevaría a relacionar el templo con la muerte. Ritos que no serían muy diferentes a los realizados en aquella época. Los cuerpos eran exhumados con el motivo de extraer los cráneos y valerse de ellos como reliquias donde se celebraban oscuros rituales bajo imponentes monolitos que proclamaban el dominio del hombre sobre las bestias.

Podrían constituir una vinculación del concepto de resurrección, la vuelta del mundo de los muertos.

Göbekli Tepe marca un gran punto de inflexión en nuestra evolución cultural. Se empezó a formar comunidades grandes que tomaron conciencia de su lugar en el mundo. Se sintieron por encima de la propia naturaleza, y por encima de la muerte. Desarrollaron ideas religiosas que saciaron su necesidad espiritual y permitieron reforzar su deseo de vencer a la muerte. Comenzaron a cuidar y domesticar plantas y animales dando el primer paso para saltar de la Edad de Piedra.

*

En la actualidad, el artista James Turrell no se aleja mucho de reforzar en su obra la presencia de lo espiritual, una dimensión que evoca sus expresiones formales. Como diría el historiador del arte y ensayista francés Georges Didi-Huberman;

“Lo que construye Turrell y que yo he llamado templos se podría denominar, como hace él, más sencillamente, *viewing chambers*, habitaciones videntes o habitaciones de videncia: cámaras en que la experiencia de ver se convierte en sí misma en la operación específica y relevante”.^[23]

“[...] De la misma manera que el Panteón de Roma sitúa a los hombres bajo el ojo de un cielo recortado en el tiempo obligado de una marcha ritual, así también las construcciones de Turrell se asemejan a templos. Este tiempo ritual, que los hombres del pasado imponían a sus fieles, deviene aquí la simple y libre disposición de esperar: esperar y “mirar en el tiempo” a que el objeto de la mirada retorne a su condición luminosa de posibilidad. [...] El objeto de la visión, habitualmente “delante” de nosotros, se convierte en un lugar de la visión, “dentro” del cual estamos nosotros”.^[24]

[23] Georges Didi-Huberman, *L'homme qui Marchant Dans la couleur*, Minuit, (2001), trad. J.M. Hernández León, *El hombre que andaba en el color*, Madrid, Abada Ed., 2014, p. 71.

[24] *Ibidem*, p. 74.

Quienes experimenten en vivencia directa los parámetros que Turrell utiliza en su obra, podrán aproximarse a un cúmulo de sensaciones ligadas al *ser*. Y es evidente que entregarse a parámetros de *luz*, *espacio* y *tiempo* es abordar necesidades de *conocimiento*, *contexto* y *espiritualidad*. Parámetros que el espectador tiene ante sí en tres variables que en interrelación producirá un resultado que, de alguna manera, revelará una diversificada gama de impresiones; desde la complejidad de la interpretación trascendental de las cosas a la simplicidad de goce estético. Todo ello en la medida que el individuo sintonice con sus necesidades. Una experiencia para ser vivida en primera persona. Una actitud que lo aproximará a la esencia del *ser* en armonía con el entorno.





En una búsqueda para dar sentido a la *artistificación* del paisaje

“[...] me inclino a pensar que con la Naturaleza ya hemos agotado toda cuota de insurgencias y malos tratos; ahora conviene mimarla aceptando, desde luego, que ciertas intervenciones arquitectónicas cuidadosas puedan tener un efecto reparador o realzador en determinados lugares.”^[1]

Francisco De Gracia

Introducción

Cuando el paisaje natural es intervenido por el hombre entonces se transforma en medio antropizado. En ese sentido la expresión paisaje cultural queda contextualizado. Por lo que entendemos que cuando la mano del hombre opera en el medio físico como *ser* cultural entonces referenciamos el lugar; por lo que hablamos de *artistificar*.

Podemos *artistificar* el paisaje de dos maneras; la primera, “**incorporando obras de arte en un enclave**, que puede ser natural”, como lo son las obras de *land art*. Y segunda, “**mejorando la forma significativa de lo existente**, se supone que previamente antropizado”, identificándose con el paisajismo como intervención sometida a proyecto. (F. De Gracia, 2009: 55)

[1] Francisco De Gracia, *Entre el paisaje y la arquitectura. Apuntes sobre la razón constructiva*, Editorial Nerea, Donostia-San Sebastián, 2009, p. 56.

El valor significativo de la idea de *artistificar* el paisaje pudiera ser una buena solución para aquellas zonas en proceso degenerativo. Al igual que para aquellas otras donde la intervención humana ha generado alteraciones al territorio en lo relacionado a la belleza propia de la naturaleza.

Por esta razón es importante cuidar el estado natural de los paisajes en beneficio de la sociedad. Según nos insta De Gracia, al decir que “respetar el medio físico en estado natural debiera constituir una misión constante en las sociedades cultas”. (F. De Gracia, 2009: 56)

Una clave que armoniza con el espíritu conservador del entorno radica en el control del que interviene sobre el espacio en función de un equilibrio entre la expresión antropizada y el efecto de “irradiación visual en función de las condiciones orográficas y botánicas [del lugar]”^[2]; si bien la sensatez persuade al obrador de no intervenir en lugares que deberían pertenecer en exclusividad a los “parajes naturales”. En esta tarea se confiere loable la iniciativa de reparar los espacios degradados en alguna de las dos maneras, ya mencionadas, de *artistificar* el paisaje.

El legado contemporáneo

Es importante considerar la belleza de las formas que la Naturaleza genera en toda su potencialidad. Tratándola y coexistiendo de manera responsable, evitando que una acción desmedida por *artistificar el paisaje*, impida el desarrollo de los procesos anabólicos de la propia Naturaleza. Cabe mencionar que los parámetros de la cultura estética contemporáneos, sobre integración al entorno, disuelven el tradicional binomio arte-belleza, precedido por la Grecia clásica cuyos ideales favorecían el orden, la armonía y la proporción. En la posibilidad de reformular este compromiso con el entorno, los dadaístas y surrealistas inician, ya desde las vanguardias hasta nuestros días, el recorrido de validación con discursos, acciones y gestión de categorías artísticas en reconocimiento de “el desorden y los procesos catabólicos en todo lo referente a la

[2] *Ibidem.*

experiencia visual”^[3] como claves de la cultura estética contemporánea. Cabe destacar el posicionamiento de algunos artistas de *land art*, como el autor de *Spiral Jetty*, Robert Smithson (1938-1973) que en su ensayo *Un recorrido por los monumentos de Passaic*^[4], Nueva Jersey, abre el debate sobre la realidad entrópica de los paisajes industriales abandonados, aceptando la entropía como variable termodinámica capaz de expresar el grado de desorden de un sistema formal. Haciendo visible el paso del “tiempo”, una variable junto a la de la “degradación” que, como anota Javier García Germán en la introducción de su libro^[5], “socavan la supuesta permanencia y estabilidad de las estructuras materiales y las conducen al territorio de las transformaciones irreversibles [...] Si el trabajo de Smithson revela la existencia de la entropía haciendo visible el paso del tiempo, Florian Beigel sugiere que estos paisajes tienen su propia lógica y su peculiar funcionamiento, y que si hay que observar la degradación y conocer sus leyes es para poder integrarse en ellos.”^[6]

Ante este posicionamiento de legado cultural hay quienes se mantienen en defensa de una saneada consideración con el entorno no extendiendo su mano a ideas que articulan el discurso posmoderno a una total validez expresiva, a cotas de radicalismo y que en el nombre del arte son asumidas como un reflejo de la realidad social. Actitudes que

[3] Francisco De Gracia, *op. cit.*, p. 50.

[4] Véase SMITHSON, Robert (1973), “La entropía se hace visible”. En Javier García Germán (ed.), *De lo mecánico a lo termodinámico. Por una definición energética de la arquitectura y del territorio*. Barcelona: GG., 2010. Edición original: Smithson, Robert, “The monuments of Passaic”, en *Artforum*, diciembre de 1967; recopilado bajo el título “A tour of the monuments of Passaic, New Jersey”, en Flam, Jack (ed.), *Robert Smithson: The collected writings*, University of California Press, Berkeley/Los Ángeles/Londres, 1996, pp. 68-74 (versión castellana: *Un recorrido por los monumentos de Passaic*, Nueva Jersey, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006).

[5] “Este libro recopila catorce ensayos que abordan las diferentes posturas que en los últimos años han surgido en torno a la energía y el proyecto con el fin de poder avanzar en una definición termodinámica de la arquitectura, el paisaje y el urbanismo. Los ensayos recorren una multiplicidad de ámbitos que abarcan desde la región y el paisaje, pasando por la ciudad, la infraestructura y la arquitectura, hasta llegar al ambiente”. [Textos: Stan Allen, Reyner Banham, Gilles Clément, Richard Buckminster Fuller, Patrick Geddes, Gyorgy Kepes, Anne Lacaton, Jean-Philippe Vassal, Bruno Latour, John McHale, Ian McHarg, Salvador Rueda, Philippe Rham, Michel Serres, Robert Smithson.]

[6] Javier García-Germán (ed.) *De lo mecánico a lo termodinámico Por una definición energética de la arquitectura y del territorio*. Colección Compendios de Arquitectura Contemporánea, Barcelona, GG., 2010, pp. 13-14.



[001]



[002]

podemos intuir en obras que abren un discurso agudo ante los límites de la moral lícita de acuerdo a una de las particularidades de la Naturaleza; ésta como esencia. Ejemplos *desnaturalizados* y válidos en el arte, como los bodegones de cuerpos humanos troceados, del artista fotógrafo Joel-Peter Witkin (1939) [Fig. 003], las figuras explícitas de Damien Hirst Steven (1965) [Figs. 002, 004] o el “artista de la demencia” que pone su cuerpo al límite, David Nebreda (1952). [Fig. 001]

Así expresan algunos críticos la actitud presente ante la *estética de lo desagradable*:

“ [...] lo repulsivo como atracción negativa, donde los productores o emisores de una obra o actitud estética quieren mostrar lo desagradable con la intención de provocar rechazo. Directores de cine como David Cronenberg a través de películas como *Crash* [1996], *La mosca* [1986] o *Vinieron dentro de* [1975], presentan la descomposición humana con la intención de que el espectador observe las impurezas



[003]



[004]

e imperfecciones de los cuerpos como síntoma del horror. Este fenómeno también es muy común en la fotografía contemporánea con autores como David Nebreda con sus reportajes autobiográficos en torno al rechazo y automutilación de su propio cuerpo, pero también el fotoperiodismo deja constancia a través de la prensa diaria de imágenes con alto contenido exasperante que, lejos de expresar las atrocidades que acontecen en la vida cotidiana, denotan cierto carácter repulsivo para el espectador". (Gómez, 2007)^[7]

"Numerosas catástrofes que son representadas como información de sucesos pierden su sentido ético para convertirse en placer estético". (Gómez, 2007)

[001] Autorretrato © Photo: David Nebreda.

[002] © Photo: Damien Hirst.

[003] *Feast of Fools*, 1990 © Photo: Joel-Peter Witkin.

[004] Detalle instalación, Tate Modern, London. *A Thousand Years* (1990) © Damien Hirst.

[7] Rafael Gómez Alonso, "Criterios y categorías estéticas", en *Cultura Audiovisual: Itinerarios y Rupturas*, Ediciones del Laberinto, Madrid 2007, pp. 81-93.

“El historiador Valeriano Bozal explica cómo la violencia que explican las imágenes en el arte contemporáneo rompen las fronteras y limitaciones hacia los sentimientos. La estética ofrece rasgos de deshumanización, empleando una iconografía que representa espacios naturales poblados de destrucción, masacre y prácticas de genocidio”. (Gómez, 2007)

“Lo que era inaceptable ayer, puede convertirse en lo aceptado mañana”. (Eco, 2007)^[8]

“El *diábolus* se ha ido aceptando no porque se hubiera vuelto agradable, sino justamente por ese olor a azufre que nunca se ha perdido”. (Eco, 2007)

Esta visión sobre el arte abre lícitos debates de reflexión crítica en referencia a nuestra sociedad, al igual que abre la vía a posicionamientos de superioridad frente a la naturaleza, en consecuencia, a una realidad antrópica, más bien que entrópica, de la misma.

Francisco De Gracia resume de esta manera el espíritu que tiene cabida en el arte actual:

“[...] ante el proceso degenerativo de los territorios y de los espacios urbanos, no faltan arquitectos y analistas que animan a tener una actitud receptiva ya conocida en el mundo de las artes plásticas: aceptemos el desorden, los territorios saqueados o los paisajes devastados y vivamos en ellos como inevitables, extrayendo de su contemplación estímulos, si no estéticos, al menos significativos. Al fin y al cabo después de Piero Manzoni (1933-1963) y sus obras escatológicas ¿quién se atreve a comprometer el arte con la belleza?”^[9]
[Fig. 005]

Con relación a cómo las obras condicionan el entorno en el que se encuentran establecidas, cuando éstas no tienen una consideración amable, cabe destacar la reflexión que se ha hecho bajo el término de

[8] Umberto Eco, *La Historia de la Fealdad*. Lumen. Barcelona, 2007.

[9] Francisco De Gracia, *op cit.*, p. 50.



[005]

entropía, en la idea de desorden. Pero a diferencia de los espacios que han sido agredidos con intención, podemos aproximarnos en valoraciones estéticas a los espacios que formaron parte de la actividad humana. Aquí se hace valoración a la *inclusión de la ruina* como objeto de belleza en el paisaje romántico, cuya intención conlleva una revalorización de la *visión artíficadora* con una clara intención de aminorar los efectos de desorden. “Por lo que la ruina, en su desorden relativo, alude al orden perdido”. Concluyendo con la idea de que “la sensibilidad romántica, mucho menos reglada que la clásica, sigue sin aceptar el azar como principio formalizador”. (F. De Gracia 2009: 29)

Cuando se expuso la idea de que se acepta esta degeneración como factor de belleza, una cosa es entender que la belleza que puede asumir las ruinas en arquitecturas del pasado, que pueden respirar de esa connotación romántica, es ni más ni menos que una muestra de valoración como elemento evocador, como el caso de vestigios que hablaron de nosotros como civilización y que hoy en día quedan como restos que persuade nuestra curiosidad y nos entrega a la investigación y consideración de los aspectos sociales y antropológicos de ellos.

[005] Aoyama Technical College, Tokio, Japón. “El edificio en sí fue diseñado en 1990 por el arquitecto Makoto Sei Watanabe pensando en cómo sería la arquitectura en la capital nipona en un futuro.” © <http://www.aoyamaseizu.ac.jp> <http://www.makoto-architect.com/aos/aos1.htm> [20/07/15]





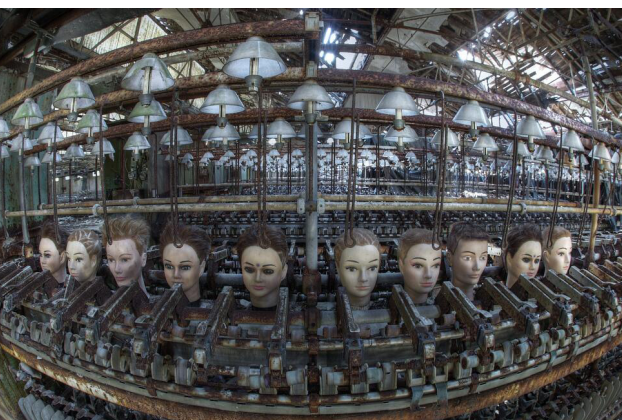
[007]



[008]



[009]



[010]



[011]

UNIVERSITAS Miguel Hernández

Paisaje entrópico.

[006] Planta de energía abandonada, Bélgica © Photo: linkandshare.altervista.org.

[007] Estación Central de Michigan. Detroit, EEUU. © Photo: boredpanda.com. "Construida en 1913 con el fin de crear un nuevo centro de transporte público. Pero a los errores de planificación se sumó el descuido de la comuna, que a día de hoy atraviesa una dura crisis, llevaron a su declive gradual y posterior cierre, en 1988."

[008] Planta de carbón abandonada, Francia © Photo: Martin Vaissie.

[009] Mina de diamantes de Mirny (Siberia) © imgur.com.

"Cuenta con 525 metros de profundidad y un diámetro total de 1.200 metros. Es el segundo mayor agujero a cielo abierto excavado en el mundo, y se utilizó para la extracción promedio de 2 toneladas de diamantes por año. Inició operaciones en 1957 y cerró definitivamente en 2004."

Guruv Garin. *Los 26 lugares abandonados más increíbles del mundo*. <http://www.recreoviral.com/lugares/lugares-estructuras-abandonados-increibles-espectaculares/> [20/07/2015]

[010] Fábrica de muñecas © Photo: Martin Vaissie. <http://www.recreoviral.com/lugares/lugares-estructuras-abandonados-increibles-espectaculares/> [20/07/2015]

[011] Belchite el Viejo © Photo: Paco CT.

"Las ruinas de Belchite son parte del patrimonio histórico español. En dos semanas se segó la vida a 5.000 personas, agosto del 1937, durante la Guerra Civil. Pese a que no está acondicionado la visita sin guía, visitan el lugar más de 10.000 personas al año. En 1964 los últimos vecinos del Belchite destruido abandonaron las ruinas y se mudaron a Belchite Nuevo. Desde entonces, han quedado como escenario de múltiples películas y documentales. *Pueblo viejo de Belchite, ya no te rondan los zagales, ya no se oirán las jotas que cantaban nuestro padres, reza un cantar popular.* Belchite se encuentra a 50 km de Zaragoza."

Javier Rodríguez Godoy. *Los 12 lugares abandonados más espectaculares de España*. <http://www.escapadarural.com/blog/lugares-abandonados-mas-espectaculares-de-espana/> [20/07/2015]

Hoy en día tenemos ejemplos de espacios entrópicos que se han observado y fotografiado por la estética sugerente que se proyectan en los mismos. Espacios que recogen una mirada antropizada como se pueden ver en las ilustraciones que se adjuntan en este capítulo como claro ejemplo resultante. [Figs. 006-011]

Pero una cosa es hablar de ruinas con un espíritu romántico, ver su belleza en ellas, y otra muy diferente es la desnaturalización del espacio con resultados de alteración y daño a la biosfera, independiente a si éste es físico o estético.

Hay quienes se posicionan de manera radical ante la degradación de espacios naturales, con políticas de gestión para lograr reparar y *renaturalizar* el entorno natural. Un posicionamiento radical se expuso en el congreso EURAU 08^[10] celebrado en Madrid, donde se desarrolló la ponencia *Con el paisaje al fondo*, que se incluye íntegramente en el capítulo 9 de la publicación *Entre el paisaje y la arquitectura*^[11]. En dicha publicación se recoge la *teoría de la contraconstrucción*, un posicionamiento integral que genera en dos vertientes: una primera, “que apuesta por una preservación inducida del territorio poco antropizado, en cuanto bien escaso”, y segunda, “una remodelación del espacio construido que considere amplios programas de demolición edificatoria”. (Francisco De Gracia, 2009: 57)

No obstante, a pesar de las inercias por consensuar una línea de trabajo o líneas de actuación, los intentos que se observan desde la práctica paisajista evitan en muchos casos los componentes de integración al “mundo natural” –botánica y fauna–, mostrándose menos interesadas por la *renaturalización* de los lugares. Por lo que parece que el proyecto se concibe desde la revalorización de aspectos que se observan más en los supuestos que atañen a una instalación artística. Sobre

[10] Celebrado en Enero del 2008. El 4º «Congreso Europeo sobre Investigación Arquitectónica y Urbana EURAU'08» Paisaje Cultural fue organizado por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid ETSAM/UPM en colaboración con la Escuela Nacional Superior de Arquitectura de Marsella ENSA, la Escuela Nacional Superior de Arquitectura y Paisaje de Lille y la Asociación de Institutos Superiores de Arquitectura de Bruselas, Lieja y Mons ISAI, con el apoyo del Ministerio de Educación y Ciencia de España.

[11] Francisco De Gracia, *op. cit.*, pp. 189-199.

estos supuestos entraremos en valoraciones en el siguiente apartado, donde desarrollaremos la intencionalidad de muchas de estas obras para aproximarnos a una realidad paisajista.

La obra de arte en *site-specific*

La obra *site-specific* se concibe para ubicarse en un *lugar* determinado, fuera de las salas de exposición y museos, con la intención de permanencia indefinida.

Antes de proseguir con las cualidades que deben caracterizar una obra *site-specific*, conviene dar atención a la forma con la que intencionadamente sustituyo el término *sitio* por la categoría de *lugar*. Tan solo porque doy por sentado el poder de la obra *site-specific*, que es lo que va a determinar esa transformación del *sitio* a un *lugar*. Pues si un *sitio* goza de un espacio, un *lugar* confiere una categoría de estructura de referencia. Es decir, como indica el autor: “Los sitios naturales pueden ser muy emotivos, pero no informan sobre la condición humana; en tal sentido [...] la arquitectura hace lugar o, si se quiere, constituye los lugares dotándolos de significación”. Es así como podríamos definir “el lugar [como] la manifestación formal del encuentro constructivo entre Naturaleza y artificio”. (F. De Gracia 2009: 76). Por lo tanto cuando una obra está pensada para un espacio concreto, inevitablemente el sitio deja de ser sitio para pasar a ser *lugar*, pues en caso contrario no hablaríamos de *site-specific*. Matizado este aspecto prosigamos con las características de la obra *site-specific*.

El término *site-specific* se consolida gracias a Robert Irwin (1928-) que le da identidad como concepto. La utilización por primera vez se remonta a la década de 1970 por un grupo de escultores que ejecutan una serie de obras en espacios urbanos -Patricia Johanson (1940), Dennis Oppenheim (1938-2011), y Athena Tacha (1936)-^[12]. El término fue descrito por primera vez como “movimiento artístico” en una serie de

“el *lugar* sería la manifestación formal del encuentro constructivo[...] entre Naturaleza y artificio”

[12] Véase Peter Frank. *Site Sculpture*, Art News, Oct. 1975.

publicaciones por los críticos de arquitectura, Catalina Howett^[13], y de arte Lucy Lippard^[14].

El *site-specific* surge como desafío a la actitud modernista del objeto, como obra sujeta a parámetros mercantiles y de exhibición museística, y éstos eran los únicos parámetros donde la obra cobraba legitimidad. En una búsqueda por lograr trascender a esta contención artística, los artistas de la década de 1960 tratarán de salir de esta situación potenciando la visión del *lugar* y el contexto *alrededor de* ese lugar. La obra de arte creada para el *lugar* se entenderá como única por su situación y compromiso con el entorno; solo podrá existir en el sitio que se concibió para ella atendiendo a aspectos de profundidad, longitud, peso, altura, forma [...].

Site-specific, puede ser cualquier trabajo que esté permanentemente conectado con el *lugar* en particular.

Esta manera de sacar la obra de las instituciones –enmarcadas por cuatro paredes– facilitará una nueva visión en la comprensión de los límites del arte. Dispersando una pluralidad de expresiones artísticas que se agruparán, según su intención, en categorías definibles –*earthwork*, *land art*,...–.

Se puede considerar obra *site-specific* aquella escultura que se combina con el paisajismo y con intención de permanencia en el espacio. También se puede incluir en el término las danzas o acciones artísticas (*performances*) que estén concebidas para el *lugar*. En resumen, podríamos agrupar cualquier trabajo que esté permanentemente conectado con el *lugar* en particular. Aquí podríamos valorar la posibilidad de considerar un edificio con estructura interesante como una obra de arte *site-specific*.

Territorio y Paisaje

Antes de comenzar con valoraciones sobre el *objeto* –la obra *site-specific*– que interviene como práctica artística, conviene aclarar los términos que sitúan el *objeto* en el espacio ocupado.

[13] Catalina Howett. *New Directions in Environmental Art*. Landscape Architecture, Enero, 1977.

[14] Lucy Lippard. *Art Outdoors, In and Out of the Public Domain*. Studio International, Marco–Abril, 1977.

El uso del término *territorio* es polisémico y su definición varía en función de la disciplina desde la que se le da el enfoque. Podríamos hablar de *territorio* como concepto político, o según el derecho constitucional, o según el ámbito de una comunidad y poder local, o como concepto geográfico. A su vez, desde su comprensión geográfica podríamos matizar su significado desde la tradición física, o desde la tradición ecológica, o desde la tradición regional, o desde la tradición espacial, o desde la tradición social, o desde la tradición paisajística. En esta Tesis se considera desde una comprensión paisajística subrayando la diferencia entre la idea de *territorio* y la idea de *paisaje*.

Entendemos como *territorio* la extensión vasta y a su vez limitada de la corteza terrestre, donde quedan depositados los materiales y acciones de la mano del hombre. La similitud con el término *paisaje* nos lleva a matizar la diferencia terminológica entre estos dos conceptos. Pues el *paisaje* es entendido como la “elaboración perceptiva [...] [y por lo tanto] una construcción intelectual cargada de contenidos culturales y también emocionales”.^[15] “El paisaje no tiene dueños, aunque sí los tenga el territorio”.^[16]

En aclaración a esta diferencia entre los conceptos de *paisaje* y *territorio*, cabe destacar la explicación que el autor da sobre este asunto. Declara:

“Si nos remontamos a las aportaciones formalistas de Adof von Hildebrand (1847-1921), quien introdujo conceptos decisivos en la teoría de la percepción artística, y reflexionamos sobre su inteligente distinción entre forma existencial (*Daseinsform*) y forma activa (*Wirkungsform*), apreciaremos enseguida que la noción de **forma existencial** o real alude a la naturaleza sustantiva del objeto con

“el *territorio*, la extensión vasta y a su vez limitada de la corteza terrestre, donde quedan depositados los materiales y acciones de la mano del hombre.

“el *paisaje* es entendido como la “elaboración perceptiva [...] [y por lo tanto] una construcción intelectual cargada de contenidos culturales y también emocionales”

[15] El texto completo dice: “La noción de paisaje no es aplicable a una concreción física, ni mucho menos consiste en una presencia objetivable, aunque a menudo se maneje como expresión sinónima de territorio. Se trata más bien de una elaboración perceptiva, como se ha indicado, siendo una construcción intelectual cargada de contenidos culturales y también emocionales. Cabe afirmar incluso que el concepto de paisaje supone necesariamente una contemplación *artificadora* de territorio, en sentido tradicional del arte referido a los valores estéticos”. (Francisco De Gracia, *op. cit.*, p. 43).

[16] *Ibidem*, p. 54.

independencia de cómo sea percibido. La **forma activa** o aparente, en cambio, está relativizada por las condiciones de percepción (iluminación, punto de observación, etcétera) y además por los aspectos subjetivos que incorpora el espectador. Pues bien, el concepto de paisaje cobra sentido y diáfania si lo hacemos corresponder con la llamada forma activa de un ámbito, que se sustancia en la apariencia obtenida a través de la percepción; mientras que la forma existencial o real de ese enclave se correspondería con lo que conocemos como territorio.

Lo anterior podría formularse de manera más simplificada con la siguiente definición: **el paisaje es la forma activa del territorio.**" (Francisco De Gracia, 2009: 44)

De esta manera el paisaje siempre será una elaboración cultural; "porque incorpora objetos significativos dispuestos sobre el territorio y porque se configura a través de una elaboración perceptiva, con la siguiente aportación psicocultural del observador".^[17]

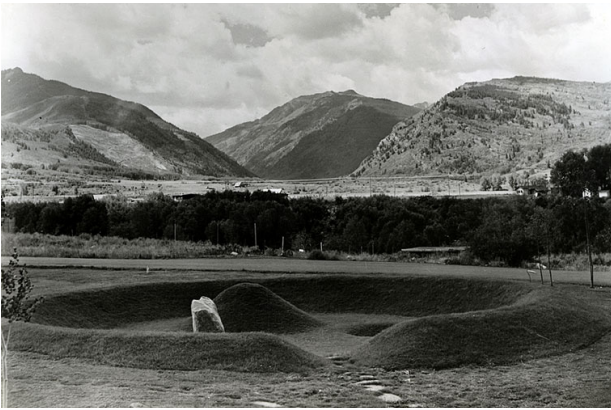
Tras las oportunas consideraciones que describen el valor de los conceptos que hacen referencia al entorno natural, nos centraremos ahora en el *objeto* –obra– sobre el *sitio*, dando carácter de lugar al espacio seleccionado.

Earthwork y land art

En 1955, el artista y arquitecto austriaco Herbert Bayer (1900-1985), alumno y profesor de la Bauhaus, realizó lo que se considera una de las primeras obras de intervención sobre la corteza terrestre. Se la llamó *Earth Mound*.^[18] [Fig. 012]. De manera inconsciente, esta obra fue precursora de una actividad artística; el *land art*. Entendiendo el ***land art*** "como intervención [que se instala] de manera inspirada [...] en un lugar estratégico del territorio, a veces adaptado, para alcanzar una afortunada

[17] *Ibidem*, p. 46.

[18] Obra situada en el Institute's Aspen Meadows en Aspen (Colorado).



[012]

interrelación”.[19] Si bien, el objeto se reviste de sustantividad en el espacio natural por anexión al territorio, definiendo su expresión plástica como obra *land art*, podríamos definir una variante que goza de una mayor integración al espacio natural; la **earthwork**, por ser “una operación artística basada en la manipulación plástica de la corteza terrestre”[20], permanente o efímera, como muchas obras que intervinieron en el espacio y que solo nos queda la referencia del proyecto o la imagen fotográfica.

Las motivaciones que el artista tiene para dar sentido a la práctica de la intervención en el entorno natural pueden gozar de una de estas dos cualidades, si no de ambas a la vez:

- “Introducir alteraciones en el medio natural al objeto de **[incorporar]** datos significativos, ya que la Naturaleza, por sí sola, no aporta elementos semióticos.”[21]

[19] El texto completo dice: “Si entendemos por *land art* aquella intervención consistente en instalar de manera inspirada una obra de arte en un lugar estratégico del territorio, a veces adaptado, para alcanzar una afortunada interrelación, [...]” (Francisco De Gracia, *op. cit.*, pp 59, 60).

[20] *Ibidem*.

[21] *Ibidem*, p. 60.

[012] Herbert Bayer, *Earth mound*, Aspen, Colorado, 1955. <https://translate.google.es/translate?hl=es&sl=it&tl=es&u=http%3A%2F%2Fwww.dibaio.com%2FA-Architettura%2FUc.Arch.citta-01%2Farch.citta-01-105.htm> [20/07/15]

- “Hacer prevalecer sobre las fuerzas de la Naturaleza la acción del hombre, sobre la base de su **[superioridad]** en cuanto artífice de la obra, ya que esta nace del espíritu según la tradición hegeliana.”^[22]

Dado que la obra solo debe experimentarse en el lugar en la que se ha concebido para su contemplación, o incluso desde una posición de observación determinada, la obra *site-specific* deberá ser responsable de una buena integración de la misma con el medio físico en beneficio, a última instancia, de una biosfera saludable.

Recordemos que a lo largo de la Historia del Arte el tema del paisaje ha estado considerado como una temática inferior en relación a otras de mayor interés en la representación plástica. Gracias a la llegada del Romanticismo, se exalta la naturaleza como medio a una aproximación de lo sublime; y posteriormente el Impresionismo genera un interés por la comprensión en la relación y representación de la luz y su entorno paisajístico. Las primeras Vanguardias, cuyas exploraciones en el entorno, como la práctica del simple andar –*Walking*– promovieron actitudes en base a la acción, como fue el *readymade* realizado en Saint-Julien-le Pauvre por los dadaístas y que “representa la primera operación simbólica que atribuye un valor estético a un espacio en vez de a un objeto. [...] La «nueva interpretación de la naturaleza aplicada esta vez a la vida y no al arte», anunciada en el comunicado de prensa que explicaba la operación de Saint-Julien-le Pauvre”.^[23] Acciones que prepararon el camino, en la década de 1960 a 1970, para una nueva consideración del entorno natural y con la clara convicción de salirse de los parámetros institucionales y comerciales sujetas a intereses de mercado. Debemos observar que en el contexto social, agrupaciones, también se estaban posicionando en diversos movimientos en consideración a la defensa del medio ambiente. Movimientos ecologistas que nacieron en Estados Unidos y Europa occidental por esos años de cambios. No dudamos que cierta

Land art es la “intervención [que se instala] de manera inspirada [...] en un lugar estratégico del territorio, a veces adaptado, para alcanzar una afortunada interrelación”

La *earthwork*, “una operación artística basada en la manipulación plástica de la corteza terrestre”

[22] *Ibidem*.

[23] Francesco Careri. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Gustavo Gili, S.L. Barcelona, 2013, p. 63.

influencia tuvo que sobrevenirles a aquellos artistas de *land art*^[24], que si bien, es cierto que no todos buscaban ese enfoque de preservación de la Naturaleza, a grandes rasgos se perfilaba una filosofía de actuación e integración de la obra al entorno.

Como exponente artístico tenemos la referencia, no comprendida y asimilada en el panorama artístico de su momento, del artista Robert Smithson y su serie fotográfica *Monumentos de Paissaic*, realizada en 1967, y que marca la iniciativa de consideración y valoración artística del espacio natural tratado y afectado por las “ruinas” del lugar, en equivalencia a esas representaciones románticas del paisaje y la arquitectura en decadencia. El interés por lo cercano y lo perceptible del paisaje. Pero no todos los que se sumaron a esta actividad^[25] de intervencionismo al entorno natural -*land art*- lo hicieron por los mismos intereses. Algunos manifestaron una profunda preocupación por la destrucción de la naturaleza que se generaba desde los intereses industriales, utilizando esta manifestación artística como una *reivindicación* de forma no violenta; mientras que otros artistas se limitaron en sus trabajos a un *interés personal de la experimentación*, investigando en un nuevo planteamiento de acción sobre el espacio abierto. Cabe mencionar que no todos los artistas se sentían identificados dentro de esta actividad artística, aunque hoy en día se les considere representantes de alto nivel en la inercia de esta fórmula de intervención en el territorio.

La relación que el artista tiene con la naturaleza y el entorno que le rodea orienta su acción por las vías de exploración que interioricen con sus propias necesidades personales. Esto es debido a que la actividad en la que se enmarca la práctica del *land art*, tal como indica Gómez Martín^[26] carece de un manifiesto, por lo que cada artista establece una

[24] En referencia al término *land art*, la autora indica: “Land art es un término americano (difícilmente traducible al castellano como *arte de la tierra*) que eligió Walter de María para describir sus primeras intervenciones en el paisaje en la década de los sesenta, y que se ha extendido para denominar la obra de otros artistas incluso contra su deseo”, (Tonia Raquejo. *Land art*. Donostia, Nerea, 2003, p. 7).

[25] En referencia a si *land art* es un movimiento, la autora indica: “Land art no es, por lo tanto, un movimiento ni, desde luego, un estilo; es una actividad artística circunstancial, que no tiene ni programas ni manifiestos estéticos”, (Tonia Raquejo, *op. cit.*, p. 7).

[26] El texto completo dice: “Otro aspecto que incide en la idea de lo estereotipado



[013]



[014]



[015]

“particular relación [...] con la naturaleza”.

No obstante, la realidad de esta actividad implica una acción en el espacio natural al grado que su relación llega a alterar en mayor o menor medida. Es interesante la observación que hace el autor Francisco De Gracia con relación a esta idea: “La obra de *land art* puede contribuir a revelar el paisaje, pero también que, una vez reconocido éste, la condición mediadora del objeto añadido pudiera resultar molesta o impertinente [...] en ocasiones la obra de *land art* puede resultar directamente una verdadera interferencia paisajística, una anomalía gratuita en el territorio”, (F. De Gracia, 2009: 61). Normalmente muchas de estas obras son de proporciones monumentales y con independencia de los materiales naturales que se utilicen, en muchos casos se necesitan de herramientas o maquinaria industrial para llevar a cabo las ideas. Estas acciones, en determinados casos pueden prolongarse en el tiempo, produciendo las interferencias sobre el entorno natural pudiendo ser irreversible su acción en el espacio. Es aquí donde radica una buena conciencia de actuación en beneficio de una biosfera deseable.

En la amplia diversidad de fórmulas al tratamiento del espacio natural y sin un manifiesto que agrupe las prácticas por categorías, algunos autores han decidido confeccionar algunos criterios de ordenación que

Categorías para el estudio del *land art* basado en el criterio de T. Raquejo:

[013] **1 Acción.** *Snow projects* (Dennis Oppenheim, 1968). <http://arquitectives.blogspot.com.es/2015/03/modelando-el-paisaje-en-el-colegio.html> [20/07/15]

[014] **2. De ingeniería.** *The Irish Sky Garden Crater* (James Turrell, 1968). <http://arquitectives.blogspot.com.es/2015/03/modelando-el-paisaje-en-el-colegio.html> [20/07/15]

[015] **3. Íntima.** *Shahara Circle* (Richard Long, 1988). <http://www.tate.org.uk/art/artworks/long-sahara-circle-t12036> [20/07/15]

del término es la carencia absoluta de un manifiesto o programa unitario a la hora de llevar a cabo sus obras, a diferencia de lo que sucedía con las vanguardias históricas. La ausencia de unos principios preestablecidos es lo que permite abrir una gran cantidad de caminos (tantos como autores) en la particular relación que establece cada artista con la naturaleza”, (Luis Javier Gómez Martín. *Breve introducción al Land Art*. Revista de Claseshistoria, nº 47. 29 de septiembre de 2009, ISSN 1989-4988, p. 3).

facilite el estudio de la actividad *land art*. Por ejemplo, el criterio que ha establecido Tonia Raquejo, para una mayor comprensión de esta actividad, lo resume en tres grupos. Establece una categoría de obras que están “conectadas esencialmente a la acción y a la performance” [Fig. 013], como las obras de Dennis Oppenheim, con sus series *Snow projects*. Una segunda categoría para aquellas obras que precisan de ingeniero, “de un proyecto y un equipo instrumental” [Fig. 014] que atiendan la monumentalidad de la intervención, como las realizadas por artistas como Smithson, Heizer, De Maria, Ross y Turrell. Y por último una tercera categoría de obras “más íntimas” [Fig. 015] donde “uno se las arregla con lo que tiene” manteniendo una relación mística con el entorno, como las obras de Richard Long, (Tonia Raquejo, 2003: 7, 8).

Otros estudios van enfocados a la relación que se establece con el medio natural en función de su agresión al terreno, su integración al mismo y su perdurabilidad. Pues si reconocemos que para algunos artistas la finalidad de la obra está en el resultado del mismo, para otros, el valor artístico lo genera también por la acción que realizan. Por lo que el método es fundamental para lograr una finalidad, entendiendo como método la amplia variedad de posibilidades que el artista puede desarrollar y que agrupamos en tres niveles: aquel método que trabaja con los materiales naturales; el que utiliza los materiales industriales o procesamiento industrial; y aquel método que denominaremos *inmaterial* y que utiliza el paisaje en sí mismo. Teniendo en cuenta que la selección del método contribuirá al interés de la perdurabilidad, podremos establecer una clasificación que nos ayude a ordenar la actividad artística del *land art* en base a los materiales, el grado de intervención y la durabilidad de la obra, como lo indica Daniel Blanco en su artículo sobre el *land art*.^[27]

Se podría establecer cuatro tipos de categorías atendiendo al *grado de intervención* sobre el terreno, entendiéndose la relación existente entre el grado de intervención de la obra y la perdurabilidad de la misma, pues a mayor grado mayor durabilidad. Esta primera categoría o primer grado de intervención –*intervención leve*– implica el contacto de *marca* sobre el terreno de carácter reversible, provocado por la acción del

[27] Daniel Blanco Alcalde. “Land art: la naturaleza como lienzo del paisaje”, en *Revista Cultural Mito. La espiritualidad representada*, [en línea] n° 25. 18 de Septiembre 2014. ISSN 2340-7050. [Consulta: 20 de Junio de 2015]. Disponible en web: <http://revistamito.com/land-art-la-naturaleza-como-lienzo-del-paisaje/>



[016]



[017]



[018]

Categorías para el estudio del *land art* en base del grado de intervención:

[016] *England*, 1968. Richard Long. <http://randomramblingstoughtsandfiction.blogspot.com.es/2012/05/england-1968.html> [20/07/15]

[017] *Dusty boots line Sahara*, 1988. Richard Long. <https://kyberia.sk/id/5997184> [20/07/15]

[018] *A line made by walking*, 1967. Richard Long. <http://www.richard-long.org/Sculptures/2011sculptures/linewalking.html> [20/07/15]



[019]



[020]

[019] *Annual Ring*, 1968. (*Snow projects*). Dennis Oppenheim. <http://www.dennis-oppenheim.com/early-work/8> [20/07/15]

[020] *Las Vegas piece*, 1969. Walter De Maria. <http://w10w.tumblr.com/post/101693967001/jarrold-beck-in-context-at-the-intersection-of> [20/07/15]



[021]



[022]

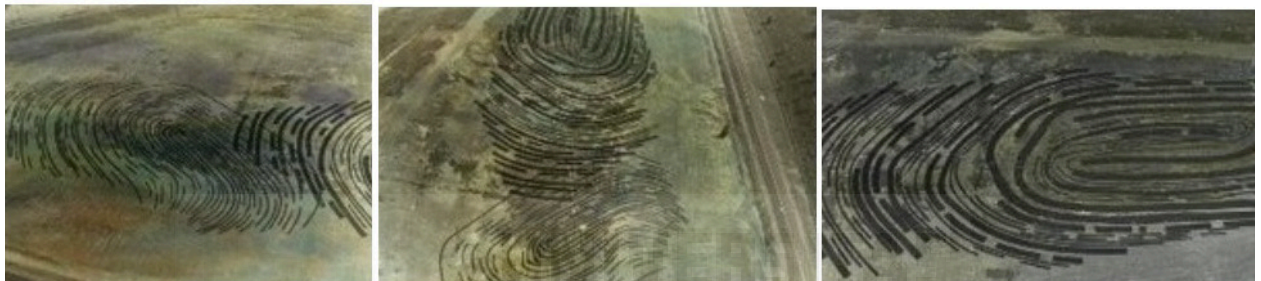
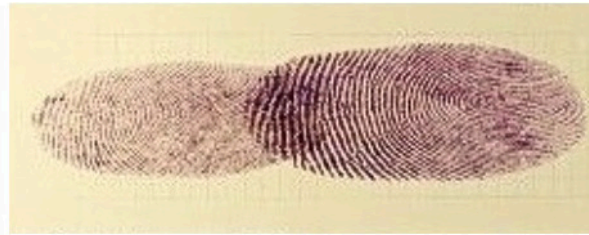


[023]

[021] *Road Stone line*, 2010. Richard Long. <http://baker-may.tumblr.com/post/36283886705> [20/07/15]

[022] *Forced sticks in water*, 1979 Andy Goldsworthy. http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/images/l/ag_04863.jpg [20/07/15]

[023] *Asphalt Rundown*, 1969. Robert Smithson. <https://contemporaryart-now.wordpress.com/2012/03/20/asphalt-rundown-robert-smithson/> [20/07/15]



[024]

individuo o la utilización de algunas herramientas. Debido a la sutileza de la obra sobre el terreno la correspondiente durabilidad de muchas de estas obras es efímera, siendo de utilidad el registro formal de la idea a modo de proyecto o la fotografía que da fe de la actividad. La acción de andar por el territorio *–Walking–* es una fórmula de esta categoría, produciendo como resultado una huella o marca en el suelo que enmarca la acción a categoría de arte. Las propuestas de Richard Long (1945-) en obras como *A line made by walking* de 1967, *England* de 1968 y *Dusty boots line Sahara* de 1988, [Figs. 016- 018] muestran el resultado obtenido tras la acción. Es interesante como Richard Long singulariza la acción en base a un resultado; lo califica en perfecta relación de técnica y título. Otros ejemplos similares lo encontramos en obra *Annual Ring* de 1968 (*Snow projects*) [Fig. 019] del artista Dennis Oppenheim (1938 - 2011), donde la nieve es utilizada como materia de trabajo potenciando la poética de la acción, una huella efímera como maniobra sugerente. Walter De Maria (1935 - 2013) también realizó obras en esta categoría, si bien tuvo que utilizar maquinaria industrial, la obra *Las Vegas piece* de 1969 [Fig. 020] goza de la destreza necesaria para transmitir sutileza en una intervención cuidadosa. Estas propuestas nos remontan a las ideadas

[024] *Identity Strecth* desarrolladas en 1975 y concebido en 1970. http://www.huffingtonpost.com/g-roger-denson/dennis-oppenheim-neurolog_b_812685.html [20/07/15]



[025]



[026]

[025] *Replaced Mass*, 1969. Michael Heizer <http://theartofsculpture.tumblr.com/post/45868115602/michael-heizer-displacedreplaced-mass> [20/07/15]

[026] *Breaking Ground: Broken Circle/Spiral Hill*, (1971–2011) de Robert Smithson. <http://en.artintern.net/index.php/exhibition/main/html/1085> [20/07/15]



[027]



[028]



[029]

[027] *Spiral Jetty (bocetos)* Robert Smithson. <http://revistamito.com/land-art-la-naturaleza-como-lienzo-del-paisaje/> [20/07/15]

[028] *Spiral Jetty*, 1970. Robert Smithson. http://www.academia.edu/1489166/El_arte_de_esculpir_el_planeta_la_geolog%C3%ADa_y_el_Land_Art [20/07/15]

[029] *Spiral Jetty*, 1970. Robert Smithson. <http://sdelbiombo.blogia.com/2009/071601-a-vueltas-con-el-tiempo.-muelle-en-esprial-de-smithson.php> [20/07/15]



UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

[030]

[030] *Lightning Field*, 1977. Walter De Maria. http://www.andreadicastro.com/academia/newmedia/Ciencia_y_Arte.xhtml# [20/07/15]

[031] *Lightning Field*, 1977. Walter De Maria. <https://walterdemaria.wordpress.com> [20/07/15]



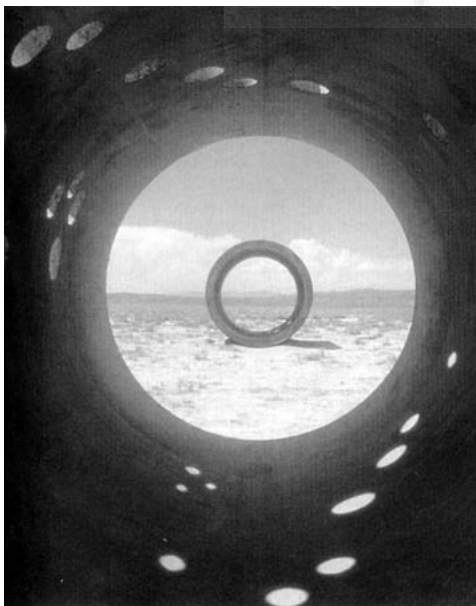
[031]



[032]



[033]



[034]



[035]

[032] *Observatorio*, 1970-77. Robert Morris https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Observatorium_Robert_Morris_2.JPG [20/07/15]

[033] *Observatorio*, 1970-77. Robert Morris. <http://www.depaviljoens.nl/page/374/en> [20/07/15]

[034] *Sun Tunnels*, 1973-76. Nancy Holt. <http://www.ananasamiami.com/2011/07/sun-tunnel-by-nancy-holt.html> [20/07/15]

[035] *Sun Tunnels*, 1973-76. Nancy Holt. <http://www.ananasamiami.com/2011/07/sun-tunnel-by-nancy-holt.html> [20/07/15]

en otras culturas y que revisten del misticismo necesario para evocar al hombre; como pudieran ser las líneas de *Nazca*.

El siguiente grado de intervención sobre el paisaje –*intervención moderada*– podría aglutinar aquellas obras que fueran elaboradas con los materiales encontrados en ese mismo entorno. Como la obra *Road Stone line* de 2010 [Fig. 021] del artista Richard Long para la cual es fundamental la piedra en la acción de depositarla en línea sobre el suelo. Aquí la obra se presume corta en su durabilidad, evidentemente por motivos de interferencia al paso de otros usuarios. Otro notable ejemplo de obra realizada con los materiales del lugar se referencia en la obra *Forced sticks in water* de 1979 de Andy Goldsworthy [Fig. 022] donde la fragilidad del material natural carga de sensibilidad el espacio intervenido. Aún si los elementos para configurar la obra ya no son naturales y se precisara otros materiales de origen industrial, en la medida que éste afecte al terreno, pudiera considerarse parte de esta categoría. La obra *Asphalt Rundown*, 1969 de Robert Smithson (1938 - 1973) [Fig. 023] presenta un claro ejemplo de actuación sobre la superficie con un material industrial como es el asfalto. En su obra derrama el asfalto por la ladera de un montículo de tierra produciendo un efecto de imitación a la producida por la lava de un volcán. Otro efecto de actividad artística producida con asfalto se observa en la obra *Identity Streeth* desarrollada en 1975 y concebida en 1970 por Dennis Oppenheim [Fig. 024] la cual deja sobre la superficie terrestre la impresión a gran escala de su huella digital y la de su hijo.

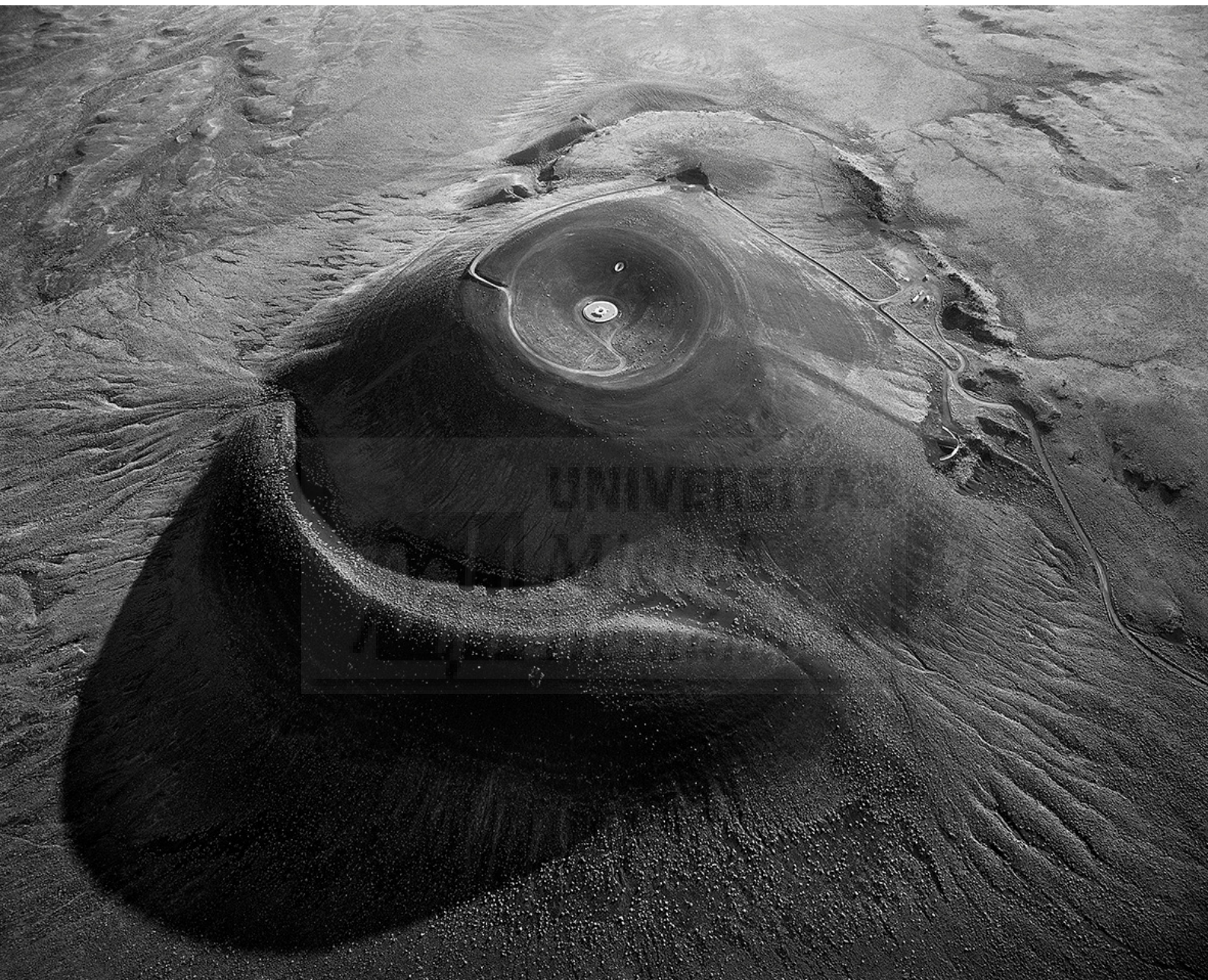
La modificación del paisaje producida con excavaciones, movimientos de tierras o el traslado de elementos de grandes dimensiones, como pudieran ser las piedras, provocando un evidente cambio en su orografía, se considera en una tercera categoría, de tercer grado de intervención –*intervención grave*–. Las obras generadas con estos procedimientos suelen ser muy diferentes a las producidas de manera natural por la naturaleza, dirigiendo nuestra atención al resultado como un elemento destacado que forma parte del paisaje. La orografía no se altera considerablemente aunque se hace evidente su intervención. La obra *Replaced Mass* de 1969 del artista Michael Heizer (1944-) [Fig. 025] y la obra *Breaking Ground: Broken Circle/Spiral Hill* (1971–2011) de Robert Smithson [Fig. 026] son un evidente ejemplo en la alteración del terreno. Un ejemplo que ha sido difundido con admiración es la obra realizada por Robert Smithson con la *Spiral Jetty* en 1970 [Figs. 027 -029] y que muestra la

acción de traslado de material de piedras de grandes dimensiones de un punto a otro. En estas obras mencionadas anteriormente vemos que la aportación del valor artístico llega a ser el resultado físico de la intervención. Pero no tiene por qué ser así siempre. Esto lo vemos en la obra de Walter De Maria en *Lightning Field* de 1977 [Figs. 030, 031], donde los 400 postes de acero dispuestos en orden sobre un campo de Nuevo México, no llega a ser obra en sí hasta que los fenómenos naturales entran en acción. Es entonces cuando se produce una clara finalidad estética en la intención de Walter De Maria, una exaltación de la naturaleza. De Maria, moviéndose entre el minimalismo y el arte conceptual consigue “una verdadera estimulación física de la Naturaleza y [fuerza] un espectáculo entre romántico y sublime”.^[28]

La exaltación de la naturaleza mostrada en la obra de *Lightning Field* de Walter De Maria subraya la actitud de lo sublime como evocación a los órdenes cósmicos de la Naturaleza. Como si nos remontáramos a épocas donde los espacios de culto primitivos hacían alusiones a los astros y los vinculaba con las construcciones prehistóricas. En relación a esa vinculación que nos remonta a la construcción de lugares de conexión cósmica, como pudiera recordarnos el Stonehenge, encontramos algunas obras de carácter monumental en la práctica de *land art*. Éstas bien pudieran ser las obras de *Observatorio*, 1970-77 del artista Robert Morris (1931-) [Figs. 032, 033] y *Sun Tunnels*, 1973-76 de Nancy Holt (1938 - 2014) [Figs. 034, 035]. En la obra mencionada de Nancy Holt, el sol actúa como elemento de cierre para la pieza, la entrada de la luz por los orificios configura un sugerente paisaje astral dentro del paisaje contexto. Las fórmulas que se manifiestan en este grado de intervención marcan el terreno manteniendo la obra sujeta al territorio.

En la exploración hacia la intrusión en el paisaje hasta el grado de “ocuparlo”, se configura el cuarto grado de intervención *-intervención severa-*. La actitud de adueñarse de los elementos que configura el espacio ha marcado la pauta para algunos artistas. Algunos se han adentrado al espacio urbano con las mismas premisas de ocupar el enclave entrando en “crisis” con las finalidades del lugar. Éste es caso de Christo y Jeanne-Caude desde 1968. Otros artistas se aventuran a intervenir en lugares más escabrosos, tal es el caso de James Turrell (1943-) y su

[28] Francisco De Gracia, *op cit.*, p. 66.



[036] *Roden Crater*. James Turrell.
https://www.1stdibs.com/art/photography/landscape-photography/michael-light-electrical-switching-station/id-a_29143/[20/07/15]

[036]



[037]



[038]

[037] *Double Negative*, 1969. Michael Heizer. <http://x-traonline.org/article/work-site-world-rethinking-michael-heizer-through-ends-of-the-earth/> [20/07/15]

[038] *Double Negative*, 1969. Michael Heizer. <http://www.laweekly.com/arts/michael-heizers-double-negative-a-journey-to-a-land-art-landmark-2176032> [20/07/15]



[039]

proyecto desde hace más de cuarenta años; el *Roden Crater*. [Fig. 036] Un volcán situado en el “Desierto Pintado de Arizona”, y aunque es un volcán inactivo su ubicación sí está en un entorno de actividad volcánica. La intención de Turrell estriba en crear espacios en el interior del volcán con salidas al exterior para contemplar el orden cosmológico en sintonía con nuestra capacidad de observación operativa en nuestra capacidad perceptiva. Para desarrollar esta obra, que aún continúa en proceso de ampliación, Turrell ha tenido que supeditarla a ingenieros que operan en el lugar por los intereses de Turrell. En España se tuvo la iniciativa, por parte de Chillida, de intervenir en la Montaña Tindaya, en una obra de vaciamiento de su interior en virtud de crear un espacio de contemplación al horizonte y de percepción lumínica en función de dos fumarolas con salida vertical al exterior. Pero los intereses ecologistas quebraron el *Proyecto de la montaña Tindaya*, propuesto en 1994. Es el límite donde las cuestiones de irradiación sobre el espacio hacen entrar en conflicto los intereses de los implicados. Intereses que vienen dados por entrar en contacto con espacios que en ocasiones entran en entornos protegidos o pertenecientes a instituciones, por lo que el despliegue de estas obras en lugares públicos resulta complejo. Un caso que tuvo una solución viable y que implicó una revisión sobre el efecto que puede ocasionar una obra de estas características sobre el entorno, lo vemos en la obra de otro artista español, Agustín Ibarrola (1930-) que con su obra de pintura en el *Bosque de Oma* en 1988, la cual los troncos de los árboles fueron pintados, fue necesario comprar el terreno por la Diputación Foral de Bizkaia en el año 1990 para que la obra tuviese el respaldo institucional y se pudiesen proteger como bien común. Otros artistas también han desarrollado sus proyectos a este nivel de intervención en el terreno, como el artista Michael Heizer con su obra *Double Negative* (1969-70) [Fig. 037, 038], la cual perfora la roca y modifica irreversiblemente el paisaje.

Recordemos que la motivación de los artistas en esta actividad artística del *land art* “estaba en buscar la experimentación de materiales y de nuevos postulados; de explorar nuevos lugares y atender nuevos métodos de investigación; pero no olvidemos que estas motivaciones se enmarcan en dos cualidades que

[039] *Nonsite (Essen Soil and Mirrors)* 1969. Robert Smithson. <http://newabstraction.net/2011/11/22/feeling-emptied-out-geometry-smithson/>[20/07/15]

anteriormente reseñamos bajo la idea de F. De Gracia, a saber las de «**incorporar** datos significativos» que revaloricen el medio natural y/o «sobre la base de su **superioridad**» hacer prevalecer sobre las fuerzas de la Naturaleza la acción del hombre.»^[29]

Para todas las obras que se anclan en el espacio natural, el factor tiempo, desempeña un condicionante decisivo en su durabilidad. Si bien es cierto que a mayor grado de intervención mayor durabilidad de la obra, los artistas se ven obligados a registrar con fotografías y videos la obra en beneficio de la memoria artística. Si bien, esta acción de documentación puede ser considerada de valor estético, ésta no sustituye el valor de la obra de arte en sí, incluso no se considera obra de arte, debido a que el objetivo de estos registros es el de evidenciar la acción emprendida y, por lo tanto, dar constancia de los resultados obtenidos.

Muchos artistas utilizarán los registros para la difusión de su obra en instituciones de exhibición y aunque resulta una contrariedad al espíritu, de la que se originó esta actividad, algunos dan un paso más al intervenir con elementos naturales en el interior de un espacio expositivo. Tal es el caso de artistas como Robert Smithson, que si bien dijo: “A work of art when placed in a gallery loses its charge, and becomes a portable object or surface disengaged from the outside world”^[30] (Una obra de arte cuando se coloca en una galería pierde su carga, y se convierte en un objeto portátil sin ningún vínculo con el mundo exterior.); interviene con obras en instituciones cerradas. [Fig. 039].

Conclusiones

No hay duda en destacar que la aportación más eficiente del *land art* en términos de integración al medio “se produce allí donde se ocupa

[29] Francisco De Gracia, *op. cit.*, p. 60.

[30] Esta declaración fue originalmente publicado en el catálogo de la Documenta como contribución de Smithson a la exposición. Reproducido en la edición de octubre 1972 de Artforum. Texto extraído de Robert Smithson: *ROBERT SMITHSON: THE COLLECTED WRITINGS*, 2ª edición, editado por Jack Flam, The University of California Press, Berkeley y Los Angeles, California; University of California Press, LTD. Londres, Inglaterra; 1996. Originalmente publicado: *The Writings of Robert Smithson*, editado por Nancy Holt, Nueva York, Nueva York University Press, 1979. ISBN 0-520-20385-2 # [Consulta: 20 de Junio de 2015]. Disponible fragmento en web: <http://www.robertsmithson.com/essays/cultural.htm>

de la regeneración medioambiental” (F. De Gracia 2009: 62). Éste es el caso de la regeneración de una antigua gravera en una ciudad al sur de Seattle, la ciudad de Kent. Allí Morris pudo regenerar un espacio en beneficio de la corteza terrestre contribuyendo a la estética del lugar. [Fig. 040]. Lo cierto es que desde la actividad del *land art* pocos artistas han apostado por una obra de regeneración del entorno, la mayoría han demostrado una denodada pretensión de dominación sobre el territorio con obras que “marcan” y de esta manera antropizan el espacio natural.

Considerables formas que se proponen en el medio natural suelen estar carente de una acción renaturalizadora, para centrarse, como propone Robert Smithson, en “rotundas, de fuerte caracterización *gestáltica*, con gran capacidad para reordenar el territorio mediante estructuras geométricas adscritas a una concepción abstracta”, (F. DE Gracia 2009: 62). Las formas geométricas simples han marcado la norma en muchos de los artistas del *land art*, como indica Raquejo^[31], estas formas “en gran parte, [se configura] mediante la apropiación de elementos prehistóricos”, “como si quisieran llenar la tierra de huellas primordiales semejantes a las que dejaron nuestros antepasados en el paleolítico y en el neolítico”. No obstante, por la proximidad de estos artistas de *land art* a otros movimientos pudiéramos señalar que muchas de estas formas simples y geométricas tuvieron influencia del “Minimalismo o el Arte Pop, a los cuales algunos pertenecieron antes”^[32] y que se sumaron a la actividad de *land art*. Daniel Blanco indica que las “formas más utilizadas van desde la línea, hasta la espiral, pasando por el círculo y el cuadrado, llegando a crear obras con formas geométricas tridimensionales”.^[33] También destacamos que otras forma abstractas vienen dadas por los materiales naturales que operan en el entorno y que no son alterados en su unidad –tierra, piedras, raíces...–.

Tal vez se encuentren con mayor evocación a la regeneración de la biosfera algunas actividades artísticas como las *performances* que evocan la acción, como las realizadas por Joseph Beuys en la ciudad de

[31] Tonia Raquejo, *op cit.*, p. 24.

[32] Daniel Blanco Alcalde, *op cit.*, [en línea]. [Consulta: 20 de Junio de 2015]. Disponible en web: <http://revistamito.com/land-art-la-naturaleza-como-lienzo-del-paisaje/>

[33] *Ibidem*.

Kassel en 1982, la cual aproximó la actividad artística con la práctica de **recuperación** del lugar como fórmula de repoblación natural. [Fig. 041] Actitud que se desmarca de propuestas, como la realizada doce años atrás por Smithson con la *Spiral Jetty* en base a una actitud de **superioridad** ante la naturaleza. Por lo tanto, marcamos una notable diferencia de actitud a la hora de *artificializar* el medio físico en dos vertientes:

- En la utilización de elementos que ayuden a **regenerar** el espacio, como ejemplo, los que se han evidenciado en “jardines históricos”.
- Y los que “presentan determinados objetos considerados artísticos en emplazamientos fuertemente caracterizados, gracias a sus componentes naturales, actuando sobre ellos de manera **parasitaria**”. [34]

En este capítulo se han descrito en grados de intervención diferentes categorías de acción sobre el medio físico, y es notable atribuir en la mayoría de los casos la segunda actitud descrita anteriormente. Es aquí oportuno realizar una reflexión sobre este hecho. El autor define muy bien esta idea de la siguiente manera:

“[La actitud parasitaria] constituye una vertiente por la que se deslizan algunos artistas adscritos al *land art* y vinculados a las ya muy revenidas tendencias de vanguardia. Pero, como señaló Peter Bürger, “los movimientos vanguardistas históricos no buscaban la artificialización de lo existente, sino la renovación de la vida a partir de las potencialidades del arte” [35]. Así que estaban poco interesados por la forma memorable, sedimentada y apacible propia de las poéticas del paisaje. De hecho, la insurgencia implícita o explícita de ciertas vanguardias, como el futurismo, se dirige contra la Naturaleza como núcleo existencial determinante y como receptáculo global de cualquier



[040]



[041]

[040] *Johnson Pit #30*. Robert Morris. <http://www.spiralcage.com/blog/?p=1855> [20/07/15]

[041] Joseph Beuys en Documenta 7, celebrada en 1982, propuso plantar 7.000 robles, cada uno junto a una columna de basalto. Su acción tardó cinco años en completarse –se terminó un año después de su muerte, ocurrida en 1986– y transformó el panorama visual de la ciudad de Kassel. <http://lapizynube.blogspot.com.es/2008/12/7000-robles.html> [20/07/15]

[34] Francisco De Gracia, *op. cit.*, p. 63.

[35] Peter Bürger, “El vanguardismo”, en *La cultura de la conservación*, Edición de la Fundación Cultural Banesto, Madrid, 1993, p. 36.

estetificación de lo existente. Porque la Naturaleza no es solo un complejo sistema biótico, es también una categoría cósmica de valor constante que opone su perennidad a cuanta realidad cambiante y azarosa se ubique en ella. De ahí su necesidad epistemológica y de ahí, por el contrario, la existencia de ciertos fundamentalismos anti-naturalistas como los que sostuvieron algunos destacados vanguardistas, Piet Mondrian entre ellos, quien consideraba insufrible el color verde, en buena medida por su significación naturalista”.^[36]

Es oportuno subrayar la importancia que tiene una buena actuación denodada a favor de la integración de la obra al medio físico natural para alcanzar una armonía que evidencie una buena relación y comprensión de la misma. Hemos visto que no todas las obras que fueron realizadas bajo el apelativo de *land art* han gozado de buena crítica, si bien es cierto, aquellos casos extremos que han “vampirizado la sustancia de algunos territorios” que ya eran hermosos sin la artificiosidad del objeto o acción añadidos. Es posible que muchos de estos artistas hayan escenificado “un cierto rechazo a la ciudad para justificar sus instalaciones en parajes poco antropizados, sabedores de que su intervención provoca una imagen destacada gracias a un fondo majestuoso”^[37], como suele manifestar un espléndido entorno natural.

Resulta sugerente contraponer culturas para observar las diferentes perspectivas que entran en juego en atención al lugar. Revalorizando la cualidad de dominio en relación a la práctica que estamos considerando. Denominamos el *land art* como una actividad occidental, cuya intención hemos analizado a lo largo de las diferentes fórmulas aplicadas, y cuyo predominio se fundamenta en un espíritu de apropiación sobre el terreno. Observamos, en contrapartida, la tradicional filosofía zen de la cultura oriental. Que se desmarca por ser intimista y no ofrecer propuestas globales para las masas. Por lo que pretende armonizar la vida del hombre con la naturaleza. Explorar cualidades como la sencillez y el naturalismo armónico de la sensibilidad. Cualidades que se alejan de obras que están más vinculadas con el accionismo, como las generadas por el artista

[36] Francisco De Gracia, *op. cit.*, p. 64.

[37] *Ibidem*.

de *land art*, Michael Heizer donde se percibe en su trabajo una falta de “complacencia con el territorio y el paisaje natural”, provocando actividades que resultan agresivas para el territorio, equiparadas a las provocadas en una explotación industrial. Sírvase notar el ejemplo de la imagen 036 y 037 de este capítulo en virtud a esas descomunales zanjas de 100 y 230 metros de prolongación operando en un barranco natural –*Double Negative*–. Por lo que resulta evidente que de entre los logros de *land art* no destaque “la mejora de los valores estéticos de índole naturalista”. Como si la intención fuese la de contraponer la forma singular de la actividad en contraste con el fondo figurativo de “poderosa caracterización topológica”.^[38]

Alain Roger en su *Breve tratado del paisaje*, traslada la idea de Paul Valéry en su *Monsieur Teste*. Roger relata:

“El artista, cualquiera que sea, no tiene por qué repetir la naturaleza –¡qué aburrimiento, qué engorro!–, su vocación es la de negarla, la de neutralizarla con vistas a producir los *modelos* que, al contrario, nos permitan *moderarla*. «Yo tacho lo vivo», escribía Valéry: se trata, en primer lugar, de tachar la naturaleza, de desnaturalizarla, para dominarla mejor y convertirnos, por medio del proceso artístico y del progreso científico, «en dueños y poseedores de la naturaleza». El arte, según Lévi Strauss, «constituye, en el más alto grado, esta toma de posesión de la naturaleza por medio de la cultura, que es el tipo de fenómenos que estudian los etnólogos »”^[39]

No es extraño que algunos artistas, cuya práctica está relacionada con el *land art*, no quieran vincularse con esta actividad que ha justificado la agresión territorial como parte de su finalidad. Pero recordemos que el *land art* no es un movimiento, es una actividad no sujeta a manifiesto, donde el artista mantiene una particular relación con la naturaleza. Y que en la diversidad de intereses en la relación Arte-Naturaleza habrá quienes sigan evidenciando un interés por *artificializar* el medio en beneficio de ambos.

[38] “Recuérdese que *topos* alude al espacio natural como lugar habitado por los dioses”. Francisco De Gracia, *op. cit.*, p. 66.

[39] Alain Roger, *Breve tratado del paisaje*. Paisaje y Teoría. Biblioteca Nueva, 2007, pp. 16, 17.

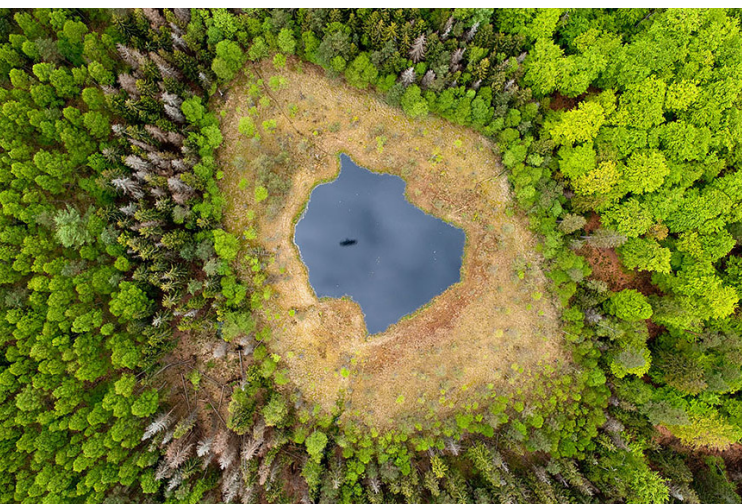
Naturaleza: Bellas transformaciones de otoño



Gapstow Bridge, New York, USA [001] © Photo: Jessica Jenney [002] © Photo: BooRad0859



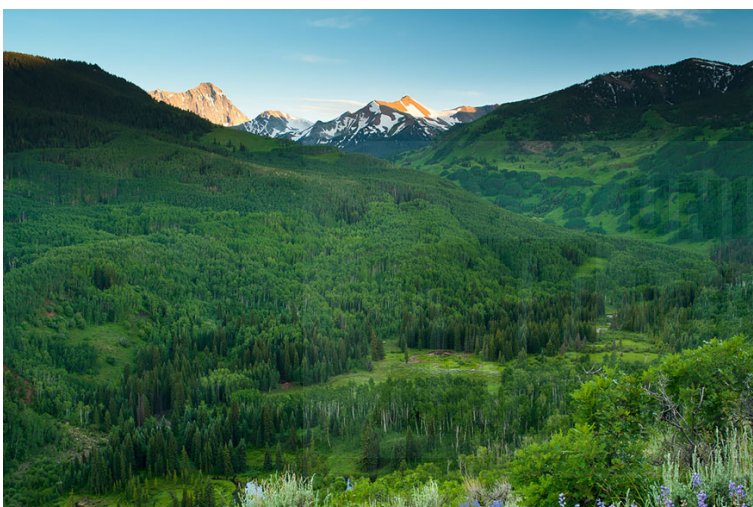
Japanese Maple [003] © Photo:Kadek Susanto [004] © Photo: Pete Wongkongkathep



Forest Lake In Poland [005] © Photo: Kacper Kowalski [006] © Photo: Kacper Kowalski



Lake Island, Poland [007] © Photo: Kacper Kowalski [008] © Photo: Kacper Kowalski



Capitol Creek Valley [009] © Photo: Wayne Boland [010] © Photo: Alex Burke



Kilchurn Castle, Scotland [011] © Photo: Mathieu Noel [012] © Photo: fen_snapz



Conexiones con la obra de James Turrell **desde la experiencia *Quaker***

“La luz no es algo que revela, sino una revelación en sí misma”^[1]

James Turrell

“Me alegré de que se me mandara llamar a las gentes a esta *luz interior*... y sacarlas de sus comuniones mundanas, y de sus oraciones y sus himnos, que eran formas vacías. Mi tarea era sacarlas (...) de las invenciones humanas y los dogmas detallados”.^[2]

George Fox

Introducción

Conocer con cierta profundidad las ideas dominantes del propio artista sobre este aspecto de la “espiritualidad”, configura ante nosotros, como observadores, una clara comprensión sobre la manera de comunicarse a través de su obra. Cuando se atiende a aspectos metafísicos sobre el *ser interior* y su valoración simultánea entre la *contemplación* y el individuo, el discurso plástico de su obra se carga de valores reflexivos.

Es importante encuadrar la naturaleza propia del artista en un marco de creencias concreto y vinculado por extensión a la “luz” como elemento material y además sugestivo. James Turrell se considera ante todo una

[1] Arthur Zajonc. *Capturar la luz. La historia entrelazada de la luz y la mente*. Atlanta. Girona, 2015, p. 327.

[2] Justo L. González, *Historia del Cristianismo*, volumen II, Editorial Unilit, Miami, FL. USA, edición 1994, p. 333.

persona de convicciones religiosas, identificándose como *cuáquero*. Algunas de sus obras se encuentran en lugares de culto *cuáquero* contribuyendo a la mística de dicha agrupación.

A continuación atenderemos de manera breve aspectos relacionados sobre el origen de los *cuáqueros* y sus valores más notables. Para dar paso a la reflexión obligada sobre los elementos que se tornan vinculantes a la obra de James Turrell en relación a la influencia *cuáquera*.

Breve historia de los *cuáqueros*. Contexto histórico. Siglo XVII

La identificación formal del colectivo es el de *Amigos de la Verdad* o *los Hijos de la Luz*. Aunque entre ellos se llamen *Amigos*, el término de *cuáquero* se generaliza en la sociedad del momento. En la actualidad se les conoce como La Sociedad Religiosa de Amigos.

Amigos de la Verdad es un grupo religioso puritano radical del siglo XVII, que inicia sus incursiones en el ámbito social de Inglaterra y más tarde abarcan Gales, Escocia, Irlanda y Estados Unidos. En siglos posteriores se extenderán por Europa, África y Oceanía.

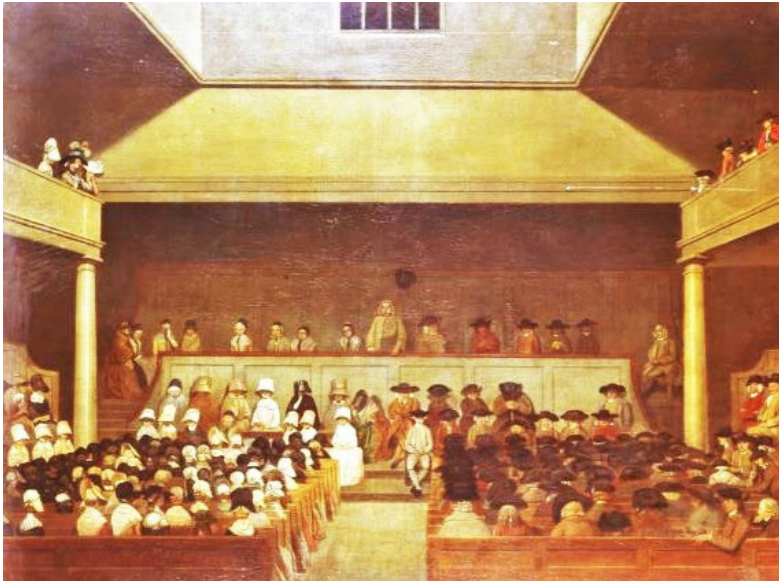
En el siglo XVII, el lenguaje cristiano era fundamental en las relaciones de poder, la creencia en Dios y sus consideraciones teológicas estuvieron sujetas por muchos siglos al control de la iglesia. Este control estaba nominado por una herramienta clave en la difusión de conocimientos, la Biblia. No sería hasta su traducción y difusión cuando se pluralizan las diferentes manifestaciones de condición cristiana tomando posiciones ideológicas desde las más conservadoras hasta las más liberales. La traducción de la Biblia en inglés permitió una rápida acogida entre la población y permitió interpretarla en virtud de sus poseedores. Leer la Biblia por sí mismos y tenerla disponible en la mayoría de las casas era combinación idónea para el desarrollo de grupos religiosos.^[3]

[001] Autor desconocido. *Gracechurch Meeting Street*. Londres, 1770. Un encuentro de la Sociedad Religiosa de los Amigos (*Cuáqueros*) en Gracechurch Street, Londres.

[002] Casa de reunión de la Sociedad Religiosa de los Amigos (*Cuáqueros*) en Gran Bretaña Londres.

[003] Remodelación 2014. Arquitectos John McAslan + Partners Sede de la Sociedad Religiosa de los Amigos (*Cuáqueros*) en Gran Bretaña Londres.

[3] “De hecho, hubo también ediciones de bolsillo. Las Biblias no eran caras en comparación con los otros precios de los libros en el siglo XVII.” Ver Christopher Hill. *The World Turned Upside Down: Radical Ideas During the English Revolution*. London, Penguin Books, 1972, p. 93.



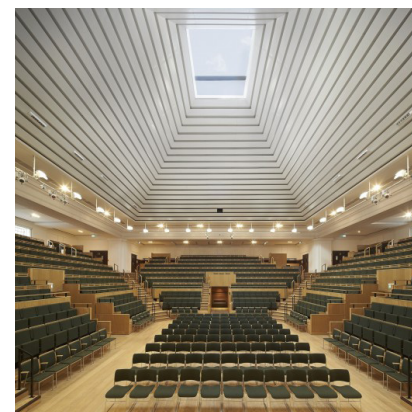
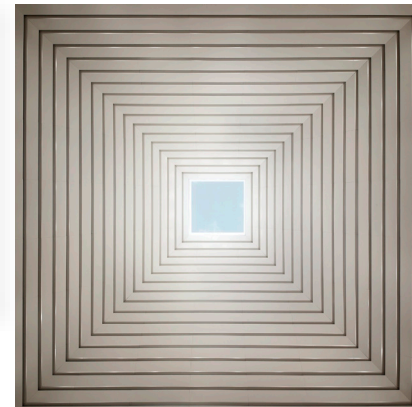
[001]

La mayoría de la gente del siglo XVII creía que el mundo se configuró con Dios como el poder supremo y el Rey, que por derecho divino se le daba la autoridad a gobernar. Pero una nueva revisión de las jerarquías de poder, a la luz de los nuevos grupos religiosos, que comenzaban a propagarse rápidamente, propiciaron la defensiva de los estamentos de poder.

Con clara determinación el *cuáquero* mantenía su convicción de que cada persona podía tener acceso directo con Dios, y que por medio de su Espíritu, que interactúa con el interior de cada persona, lo dirige a entender de un modo correcto las Escrituras. Esa idea de poder comunicarse directamente con Dios fue muy radical para ese tiempo. El estilo de vida y su denodada posición ante los hombres provocó fricción en las esferas de poder. Voltaire, en una de sus cartas escribió: "Habéis visto ya que los *cuáqueros* se remontan al tiempo de Jesucristo, que según ellos fue el primer *cuáquero*. Según ellos, la religión fue corrompida después de su muerte y quedó en esa corrupción alrededor de mil seiscientos años; pero hubo siempre algunos *cuáqueros* escondidos por el mundo que tenían a su cuidado conservar el fuego sagrado, apagado en el resto



[002]



[003]

de la tierra, hasta que finalmente esa *luz* se propagó en Inglaterra en el año 1642.”^[4]

Los *cuáqueros* no se quitaban sus sombreros en la corte y se negaban a jurar ante ella. Es evidente que en la esfera política, el Gobierno de Cromwell^[5], consideró como insumisión la actitud *cuáquera* y por consiguiente fue entendida como posible amenaza a sus intereses. Esto provocó una aguda y duradera persecución. La Enciclopedia Católica cita: “En el tiempo de George Fox (1624-1691), habían cinco gobiernos en Inglaterra: Carlos I, Oliverio Cromwell, Carlos II, Jaime II, y William y María. Durante el reinado de Carlos II solamente, 13.562 *cuáqueros* fueron encarcelados; 338 murieron por heridas infligidas en reuniones o encarcelamiento, y 198 fueron enviados hacia la esclavitud en otros países.”^[6]

La blasfemia era la razón procesal para librarse de los *cuáqueros*, en un sentido claro de exterminio. Como ofensa capital, la blasfemia era considerada como una ofensa capital y con tres condenas por blasfemia se daba paso a la ejecución del individuo por decreto. Por lo tanto, los *cuáqueros* tenían que tener mucho cuidado con su lenguaje, por lo que trataban de utilizar de manera metafórica sus conocimientos sobre las Santas Escrituras. Conocimiento que permitió indagar versículo a versículo en el mensaje Divino en virtud a una convicción que pondría al límite sus vidas.

“En Julio de 1656, el barco Swallow, procedente de la isla Antillana de Barbados, ancló en Boston (Massachusetts), ciudad situada en lo que después sería Estados Unidos de América. Richard Bellingham,

[4] Voltaire. *Cartas filosóficas Tercera carta: Sobre los cuáqueros*. [Carta. Texto completo] [en línea]. [Consulta: 20 de Junio de 2015]. Disponible en web: <http://www.ciudadseva.com/textos/otros/voltaire/carfilo/03.htm>

[5] Oliver Cromwell (1599-1658), líder político y militar inglés que convirtió a Inglaterra en una república denominada Mancomunidad de Inglaterra. Impuso su liderazgo sobre Inglaterra, Escocia e Irlanda como Lord Protector, hasta el día de su muerte. Figura controvertida, dictador para algunos historiadores como David Hume y Christopher Hill; y héroe de la lucha por la libertad, para Thomas Carlyle y Samuel Rawson Gardiner.

[6] Hall V. Worthington, Joan Worthington. “Registros de persecuciones”, en *La cruz perdida de la pureza*. [en línea]. [Consulta: 20 de Junio de 2015]. Disponible en web: <http://www.hallworthington.com/spanish/spersecutions1.html>

vicegobernador de la colonia de Massachusetts, ordenó que se impidiera desembarcar a las pasajeras Mary Fisher y Ann Austin. Al registrarlas encontraron entre sus pertenencias cien libros que supuestamente contenían “doctrinas corruptas, heréticas y blasfemas”.

Después de quemar los libros en la plaza del mercado, encarcelaron a las dos mujeres, las desnudaron y buscaron pruebas de brujería en su cuerpo. A continuación sellaron la ventana de su celda, y las prisioneras tuvieron que permanecer cinco semanas en la oscuridad. Quien osara hablar con ellas se arriesgaba a que le impusieran una multa de 5 libras. Finalmente obligaron a las dos mujeres a regresar a Barbados.

¿Por qué os ha conmovido tanto la llegada de dos mujeres? Cualquiera diría que un temible ejército ha invadido vuestras fronteras”, preguntó a los jueces un cronista de la época. Aquellas dos “peligrosas” mujeres eran, en realidad, las primeras misioneras cuáqueras que llegaban a Norteamérica”.^[7]

Pero ¿por qué se les consideraban una amenaza los cuáqueros?



[004]

La Sociedad de Amigos y sus inicios

Como mencionamos en el anterior apartado, los cuáqueros o también como originalmente se les conoce, *Sociedad de Amigos*, surge como grupo religioso en la Inglaterra del siglo XVII. George Fox (1624-1691) [Fig. 004], que nace en Leicestershire; hijo de un tejedor, es considerado como el fundador del grupo *cuáquero*. G. Fox afirmó que podía escuchar una voz milagrosa que provenía del más allá. Aseguró que este “don” que tenía le permitía comunicarse directamente con Dios siendo *iluminado* mediante Él sin necesidad de que ningún humano actuara de intermediario. “Por tradición, la fecha que se acepta como origen de la Sociedad de Amigos es 1652”.^[8]

[7] VV.AA. *Los cuáqueros y su “experimento sagrado”*, Biblioteca en línea Watchtower. Noviembre 2006, p. 10, [en línea] [Consulta: 20 de Marzo de 2013]. Disponible en Web: <http://wol.jw.org/es/wol/d/r4/lp-s/102006404#h=4>

[8] VV.AA. *Los cuáqueros...*, *op. cit.*, pp. 10, 11.

[004] George Fox (1624-1691), ayudó a fundar el cuaquerismo en 1652. Actualmente, hay unos 300.000 *cuáqueros* en el mundo.

Originalmente se dieron el nombre de *Hijos de la Luz*. Sin embargo, G. Fox prefería darles sencillamente el título de *Amigos*. El término *cuáquero*, cuyo significado deriva del inglés, *quakers* se traduce como *tembladores*. Parece ser que reciben este nombre por los “agitados movimientos que realizaban antes de sus momentos de revelación divina”. Como afirma cierta publicación: “[...] el pueblo, viendo que a veces su exaltación religiosa era tal que temblaban, [G. Fox] dio en llamarles *cuáqueros*, a la postre ese fue su nombre más común”^[9]. Los *cuáqueros*, como grupo religioso, se esforzaban en hallar la verdad religiosa y por lo tanto restablecer el cristianismo primitivo.

Al igual que muchos otros grupos religiosos, los *cuáqueros* de la época, reconocían su salud espiritual a través de la guía que se les suministraba por medio del Espíritu Santo. Asumían las enseñanzas de los profetas bíblicos, los apóstoles de Cristo y una *luz*, o *voz*, interior que les revelaba la verdad espiritual. En sus reuniones públicas se reunían en silencio^[10], procurando evidenciar la guía de Dios de forma individual. En el momento en que uno de sus miembros recibiera un mensaje de origen divino, éste podía manifestarlo en voz alta.^[11]

Entre los valores que defendían están “la justicia, la honradez estricta, la vida sencilla y el pacifismo”. A diferencia de otras confesiones religiosas, los *cuáqueros*, preservaban la idea de que todos los cristianos debían de participar en el ministerio religioso, incluidas las mujeres. Estaban en contra de la religión establecida por su manifiesta exhibición ostentosa hacia la sociedad. Evitaban la pomposidad y defendían la dirección divina por medio de una *voz interior* y no de una clase eclesiástica. La sociedad, por el contrario, se mostró inquieta por este nuevo grupo religioso, al grado de generar temor y sospecha entre la población. El celo de misionero como rasgo característico de los *cuáqueros*, los convertían en

[9] Justo L. González, *Historia del Cristianismo*, p. 336.

[10] “Puesto que Fox y los suyos creían que toda estructura en el culto podía obstaculizar la obra del Espíritu, el culto de los *Amigos* se celebraba en silencio. Si alguien se sentía llamado a hablar, lo hacía”. Justo L. González, *op. cit.*, p. 336.

[11] “En nuestros días, muchos grupos *cuáqueros* cuentan con un ministro asalariado que dirige los servicios religiosos de forma más organizada”. Ver Biblioteca en línea Watchtower, *op cit.*, pp.10, 11.



[005]

objeto de las iras de muchos, esto confluía en ataques de turbas y en oposición por parte de las autoridades.

La tensión suscitada entre la población y este grupo religioso tuvo como respuesta una aguda persecución y encarcelamiento en Inglaterra hasta el grado de condenarlos al destierro e incluso a la muerte. Cierta publicación afirma^[12]: “Por ejemplo, entre 1659 y 1661, se ahorcó en Boston a los misioneros William Leddra, Mary Dyer, William Robinson y Marmaduke Stephenson. A otros los encadenaron con grilletes, los marcaron con hierro candente, los azotaron o les cortaron las orejas. Un hombre llamado William Brend recibió 117 latigazos en la espalda desnuda con una soga recubierta de brea”. [Fig. 005] Justo L. González dice: “Repetidas veces se les encarcelaban, acusándoles de ser vagabundos, de blasfemar, de incitar a motines, o de no pagar los diezmos”^[13]. Pese a toda esta presión brutal que recibió la *Sociedad de Amigos*, la cantidad de *cuáqueros* aumentó.

[12] *Ibidem*, p. 11.

[13] Justo L. González, *op. cit.*, p. 337.

[005] La *cuáquera* Mary Dyer va camino de su ejecución en la colonia de la bahía de Massachussets.

“1 de junio 1660”, por un artista desconocido siglo XIX.



[006]



[007]

[006] Izquierda: Edward Hicks. *El Tratado de Penn* (1847).

E. Hicks (1780-1849) fue el primo de Elias Hicks (1748-1830), que dará origen a la rama más liberal de los *cuáqueros* llamada *Hicksite*.

[007] Derecha: Obra del mismo artista, con mismo motivo, pero con evidentes cambios formales.

[008] **Siguiente página** : Edward Hicks. *Obras* .

The Peaceable Kingdom (El reino pacífico), pintura de Edward Hicks (1834). Reino pacífico, c. 1833, Worcester Art Museum en Worcester, Massachusetts.

Refleja el ideal de la sociedad *cuáquera*, usando simbolismo religioso (el león con los corderos). "Morará el lobo con el cordero, y el leopardo con el cabrito se acostará; el becerro y el león y la bestia doméstica andarán juntos, y un niño los pastoreará". Isaías 11:6. (Reina Valera 1960)

Hicks pintó más de 60 imágenes con este título. **En el fondo izquierdo podemos observar un motivo recurrente, William Penn negociando un tratado con los indios.** Esta escena de la negociación se repite en mucha de sus obras, nótese los ejemplos en el margen derecho.

William Penn y el deseo de prosperidad religiosa

Una nueva situación se iba a producir en Norteamérica. Con relación a los *cuáqueros*, un giro inesperado que en 1681, pondría en marcha lo que se presumía iba a ser el "experimento sagrado"^[14]. Un joven inglés afiliado a la *Sociedad de Amigos*, llamado William Penn (1644-1718), fundaría una colonia basada en los ideales de los *cuáqueros* en donde los propios *cuáqueros* serían sus administradores. El joven, W. Penn, hijo de un almirante británico, fue un ferviente seguidor de G. Fox. Experimentó la incompreensión de su entorno social, estando preso en numerosas ocasiones por predicar y escribir defendiendo sus creencias.

Después de sufrir un tiempo en prisión, la Corona Inglesa, concede a Penn un vasto territorio en Norteamérica en pago a una deuda contraída con su padre. Esta vasta extensión de tierra sería del control del joven Penn, a quien se le otorgaría poder ilimitado sobre la nueva colonia. El nombre que recibiría esta porción de tierra sería conocido como Pensilvania (que significa "selvas o bosques de Penn") en honor

[14] También denominado *experimento santo* cuya idea fue concebida por el joven predicador William Penn con el propósito de fundar una nueva colonia en la que hubiera completa libertad religiosa. *Ibidem*, p. 338.



[008]

del almirante Penn, padre del predicador William Penn. En este lugar, la colonia disfrutaría de libertad religiosa sin importar el credo.^[15]

Penn envió primero a su primo William Markham a América con la intención de comprar las tierras a los nativos del lugar y tratar de granjearse el favor de los pocos europeos que hasta entonces vivían en el entorno. No fue hasta 1682, cuando Penn ve por primera vez su colonia. Tomó el relevo de su primo y en vez de arrebatar las tierras a los indígenas, decide comprárselas. [Figs. 006 - 008] Justo L. González dice: “Lo que ahora Penn se proponía era una nueva colonia en la que cada cual pudiera adorar como mejor le pareciera. Pero había otro elemento de ese *experimento santo* que lo hacía parecer todavía más descabellado. Aunque la Corona Inglesa le había concedido esas tierras, Penn se propuso comprárselas a los indios, que según él creía que eran sus legítimos dueños, y establecer con ellos relaciones tan cordiales que no hubiera necesidad de fuerzas armadas para defender a los colonos. La capital del *santo experimento* llevaría el nombre de *Filadelfia*, que quiere decir *amor fraternal*.”^[16]

[15] *Ibidem*, p. 11.

[16] Justo L. González, *op. cit.*, p. 338.



Después de sus logros sociales, Penn regresó a Inglaterra. Publicitó su nueva colonia a la ciudadanía y animó a sus compatriotas a trasladarse allí. En sus escritos mencionó que aquellas tierras eran muy fértiles, que abundaban los bosques, que gozaba de un río majestuoso y animales salvajes de los que podían abastecerse de pieles. Vaticinó un nuevo gobierno que fomentaría la tolerancia religiosa y la convivencia pacífica. Contagió de optimismo a gentes de toda condición abogando por un estilo de vida puro donde “comerciantes, gente sin recursos e idealistas ansiosos por contribuir a la formación de un buen gobierno” tendrían una magnífica oportunidad de trabajar por la paz y el bienestar.

Esta nueva perspectiva de unidad y convivencia, atrajo el interés de numerosos *cuáqueros* de Inglaterra y del norte de Irlanda. Aunque también llegaron algunos *menonitas*^[17] y grupos religiosos afines, casi todos los primeros pobladores fueron *cuáqueros*. En 1683, Penn escribió acerca de los buenos inicios de la colonia: “Ya se han celebrado dos asambleas generales, [...] y se han aprobado al menos setenta leyes sin el menor desacuerdo”^[18]. No obstante, el optimismo dominante no duraría mucho.

Decadencia del experimento sagrado

La nueva colonia de Penn presumía en ser la población que garantizaba libertad de conciencia. No obstante, los altercados y desórdenes eran un problema en el seno de la población donde la mayor parte de los ciudadanos eran *cuáqueros*. La actitud pacifista de estos miembros religiosos obligó a Penn a nombrar comisarios no *cuáqueros* para que éstos, según explica, “aplicaran mano dura a [los] conciudadanos cuando la situación lo requiriera”, ya que los *cuáqueros* no podían asumir por conciencia una actitud intimidatoria. La actitud *cuáquera* sería sometida a mayor prueba ante la posibilidad de estallido de guerra con Francia en 1689.

[17] Los Menonitas son descendientes directos del movimiento anabaptista, que es una de las corrientes existentes dentro del cristianismo del siglo XVI, contemporáneo de la Reforma Protestante.

[18] VV.AA. *Los cuáqueros...*, *op cit.*, p. 12.

Las tensiones se agudizaron más cuando un mayor número de colonos no *cuáqueros* arrebataron las tierras de los indígenas por la fuerza. Los *cuáqueros* descendieron en número y las relaciones con los pueblos indígenas se volvieron cada vez más hostiles.

El golpe de gracia a la autoridad política *cuáquera* se produjo cuando “tres cuartos siglos después de fundada la colonia (es decir, en 1756), el Gobernador les declaró la guerra a los indios, los *cuáqueros* se retiraron de sus cargos públicos”.^[19]

Por lo tanto, el *experimento sagrado* de Penn en cuestiones de estado fracasó. No obstante, la tolerancia que era parte fundamental del experimento de Penn, pasó a formar después parte de la Constitución norteamericana, y también de las muchas otras naciones. (González, 1994).

La luz en contexto cristiano. Vinculación Quaker

Diario de George Fox:

“Porque vi que Cristo había muerto por todos los hombres, había sido dado como ofrenda de sacrificio por todos, y había iluminado a todos los hombres y mujeres con su luz divina y salvadora; y que nadie puede ser un verdadero creyente, sino aquellos que creen en la luz. Vi que la gracia de Dios, la cual trae salvación, había aparecido a todos los hombres, y que la manifestación del espíritu de Dios fue dada a todos los hombres, para que sea de provecho. No vi estas cosas con la ayuda de ningún hombre, ni por la letra, aunque están escritas en la letra; pero yo las vi en luz del Señor Jesucristo, y por su espíritu y poder inmediato, como lo hicieron los hombres santos de Dios por los cuales fueron escritas las escrituras. Pero no por eso tenía yo una estima escasa de las escrituras, sino que ellas eran muy preciosas para mí; porque yo estaba en el espíritu por el cual ellas

[19] Justo L. González, *op. cit.*, p. 338.

fueron dadas; y lo que el Señor me abrió en revelación, después me di cuenta que estaba de acuerdo con las escrituras.”^[20]

Creed en la luz, para que seáis hijos de luz.

Juan 12:36

El entendimiento sobre el concepto *luz* que presentarán los *cuáqueros* será llevado en sus doctrinas a un terreno místico e individualizado. No obstante, antes de desarrollar las creencias de los *cuáqueros*, nos remontaremos al siglo I donde analizaremos brevemente el entendimiento inicial sobre el término *luz*, que los primeros cristianos del siglo I plasmaron en las escrituras Griegas Cristianas, y que fue base para las creencias cristianas y por extensión para los *cuáqueros*.

“[...] Yo soy la *luz* del mundo [...]”, (Juan 8:9).^[21] Mucho tiempo antes de que Jesús naciera en la Tierra, el profeta Isaías predijo: “El pueblo que andaba a oscuras vio una *luz* intensa. Sobre los que vivían en tierra de sombras brilló una *luz*”, (Isaías 9:1).^[22] La utilización de la palabra *luz* también se vincula a libertad, como se describe en el libro evangélico de Juan 1:3-5^[23]: “Todo se hizo por ella y sin ella no se hizo nada de cuanto existe. En ella estaba la vida y la vida era *luz* de los hombres y la *luz* brilla en las tinieblas, y las tinieblas no la vencieron”. También pasa a decir: “Yo, la *luz*, he venido al mundo para que todo el que crea en mí no siga en las tinieblas”, (Juan 12:46).^[24]

Después de las declaraciones de Jesús, y más tarde en el tiempo, el apóstol Pablo les dijo a sus hermanos en la fe: “Porque en otro tiempo fuisteis tinieblas; mas ahora sois *luz* en el Señor. Vivid como *hijos de la*

[20] Diario de Jorge Fox. Traducido de la edición inglesa, *Everyman's Edition*. Texto Electrónico con permiso de la Librería de la Sociedad de Amigos © 1939. [Consulta: 20 de Agosto de 2015]. Disponible en web: http://www.hallworthington.com/spanish/Spanish_Journal/sgfjournal1.html

[21] Biblia de Jerusalén, Ed. Española Desclée de Brouwer, Bilbao, 1967.

[22] *Ibidem*.

[23] *Ibidem*.

[24] *Ibidem*.

luz; pues el fruto de la *luz* consiste en toda la bondad, justicia y verdad”, (Juan 5:8,9).^[25] Como los cristianos se consideran libres de la oscuridad [religiosa] en la que se vivía antes, ahora persiste una obligación de andar como *hijos de la luz*. Esta idea concuerda con la declaración que Jesús les dijo a sus discípulos en el Sermón del Monte: “Brille así vuestra *luz* delante de los hombres, para que vean vuestras buenas obras y glorifiquen a vuestro Padre que está en los cielos”, (Mateo 5:16).^[26] No cabe duda de la atribución que se hace con referencia a *luz*, que subraya el valor figurativo en una aproximación de valores espirituales.

La identificación de la *luz* bajo el contexto de creencias de los *cuáqueros*, tal como G. Fox lo describe en su diario, irá dirigida a un enfoque místico según nos lo relata la siguiente publicación:

“Frente a estas cosas, Fox coloca *la luz interior*. Esta *luz* es una semilla que existe en todos los seres humanos, y es el verdadero camino que debemos seguir para encontrar a Dios. La doctrina calvinista de la corrupción total de la humanidad le parecía una negación del amor de Dios y de su propia experiencia. Al contrario, decía él, en toda persona queda una *luz interna*, por muy eclipsada que esté por el momento. A su vez, esto quiere decir que, gracias a ella, los paganos pueden salvarse. Empero esa *luz* no ha de confundirse con el intelecto ni con la conciencia. No se trata de una razón natural, como la de los deístas, ni tampoco de una serie de principios de conciencia que señalen hacia Dios. Se trata más bien de algo que hay en nosotros que nos permite reconocer y aceptar la presencia de Dios. Es por la *luz interna* que reconocemos a Jesucristo como quien es; y es también gracias a ella que podemos creer y entender las Escrituras. Luego, en cierto sentido, la comunicación con Dios mediante la *luz interna* es anterior a todo medio externo.”^[27]

[25] *Ibidem*.

[26] *Ibidem*.

[27] Justo L. González, *op. cit.*, p. 333.

Luz como metáfora de conocimiento. En contexto *Quaker*

Una autoridad británica sobre los escritos tempranos del *Quaker*, R. Moore, declara en su estudio que en los escritos tempranos de los *cuáqueros* se sugiere la utilización del término *luz* como extensión de la *luz* de Cristo y también *luz* del Padre, en una operación del Espíritu Santo a favor de sus receptores. Pero cabe destacar que no se refiere con el término *luz* a la persona en sí de Cristo; “la *luz* no era Cristo, ni Dios, ni el Espíritu Santo, pero era algo que venía de Cristo o Dios”.^[28]

Moore sugiere que la expresión *la luz* se convirtió en clave expresiva para los *cuáqueros* porque era “una alternativa segura a Cristo y ésta se podía utilizar con menos cargos de blasfemia”^[29], evitando la acusación de decirse ser Cristo. Recordemos lo prudente que debían de ser los *cuáqueros* para evitar que, los estamentos de poder, señalaran una ofensa capital contra alguno de ellos, con pena de muerte en caso de acumular tres acusaciones por blasfemia. En este sentido, cobra una mayor importancia la complicitad metafórica del término *luz*. Moore cita que Fox utilizó una serie de frases predilectas en panfletos distribuidos entre 1652-1654. Frases como “*la luz de tu conciencia, la luz que Cristo Jesús tiene iluminándolo todo, la luz de Cristo con ustedes* y con frecuencia *a la luz, recibir la luz, gire a la luz* y muy a menudo, simplemente *luz*; y, por el contexto, la *luz* como una abrumadora fuerza invasora y no una iluminación mental vaga”.^[30]

Por lo tanto, la fórmula *luz* quedará arraigada en el lenguaje del *Quaker* bajo una connotación de *poder trascendente*, como eufemismo para con Cristo o Dios; y/o con la connotación de la *intencionalidad inmanente*, que algunos pueden entender como la oración. Bajo este refinamiento *cuáquero*, la expresión *luz* gozará de los atributos de trascendencia y de intencionalidad inmanente que en virtud al privilegio de sentirse amparado por lo Divino, “esa *luz* interna [] [a la que] gracias a ella [...] podemos

[28] Rosemary Moore. *The Light in their Conscience: Early Quakers in Britain 1646 - 1666*. Pennsylvania, The Pennsylvania University Press, 2000, p. 109.

[29] Rosemary Moore, *op. cit.*, p. 81.

[30] *Ibidem*.

creer y entender”^[31], se connotará de una peculiaridad sugerente; a saber en esencia de *conocimiento*.

Un matiz de ajuste en la comprensión del término *luz* lo observamos en la actualidad. En los siglos XX y XXI el término *luz* ya no mantiene la conexión explícita con Cristo o Dios, ahora los *cuáqueros* utilizan la expresión *luz* como una metáfora de lo Divino. Los primeros *cuáqueros* utilizaron la idea de “*luz dentro de*” o “*la luz hacia el interior*” como *proveniente de* y “no como *luz interior misma*”^[32]; en el siglo XX “*luz interior*” y “*la de Dios en todo el mundo*” implica la sugerente idea de considerar una *parte divina en la persona*. En este último matiz no todos los *cuáqueros* están de acuerdo^[33]. Pero se respetan en una estable armonía dentro de una sociedad *cuáquera* abierta a la pluralidad.

En la actualidad el término *luz* ya no mantiene la conexión explícita con Cristo o Dios, ahora los *cuáqueros* utilizan la expresión *luz* como una metáfora de lo Divino.

James Turrell, y la experiencia Quaker

“Turrell creció como un *cuáquero* en Pasadena, California”^[34]. Él asistió a la reunión para el Culto en Villa Meeting Street cuando era un niño. Acompañaba a su abuela que era una devota conservadora Quaker, la señora Mary Frances Hodges. Se dice que “vestía de manera sencilla e incluso hizo llevar al joven James el sombrero”.^[35]

[31] En referencia al Diario de George Fox. Ver en Justo L. González, *op. cit.*, p. 333.

[32] Rosemary Moore, *op. cit.*, p. 81.

[33] “Después de más divisiones y luego reuniones, la Sociedad Religiosa de los Amigos en América del Norte ahora incluye una serie de ramas que representan una serie de creencias y prácticas -desde liberal a fundamentalista- ninguno de los cuales se identifican específicamente como Hicksite. Sin embargo, según el sitio web de Charleston Friends Meeting, muchos *cuáqueros* hoy están de acuerdo con algunas creencias Hicksite, incluyendo el rechazo de los credos formales y la autoridad de la *Luz Interior* sobre la de la Biblia”.

Ver Melanie Scheller. “Hicksite Quaker Beliefs”, en *Opposingviews*, [en línea], párrafo 5. [Consulta: 20 de Junio de 2015]. Disponible en web: <http://people.opposingviews.com/hicksite-quaker-beliefs-3160.html>; [traducción libre, José Sánchez]

[34] Craig Adcock. *James Turrell: The Art of Light and Space*. Oxford, University of California Press, 1990, p. 2.

[35] Lise Kjaer. *Awakening the Spiritual: James Turrell and Quaker Practice*. Unpublished PhD Thesis, City University of New York, 2008, p. 42.



[009]

[009] Elias Hicks (1748-1830), líder en la lucha para abolir la esclavitud. Dará origen a la rama más liberal de los *cuáqueros* llamada *Hicksite*. Predicador *Quaker* de Long Island, Nueva York. En su ministerio promovió doctrinas que él y sus seguidores llevarían a una controversia que causó el primer gran cisma dentro de la Sociedad Religiosa de los Amigos. Elias Hicks fue el primo mayor del pintor Edward Hicks, también un predicador *cuáquero*.

En la década de 1960^[36], Turrell se implicó a fondo con sus creencias, se posicionó y estuvo activo en la rama *cuáquera Hicksite*^[37], de posicionamiento doctrinal más liberal.^[38] [Fig. 009]^[39]

Como militante en su servicio *Quaker*, Turrell opuso resistencia al proyecto de la guerra de Vietnam, por lo que fue encarcelado durante dos años. Lise Kjaer, en su tesis^[40], sugiere que su confinamiento solitario tuvo que tener un profundo efecto en su trabajo artístico.

Tenemos como ejemplo, *Meeting* (1980), realizado en MoMA PS1, New York. O las sugerentes *Projection Pieces* de Turrell, iniciadas en 1967. Donde la luz adquiere un significado particular cuanto penetra en un interior oscuro a través de orificios y huecos de entre las paredes y techos. [Fig. 010]

Turrell ha sido ambivalente acerca de cualquier influencia *Quaker* en su trabajo hasta que se dio cuenta de que los *skyspace* de *Meeting* (1986) y *Second Meeting* (1989) tenían una clara herencia *Quaker*.^[41] [Fig. 011]. Nótese la relación estética con la Fig.001, de un lugar de Culto de 1670.

[36] Turrell nació en 1943 y su abuela murió en 1958, por lo que por la década de 1960 fue tanto un joven adulto y libre de la dirección de su abuela.

[37] “A principios del siglo XVIII, un conflicto interno se produjo en la rama norteamericana de la Sociedad Religiosa de los Amigos. La disputa llevó a la Gran Separación, que dividió a la sociedad en dos grupos: los *cuáqueros* ortodoxos y *Hicksite cuáqueros*. Esos nombres ya no se utilizan, pero algunas creencias y prácticas *Hicksite* todavía se pueden encontrar en la Sociedad Religiosa de los Amigos del siglo XXI.” [...] “*Hicksites* cree que la *luz* interna debe ser la principal fuente de la verdad y que la Biblia era sólo una fuente secundaria, mientras que los *cuáqueros* ortodoxos creían que la Biblia debe ser la autoridad principal en la verdad. Y mientras *Hicksites* cree que el pecado viene de apartarse de la voluntad de Dios, y que la salvación viene de arrepentimiento hacia adentro y rendirse a la voluntad de Dios, *cuáqueros* ortodoxos creían que el hombre es pecador por naturaleza y que la salvación sólo puede venir a través de la intercesión de Jesucristo”. Ver Melanie Scheller. “*Hicksite Quaker Beliefs*”, en *Opposingviews*, [en línea], párrafos 1, 3. [Consulta: 20 de Junio de 2015]. Disponible en web: <http://people.opposingviews.com/hicksite-quaker-beliefs-3160.html>; [traducción libre, José Sánchez]

[38] Lise Kjaer, *op. cit.*, p. 54.

[39] Ver las diferentes ramas que surgieron del *cuáquerismo* en el Anexo IV al final de este capítulo.

[40] Lise Kjaer, *op. cit.*, pp. 77, 90-92.

[41] Craig Adcock, *op. cit.*, p. 211.



[011]

[010]

Miguel
Hernández

[010] James Turrell, *Ronin*, 1968. LED light, dimensions variable. Collection of the artist © James Turrell. Photo: David Heald © SRGF

[011] James Turrell, *Meeting*, 1980 © Photo: Florian Holzherr.

Turrell reconoce públicamente su educación *cuáquera*, pero es siempre cuidadoso en explicar su trabajo en términos generales para que una amplia audiencia pueda comprenderla fácilmente.

Después de una exploración en la práctica budista. Turrell regresa a su condición de *Quaker* como universalista en la década de 1990, en ese punto se hace referencia a sí mismo como un “*Quaker* sin caducidad”.^[42] Ahora reconoce públicamente su educación *cuáquera*, pero es siempre cuidadoso en explicar su trabajo en términos generales para que una amplia audiencia pueda comprenderla fácilmente.

Evocando la práctica *cuáquera* en la obra de James Turrell

En una conferencia^[43] ofrecida por la *Quaker* Helen Meads, el 22 de marzo de 2014 en Yorkshire Sculpture Park en Inglaterra, bajo la atención de un programa *cuáquero* -Yorkshire Quaker Arts Projects-, cuya atención se presume la de potenciar la experiencia *cuáquera* en colectividad, aprovechando una de las obras que Turrell tiene en el parque, el *skyspace* *Deer Shelter* (2006), como lugar de encuentro para sus experiencias; [Fig. 012] desarrolló una serie de ideas sobre la vinculación que puede observarse entre la práctica *cuáquera* y la obra de Turrell. Observaciones que recojo a continuación.

Helen M. mencionó en aquel discurso que uno de los fenómenos que ha observado en la obra de James Turrell es que las personas que se encuentran ante la obra se acomodan en quietud y tranquilidad en un espacio de tiempo muy corto. También observó que los niños parecían reaccionar a algunas de las piezas más rápido que los adultos, sobre todo en *Ganzfeld: Tight End* (2005), se les podían ver sentados quietos y apreciando el entorno.

Los *skyspaces*^[44] reflejan la arquitectura de *Quaker Meeting House*. Son espacios simples, los asientos se disponen de manera que las personas se enfrentan entre sí en un cuadrada (o círculo). Desde la primera

[42] Lise Kjaer, *op. cit.*, p. 20.

[43] Helen Meads. *The Quaker Meaning of Light (and James Turrell's work)*, Conference organised jointly by Yorkshire Sculpture Park and Yorkshire Quaker Arts Projects, 22 de Marzo de 2014. [Consulta: 20 de Junio de 2015]. Disponible en web: <http://bham.academia.edu/HelenMeads>

[44] Al final de la Tesis se puede encontrar un anexo con una lista de más de sesenta *skyspace* gráficamente documentadas.



[012]

reunión, los *cuáqueros* se posicionaron en el espacio para que pudieran verse las caras de unos y otros.

También, en piezas de inmersión como *Gray Day* (1997), *Ganzfelds* (1967; 2005; 2009) y *Wedgeworks* (1969; 1974; 1975). La experiencia de tener los ojos cerrados, como lo hacen a menudo los *cuáqueros* en las Reunión para el Culto, es una aproximación sugerente.

A partir de lo que ha dicho Turrell, esto parece haber sido su intención desde el principio:

“Con los ojos cerrados hay visión completa. Piensa en el sueño lúcido. No hay visión completa sin ojos... ¿Esta *luz* en el sueño de dónde viene? Y ¿cómo tenemos esta visión completa a la que tenemos acceso, siete, ocho horas por la noche con los ojos cerrados? Y ¿qué es la *luz*, de dónde viene la *luz* de el sueño? Ésas son ideas y pensamientos muy interesantes.

Y así que quería lidiar efectivamente con la *luz*. Parecía ser una *luz* que nos conocía, pero no se suele ver con los ojos abiertos, ya

[012] James Turrell junto a un grupo de *cuáqueros*, (de entre ellos la ponente Helen Meads) en la reunión celebrada con motivo del *Yorkshire Quaker Arts Projects* (marzo 2014), que forma parte de una obra social *cuáquera*. En ese lugar se encuentra el skyspace *Deer Shelter* (2006)..

que a menudo vemos la *luz* de otra manera, a menudo con los ojos abiertos... Me gustaría lograr en mi trabajo que usted conozca esta *luz*, pero no está familiarizada con los ojos abiertos.”^[45]

Aunque Turrell no menciona *Quaker Meeting para el Culto* en este contexto, su experiencia de la infancia de sentarse en Reunión para el Culto con los ojos cerrados tuvo que tener una clara influencia de forma.

Helen M. sigue relatando que desde su propia experiencia, como *cuáquera*, cree que no es descabellado decir que en una Reunión para el Culto se puede entrar en un estado alterado del *ser*. No es un sueño, sino como un sueño, que es también un estado alterado del *ser*. Y esta *luz* (que es poco familiar con los ojos abiertos) está presente en ambos sentidos, ya sea consciente o no consciente.

Helen M. añade que Turrell ha tomado su trabajo de nuevo en el contexto *Quaker* por realizar una serie de *skyspaces* para las reuniones *Quaker*: en *Live Oak Friends Meeting House* en Houston (2001) y *Chestnut Hill Friends Meeting House* en Filadelfia (2013). En ese contexto la práctica *Quaker* no es solo una evocación para estos *skyspaces* destinados al Culto, porque en realidad lo lleva a cabo en el contexto de su obra, como de hecho ha sido así cuando se celebra reuniones para el Culto en el *skyspace* de *Deer Shelter* (2006) del Parque de Escultura de Yorkshire en los veranos de Agosto del 2006 y 2007.

Conclusiones

James Turrell, influenciado por su fe *cuáquera*, que se caracteriza por tener una clara y rigurosa presentación de lo sublime, pide con su obra una mayor conciencia de uno mismo a través de una disciplina similar, de la contemplación silenciosa, la paciencia y la meditación. El trabajo de Turrell implica exploraciones en la luz y el espacio que hablan de los espectadores sin palabras, afectando el ojo, el cuerpo y la mente con la

[45] Charlie Rose. *James Turrell - Looking at Light 2/2*. kunstspektrum, [en línea]. 2013. Minuto 9:31. [Consulta: 20 de Junio de 2015]. Disponible en web: <http://www.youtube.com/watch?v=1-gmHA7KbcU>.

fuerza de un despertar *espiritual*^[46]. En los años de infancia de James Turrell la fascinación por la luz ha sido referida constantemente. Cuando acudía a sus reuniones cuáqueras, su madre le dejaba claro lo que tenía que hacer en ellas: “Ve adentro y saluda a la *luz*”. También con su padre, ingeniero aeronáutico, experimentó la sensación de volar y admirar la luz del amanecer y el atardecer y los espejismos que tuvieron que experimentar juntos. Con el tiempo se inicia en los estudios de psicología de la percepción y el arte. Pronto, James Turrell se pone a trabajar junto a artistas de la talla de Rower Irwin, Maria Nordman y un conjunto de artistas que trabajarían con la luz y el espacio.

La integración de la arquitectura en la obra de Turrell facilitó el cambio plástico de los objetos de luz a los espacios de luz. Experimento en una amplia variedad de escenarios, pero serían en los *skyspaces* donde se magnifiquen los resultados sobre los estudios de la luz y su interacción con el espacio y el individuo. Estas arquitecturas están referenciando ciertas estructuras sacras que combinadas producen un mestizaje estético y vinculante con la luz. Nos referimos a las arquitecturas de mastabas, pirámides, *stupas* y cuevas que cada vez serán utilizadas en sus obras. Como ejemplo citaremos la obra situada en *National Gallery of Australia*, Canberra, Australia, llamada *Within Without*, (2010); que con una estructura piramidal nos recuerda a las construcciones de los egipcios, los mayas y los celtas. [Fig. 013] Como notable ejemplo también tenemos la obra de “*Second Wind*, 2005”, (2009); en el NMAC, Cádiz, donde se fusiona el vacío de una arquitectura piramidal arrojando a su vez una arquitectura en forma de *stupa*.

Es importante destacar el compromiso que el artista mantiene, a través de sus obras, abogando por la meditación y la búsqueda del *ser interior*. Algunos de sus trabajos se encuentran en lugares de reunión *cuáquera* favoreciendo el ambiente para una buena práctica de meditación. Como la obra *One Accord*, (2000), con una abertura en el techo de la sala de reunión de la *Sociedad de los Amigos Cuáqueros*, en Houston, Texas, USA. [Fig. 014] También se puede encontrar obras públicas con un fin contemplativo como bien pudiera ser *House of Light*, (1997), en

[46] Vincúlese el concepto *espiritual* al entendimiento *cuáquero* de aproximación a la contemplación y la búsqueda del *yo interior*.



[013]

Naoshima (Japón); donde se concibe como una casa de huéspedes para la meditación, donde uno puede quedarse, antes de contemplar la puesta de sol.

Turrell entiende su preferencia por la luz transparente, en un primer aspecto, en términos puramente artísticos, como luz reflejada en la pintura tradicional, la escultura y la arquitectura. En un segundo aspecto la obra de Turrell viene a referirse a las propiedades neurológicas y psicológicas de la luz. En un tercer aspecto Turrell insiste en el carácter fascinante de la luz, en relación al fuego y el cielo azul de las puestas de sol. Turrell inquieto por no limitarse en el material y los objetos que nos confinan en un cuerpo igualmente limitado, tangible y físico; abogará por una visión de construcción de un mundo interior, en la que espera encontrar refugio en un *ser* espiritual.

Turrell hablará, mediante su obra, sobre los sentimientos de trascendencia y lo divino, y de la divulgación de una nueva dimensión espiritual de la existencia. Aproximándonos a estados de inducción por la mirada fija en la luz y la transparencia de la luz como en los sueños lúcidos y

[013] James Turrell, *Within Without*, 2010. National Gallery of Australia. Canberra, Australia.



[014]

próxima a la experiencia de los que se acercan a la muerte. Turrell va en busca del despertar *espiritual* en consonancia a aquellas palabras que su madre le repetía: “Ve adentro y saluda a la *luz*”. Lejos de cualquier credo establecido, los *cuáqueros* viven por cada una de las creencias religiosas y revelaciones internas.

James Turrell resulta ser un artista que bajo la andadura de su arte refinado, explora los límites del arte y procede a mostrar la realidad y la creación de objetos y espacios reales. El propio artista destaca que sus obras son *abstractas* matizando: “No utilizo la luz como portadora de contenido [...] mi oferta de arte con luz propia. No es portadora de la revelación - es la revelación”.[47]

[014] James Turrell, *One Accord*, 2000. Sala de reunión de la Sociedad de los Amigos *Cuáqueros*. Houston, Texas, USA.

[47] Stefan Beyst, *James turrell a sculptor of light*, [en línea]. Abril 2007, párrafo 23. [Consulta: 20 de Junio de 2015]. Disponible en web: <http://d-sites.net/english/turrell.htm#.VeCDY7RlpLQ> [traducción libre, José Sánchez]



La gran prueba (1956)

“Friendly Persuasion”

Productor:

William Wyler

Guión:

Michael Wilson

(Novela: Jessamyn West)

Fotografía:

Ellsworth J. Fredrick

Música:

Dimitri Tiomkin

Filmografía de referencia

PREMIOS

1956: 6 nominaciones al Oscar, incluyendo película, director y actor secundario (Perkins)

1956: Globos de oro: 3 nominaciones, incluyendo mejor actor -Drama (Cooper)

1956: National Board of Review: Top 10 mejores películas y actriz (McGuire)

1957: Festival de Cannes: Palma de Oro



Película de **1956** dirigida por el maestro **William Wyler**. Una familia de *cuáque*-ros vive con tranquilidad en su granja de los EE.UU. ocupada en los quehaceres diarios mientras el país vive una guerra civil. De vez en cuando, un militar se acerca a la comunidad de este grupo de cristianos para pedirles que se alisten, lo cual rechazan por estar en contra de la violencia. Pero el padre de familia sabe que si se acerca la contienda supondrá una dura prueba para él tener que elegir entre defender a su familia o mantenerse fiel a su religión. Wyler quiso retratar la coyuntura que sufre un grupo de personas, centrándose en una familia en particular pero que viven en una comunidad, cuando ven amenazadas sus familias, granjas y forma de vivir en general, y deben decidir si las defienden o guardan sus profundas creencias religiosas que les hace rechazar cualquier tipo de violencia. Está enmarcado en una zona rural durante la Guerra de Secesión, pero solo es el marco para desarrollar esta historia. Rueda con su habitual clase y elegancia, con las pequeñas anécdotas cómicas que pueden ocurrir en cualquier familia, pero alarga innecesariamente el argumento hasta casi las dos horas y media, si bien no se hacen largas. Cuando termina el espectador piensa que el importante dilema no ha tenido la atención que merecía y se ha despachado más rápido de la cuenta. Sobresalen la bella música del gran **Dimitri Tiomkin** y el genial **Gary Cooper** que vuelve a bordar su papel. Junto a él aparecen un algo acartonado y muy joven **Anthony Perkins** y otros actores como **Dorothy McGuire** y **Marjori Main**. Bonita cinta sobre la vida rural y religiosa.

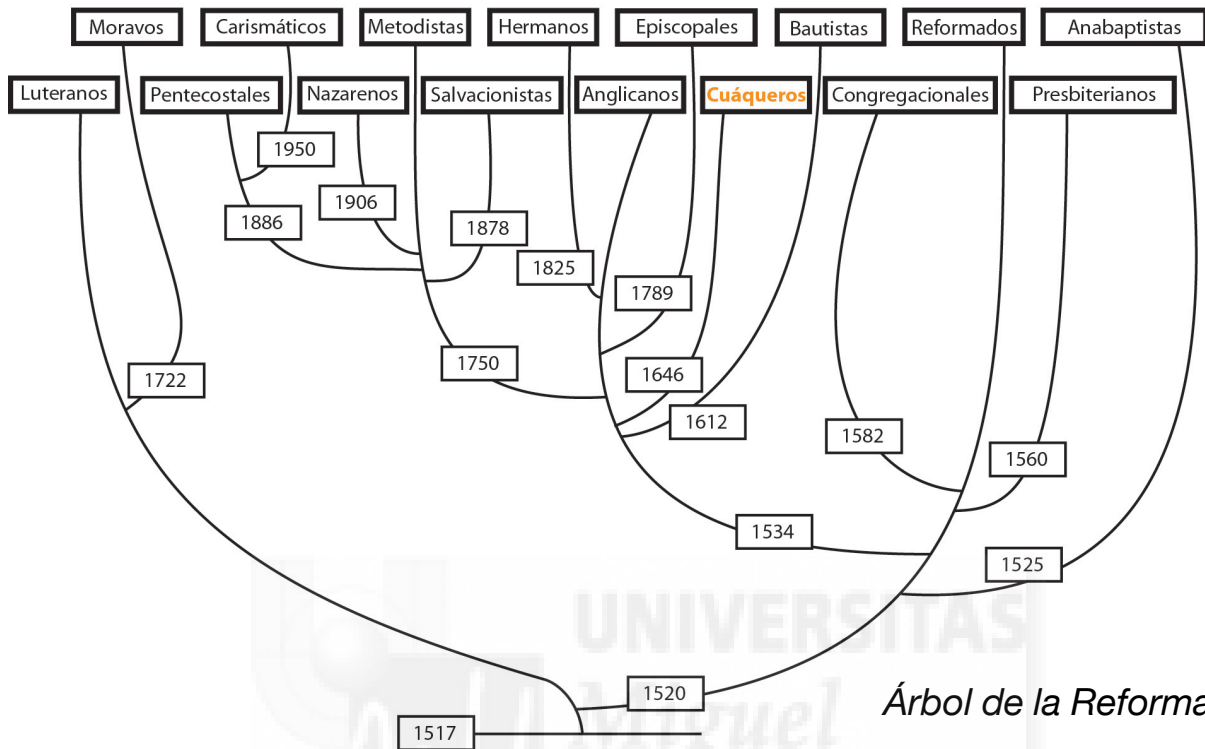
La gran prueba. En Comentarios sobre las películas. Yo soy Klan, 14 de septiembre de 2012.

Extraído en http://yosoykaplan.blogspot.com.es/2012_09_01_archive.html [20/07/2015]



1. La actriz **Judi Dench** (1934-), es practicante. (Ganadora del Óscar 2005 a la Mejor Actriz Secundaria, ganadora de los Globo de Oro, Tony y BAFTA)
2. El actor **James Dean** (1931 - 1955) tuvo una educación cuáquera.
En 1997, Taylor fue entrevistada por Kevin Sessums para la revista "POZ" de activismo contra el SIDA. En aquella entrevista, la actriz reveló un dato no conocido sobre Dean: «Amaba a Jimmy (James Dean). Te voy a decir una cosa, pero es 'off the record' hasta que muera, ¿de acuerdo? Cuando Jimmy tenía 11 años y su madre murió, empezó a sufrir abusos sexuales por parte del pastor de su iglesia», desveló entonces la actriz, según recoge The Daily Beast. «Creo que aquello le atormentó por el resto de su vida. En realidad, sé que fue así. Hablábamos mucho sobre ello. Durante el rodaje de 'Gigante' pasábamos noches en vela hablando y hablando, y esa fue una de las cosas que me confesó», afirmó Taylor. Referencia de la entrevista disponible en: Sessums, Kevin (23 de marzo de 2011). «Elizabeth Taylor Interview About Her AIDS Advocacy». Consultado el 24 de marzo de 2011. [20/07/2015]
3. **Herbert Clark Hoover** (1874 -1964) fue el trigésimo primer Presidente de los Estados Unidos. *Cuáquero* reconocido.
4. **Richard Milhous Nixon** (1913-1994) fue el trigésimo séptimo presidente de los Estados Unidos. *Cuáquero* en su juventud en vinculación a sus padres, de madre cuáquera y padre convertido al casarse.
5. **Philip John Noel-Baker** (1889 - 1982) fue un atleta, político y diplomático británico que fue galardonado con el Premio Nobel de la Paz de 1959. *Cuáquero* reconocido.
6. El artista **James Turrell** (1943-)
7. **Benjamin West** (1738-1820) fue un pintor estadounidense, el primero de tal nacionalidad que alcanzó fama internacional.
8. **Walt Whitman** (1814-1892) reconocido poeta está entre los más influyentes escritores del canon estadounidense (del que ha sido considerado su centro) y ha sido llamado el padre del verso libre.
9. **Thomas Hodgkin**, (1798 -1866) fue un médico británico considerado uno de los más prominentes patólogos de su tiempo y pionero en la medicina preventiva. Descubridor de la Enfermedad de Hodgkin, hoy denominada Linfoma de Hodgkin.
10. **Joseph Lister** (1827-1912) fue un cirujano inglés padre de la asepsia y antisepsia, que estudió en la Universidad de Londres, una de las pocas que admitía *cuáqueros* en su tiempo.

Algunas renombradas organizaciones de carácter social fueron fundadas con la participación de *cuáqueros* y recibieron importantes influencias de éstos, como **Amnistía Internacional**, **Greenpeace** y **Oxfam**.



Árbol de la Reforma

A partir del siglo XVIII se fragmentaron en cuatro diferentes grupos:

Hicksitas	Dedicados a la reforma social, en el Este de EE.UU.
Gurneyitas	Centrados en la prédica del Evangelio, con pastores para los servicios. Liderados por Joseph Gurney
Wilburitas	Seguidores de John Wilbur, mantuvieron las costumbres tradicionales
Ortodoxos	Centrados en la figura de Cristo, con mítines anuales en Philadelphia. Actualmente son una gran comunidad en partes de Latinoamérica y en Kenya

Cuáquero no teísta	<p>Se identifican y/o afirman las prácticas y procedimientos del cuaquerismo pero no acepta la creencia teísta de dios, un ser supremo, divinidad, deidad, alma o elemento sobrenatural.</p> <p>El término <i>No-teísta</i> fue publicado por primera vez en una publicación <i>cuáquera</i> de 1952 sobre objeción de conciencia. El primer taller no teísta en una Conferencia General de Amigos fue en 1976.</p>
---------------------------	---

- [Pag.147] [001] Autor desconocido. Gracechurch Meeting Street. Londres,1770.
http://bjws.blogspot.com.es/2014_10_29_archive.html [20/07/2015]
- [Pag.147] [002] Casa de Reunión. London. <http://www.architectth.com/?tag=john-mcaslan-partners> [20/08/2015]
- [Pag.147] [003] Remodelación casa de reunión 2014. London. <http://www.architectth.com/?tag=john-mcaslan-partners>[20/08/2015]
- [Pag.148] [004] George Fox. <http://likesuccess.com/author/george-fox> [20/07/2015]
- [Pag.151] [005] La cuáquera Mary Dyer va camino de su ejecución
http://biografiamujeres.blogspot.com.es/2010_04_01_archive.html [20/07/2015]
- [Pag.152] [006] Derecha: Edward Hicks. El Tratado de Penn (Versión)
<http://trianarts.com/edward-hicks-el-pintor-icono-de-los-cuaqueros/> [20/07/2015]
- [Pag.152] [007] Edward Hicks. El Tratado de Penn (1847)
https://es.wikipedia.org/wiki/Edward_Hicks#/media/File:Edward_Hicks_-_Penn%27s_Treaty.jpeg [20/07/2015]
- [Pag.153] [008] Obras de Edward Hicks. <http://trianarts.com/edward-hicks-el-pintor-icono-de-los-cuaqueros/> [20/07/2015]
- [Pag.160] [009] Elias Hicks (1748-1830) https://en.wikipedia.org/wiki/Elias_Hicks#/media/File:Elias_Hicks_engraving.jpg [20/07/2015]
- [Pag.161] [010] James Turrell, *Ronin*, 1968. <http://web.guggenheim.org/exhibitions/turrell/> [20/07/2015]
- [Pag.161] [011] James Turrell, *Meeting*, 1980 © Photo: Florian Holzherr <http://jamesturrell.com/artwork/meeting/>[20/07/2015]
- [Pag.163] [012] James Turrell en reunión social junto a un grupo de *cuáqueros*
<https://translate.google.es/translate?hl=es&sl=en&tl=es&u=http%3A%2F%2Fgoinsidetogreetthelight.com%2Fabout-us%2F&anno=2> [20/07/2015]
- [Pag.166] [013] James Turrell. *Within Without* 2010 © Photo: John Gollings
<http://theconversation.com/experiments-with-light-james-turrell-dazzles-at-the-nga-35677>[20/07/2015]
- [Pag.167] [014] James Turrell *One Accord*, 2000. © Photo: Florian Holzherr. <http://jamesturrell.com/artwork/oneaccord/> [20/07/2015]

Listado de ilustraciones de Anexo I: Filmografía de referencia

- [Pag.168] [] Cartela. http://yosoykaplan.blogspot.com.es/2012_09_01_archive.html [20/07/2015]
- [Pag.168] [] De las cuatro fotografías. <http://www.divxclasico.com/foro/viewtopic.php?p=857667> [20/07/2015]

Listado de ilustraciones de Anexo II: Personalidades y su relación con los *cuáqueros*

- [Pag.169] [1] Judi Dench (1934-) https://es.wikipedia.org/wiki/Judi_Dench [20/07/2015]
- [Pag.169] [2] James Dean (1931 - 1955). https://es.wikipedia.org/wiki/James_Dean [20/07/2015]
- [Pag.169] [3] Herbert Clark Hoover (1874 -1964). <http://www.fameimages.com/herbert-hoover> [20/07/2015]
- [Pag.169] [4] Richard Milhous Nixon (1913 -1994)
http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1859513_1859526_1859514,00.html [20/07/2015]
- [Pag.169] [5] Philip John Noel-Baker (1889 - 1982). [https://es.wikipedia.org/wiki/Philip_J._Noel-Baker] [20/07/2015]
- [Pag.169] [6] James Turrell (1943-) <http://www.sebastiankim.com/portraits/> [20/07/2015]
- [Pag.169] [7] Benjamin West (1738-1820) https://en.wikipedia.org/wiki/Benjamin_West [20/07/2015]
- [Pag.169] [8] Walt Whitman (1814-1892) https://es.wikipedia.org/wiki/Walt_Whitman [20/07/2015]
- [Pag.169] [9] Thomas Hodgkin, (1798 -1866) https://es.wikipedia.org/wiki/Thomas_Hodgkin [20/07/2015]
- [Pag.169] [10] Joseph Lister (1827–1912) https://es.wikipedia.org/wiki/Joseph_Lister [20/07/2015]

SEGUNDA PARTE



El sentir que somos parte de la Naturaleza es la gran vanidad del hombre. Y después de sufrir huracanes, tsunamis, terremotos y avalanchas de lava, sin mencionar los efectos del calentamiento global, a veces nos acordamos de la presencia de la Naturaleza. Mi gran esperanza es tener un trabajo que a pequeña escala nos reconecte con nuestra auténtica naturaleza investigando delicadamente la idea de percepción dentro de la llamada “Naturaleza” que reside fuera de nosotros.

James Turrell^[1]



[1] Catálogo James Turrell, Edizioni Charta, 2009.

De lo general a lo particular, variables en la obra de James Turrell

Introducción

“James Turrell ha estudiado^[1] con pasión la forma con la que el ser humano percibe la luz y, a través de ella, la concepción que éste aprehende del espacio. Durante su larga carrera, Turrell ha convertido la luz en un objeto con el que extraer e implementar la sensualidad emanada de nuestras sensaciones y, por defecto, la vivencia placentera y la reflexión derivada de ellas”^[2].

Precisamente Turrell propone la *luz*, el *espacio* y el *tiempo* como esencia del arte que permita al hombre proyectarse en su actitud reflexiva ante la vida, estableciendo vínculos entre “el ser y el entorno”. En este marco vamos a dirigir la atención en una breve catalogación de la obra de Turrell asumiendo un enfoque de edificación, trascendencia y espiritualidad.

[1] James Turrell. Los Ángeles, California, 1943. Vive y trabaja en Arizona. Desde 1961 hasta 1965 estudia psicología, matemáticas, historia del arte y otras asignaturas científicas como geología y astronomía en el Pomona College en Claremont, California. Más tarde, participa en un programa experimental en la Universidad de California en el que sus investigaciones combinan el arte y la tecnología.

[2] Fundación NMAC, [en línea] [Consultado el 2 de Julio de 2013] Disponible en red: <http://www.fundacionnmac.org/es/james-turrell>

La importancia histórica de la obra de Turrell reside en su habilidad para profundizar en el modo en que se vive la luz y el espacio, así como en su capacidad para aislar estos aspectos y presentarlos sublime al espectador a través de cada obra. Turrell pretende que sea el espectador quien lo descubra con su propia experiencia y que a través de los diferentes aspectos de la luz, de la energía solar y el comportamiento de la retina ante los cambios de luz quede maravillado en una curiosa relación con los elementos inmateriales.

Su obra podría atender dos amplios planteamientos fácilmente identificables. El primero atribuido a las *instalaciones*. Con la sensible intervención del espacio para embaucar al espectador, con una ilusión, como fenómeno a contemplar. Y un segundo planteamiento, donde aborda la *arquitectura* de manera imaginativa realizando diseños de su autoría en los que fija el cosmos como experiencia estética. Tal vez se pudiera establecer un tercer planteamiento en su obra donde convergen los dos anteriores y cuyas percepciones del espacio y fenómenos son coincidentes, como en la *Huose of Light, 1997* en Niigata, Japón -casas para habitar y relajar al hombre a través del espacio y la luz-.

Podríamos indicar que la obra de James Turrell denota experiencias profundas. Representan para el espectador un obligado y presto ejercicio de carácter reflexivo y trascendental, que permite al individuo explorar en el fenómeno indagador de la consciencia, al que podemos referirnos como contemplación. Turrell manifiesta que sus obras son llevadas a cabo por medio de un individuo idealizado, un individuo que pueda pasar mucho más que unos cuantos segundos ante el arte. Arte para un contemplador.

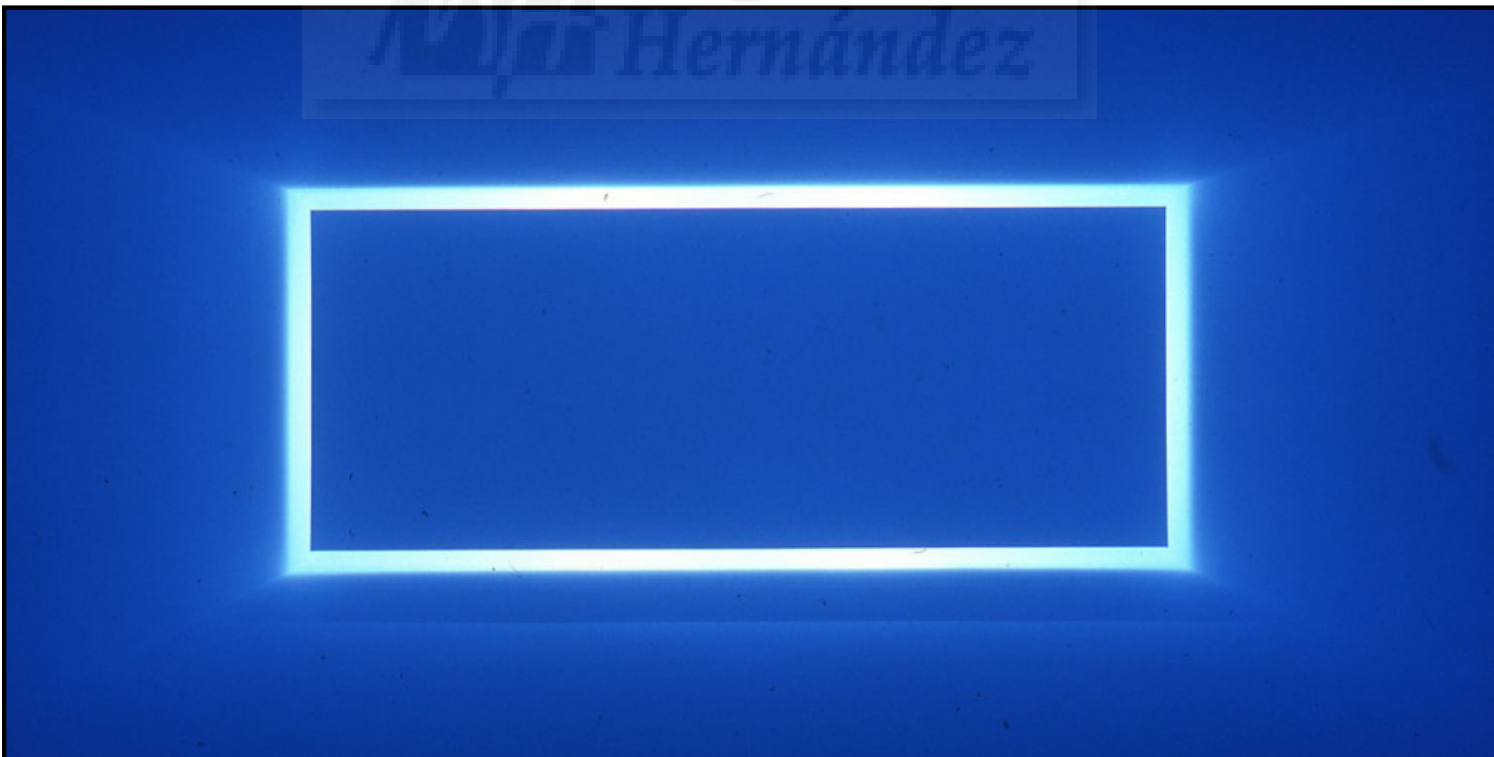
Es a través de su obra que Turrell ha rebasado la dimensión de lo que nuestros ojos delimita y ha revelado el umbral como una alternativa poderosa y conmovedora en oposición al planteamiento de un arte actual y posmoderno que se pondera en lo *transitorio* y en la *desilusión* como estrategia de la imagen. Turrell se distancia de esta actitud posmoderna por dos razones. Mientras que en la era posmoderna se apuesta por la desilusión como condición de lo “sublime posmoderno”, por considerar limitada la revelación de la naturaleza de las cosas, Turrell, en oposición, y como “sublime moderno”, revalorizará la conciencia de lo infinito, por un lado, y la percepción, por otro. En este sentido Turrell -que definiremos artista moderno de entre los posmodernos- se perfilará en



[001]

[001] "Munson Blue, 1968". **Projection Pieces**. Photo: 2014 James Turrell.

[002] "Rayzor, 1982". **Shallow Space Constructions**. Photo: 2014 James Turrell.





dos vertientes. La primera apostando por el aspecto más antiguo de lo *sublime* y, segunda, en una apuesta decidida por la *ilusión perceptiva*. En este sentido Turrell plantea su obra para observar mientras nos observamos a nosotros mismos atendiendo a planteamientos de edificación del hombre en términos psíquicos, anímicos y mentales.

Las variantes en la obra de Turrell quedan resumidas en una serie de formulaciones plásticas que agruparemos en familias. Dicha ordenación está consensuada con la matriz que mantiene hasta la fecha la entidad que gestiona la obra de James Turrell, Skystone Foundation.^[3]

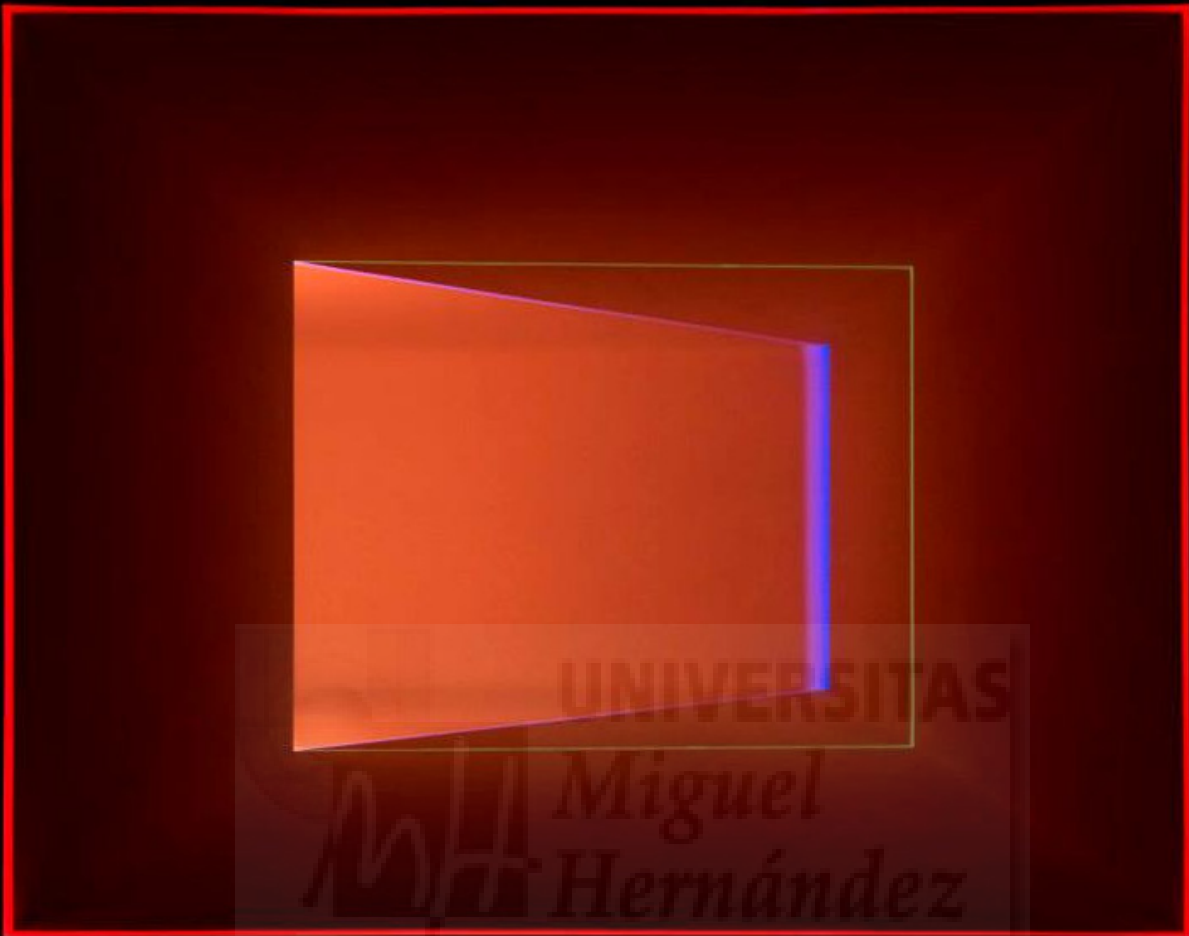
Comenzaremos con las **Projection Pieces** -piezas de Luz- [Fig. 001]. Son proyecciones de un solo haz de luz controlado desde la esquina opuesta del espacio habitable. La luz proyectada construye una forma tridimensional. El tratamiento de la luz artificial tiene la calidad especial para recrear la ilusión de objeto suspendido en el espacio. Estas proyecciones se denominan “cross-corner” -proyectadas transversalmente en las esquinas- donde generan imágenes tridimensionales. Pero también encontramos otro tipo de proyecciones que producen imágenes planas, estas son proyectadas sobre la pared, denominadas “single-wall”, gestionando el espacio que cambia dependiendo del punto de vista del espectador. Este tipo de obra las desarrolla a finales de los años 60.

Otro grupo de obras son las **Shallow Space Constructions** -construcciones de espacio poco profundo- [Fig. 002]. Turrell se centra en la arquitectura del espacio y en la posibilidad de manipulación. Un falso muro es iluminado por detrás y consigue que parezca que flota. Con el control de la luz en los límites de la pared, Turrell desafía la percepción de profundidad del espectador. El desafío con relación a sus primeros trabajos (*Projection Pieces*) donde sugería tres dimensiones, se verá modificado. Ahora el espacio tridimensional real parecerá bidimensional.

El grupo de trabajos **Corner Shallow Space**. [Fig. 003] buscará la misma intención que la serie *Projection Pieces* en su logro de recrear el objeto tridimensional. Para conseguirlo eliminará los paneles de yeso en una forma predeterminada de una esquina convexa. La luz por lo tanto no será proyectada a la pared más bien saldrá de dentro de ésta.

[3] <http://jamesturrell.com>

[003] “Afrum II Red, 1970”. **Corner Shallow Space**. Photo: 2014 James Turrell.



[004]



[005]

[004] "Caper, Salmon-White, 2000". **Wedgeworks**. Photo: 2014 James Turrell.

[005] "Slow Dissolve, 1992". **Space Division Constructions**. Photo: Sprengel Museum Hannover. 2014 James Turrell.





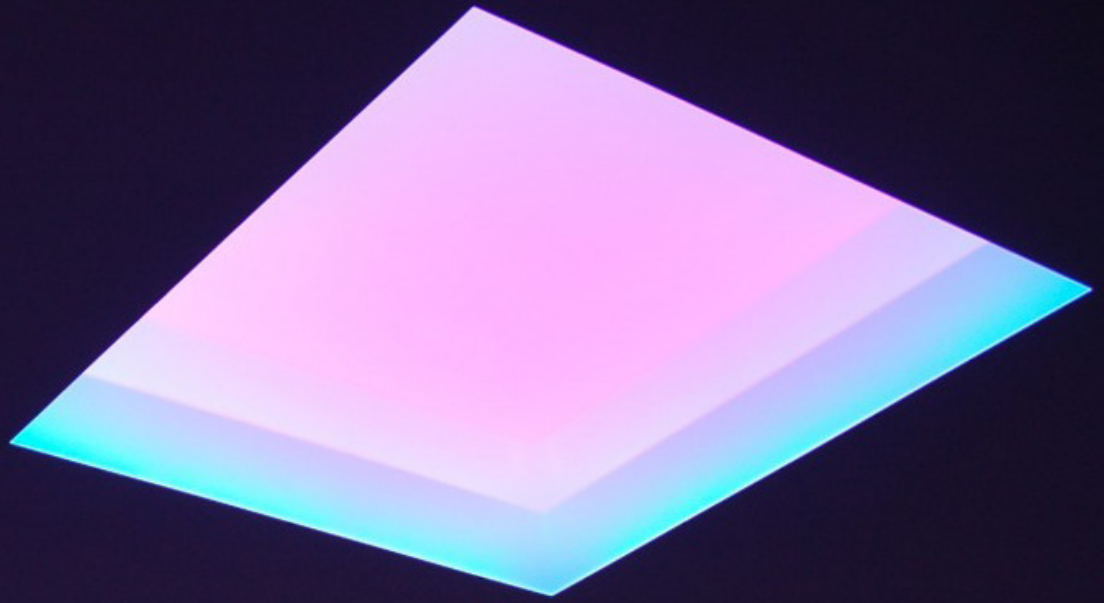
[007]

[006] "Selene, 1984". **Dark Spaces**.
Photo: 2014 James Turrell.

[007] "Virga, 1974". **Veils**. Photo: Flo-
rian Holzherr. 2014 James Turrell.



[008]



[009]

[008] "Dhatu, 2009". **Ganzfeld**. Photo: Florian Holzher. 2014 James Turrell.

[009] "Jacob's Rain, 2007". **Skylight Series**. Photo: 2014 James Turrell.

Otros efectos perceptivos los encontramos en la serie **Wedgeworks** [Fig. 004]. El uso que hace de la luz proyectada detrás de tabiques situados en ángulos para que el baño de luz coincida con la esquina opuesta provocará en el espectador la ilusión de ver que la habitación se encuentra dividida en secciones diagonales mediante paredes de luz. El uso preciso de la luz proyectada crea la ilusión de paredes o barreras en donde no existen físicamente.

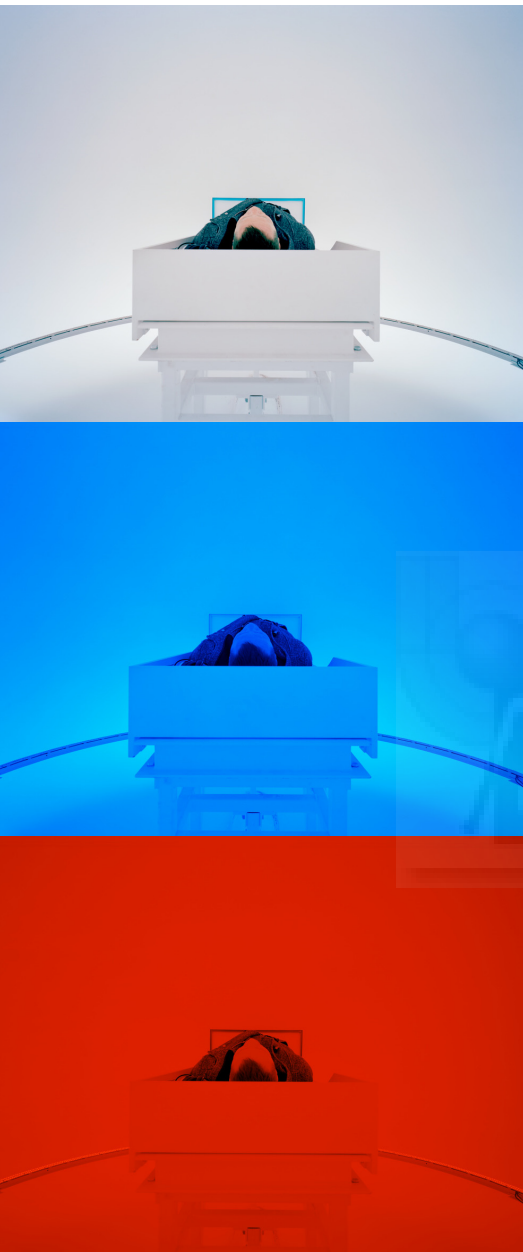
La serie **Space Division Constructions** [Fig. 005] tiene relación con la serie *Corner Shallow Space* que vimos anteriormente. En la idea de troquelar la pared de yeso y generar un nuevo espacio. No obstante, tendrá como diferencia la intención perceptiva final. Ahora no interesa generar un objeto tridimensional a partir de la manipulación del tabique. El objetivo será el de generar un nuevo espacio de luz de intensidad única, partiendo de un espacio tridimensional para llevarlo a un espacio bidimensional lleno de luz paradójicamente de apariencia infinita en su interior. Esto lo consigue inundado de luz la habitación contigua a la abertura.

Una de las series más sutiles de Turrell son los **Dark Spaces** -espacios oscuros- [Fig. 006]. En los años 80 Turrell se centra en la oscuridad y en los niveles mínimos de luz. En esta serie Turrell nos sitúa en un espacio oscuro en el que podemos caminar o permanecer sentados. Es una habitación cerrada, sin luz aparentemente perceptible. Después de varios minutos en la oscuridad, alrededor de un tiempo mínimo de veinte minutos, el ojo del espectador detecta una débil luz en la habitación. Esto es debido a que por el día percibimos la luz y los colores con los bastoncillos de la retina pero por la noche o en la oscuridad lo hacemos con los conos. Por lo que en una habitación oscura iniciamos una manera de ver y procedemos a detectar esa sutil luz imperceptible al inicio de acceder en la habitación. Esto produce una imagen que permanece en la retina hasta que se convierte en un fenómeno independiente de la realidad. Es ahí donde la valoramos como sensación o experiencia. Y tal experiencia nos hace dudar de la autenticidad real de la percepción visual.

Como variante de la serie *Wedgeworks* encontramos la serie **Veils** -velos- [Fig. 007], aunque sea su diseño *Virga* de 1974, realizado para el coleccionista italiano Giuseppe Panza di Biumo, el referente sólido hasta la fecha. Aquí Turrell combina el uso de la luz natural y artificial para crear una cortina de luz que interactúan de manera sutil. La luz natural entra

[010] "Agua de Luz, 2012". **Skyspaces**. Photo: EC Krupp. 2014 James Turrell.





[011]

[011] "Bindu shards interior",
Perceptual Cells, © James Turrell, ©
 Photo: Florian Holzherr.

a través de tragaluces diagonales. La percepción de la habitación cambia de forma que parece romboidal.

La serie **Ganzfeld** [Fig. 008], palabra alemana para describir el fenómeno de la pérdida total de la percepción en su profundidad, deriva de investigaciones colaborativas con otros investigadores bajo un programa llamado *Art & Technology Programme* cuyos objetivos de experimentación se centraron en ver como el individuo respondía a estímulos de luz y sonido. Estas investigaciones fueron manejadas por personal interesado en estudiar las reacciones perceptivas de los astronautas en el espacio exterior. Una parte de los experimentos de *Art & Technology Programme* dirigidos conjuntamente por Robert Irwin y Edward Wotz, se centró en el desarrollo de campos homogéneos de luz. Estos estudios se generaban en cuencos semiesféricos donde se producía un velo de luz uniforme. En el tiempo Turrell recrea grandes espacios de luz cuyo color aparece como sustancia generadora de espacio al que uno puede penetrar. La fórmulas formales se maneja a través del uso controlado de la luz, las esquinas cóncavas y un suelo inclinado.

En **Skylight Series** [Fig. 009] encontramos un tratamiento de la luz tamizada con un filtro de pergamino o velo. Se fusiona la luz natural con la luz artificial. Con esto se crea una luz difusa y suave. Se ubica en tragaluces preparados para dicha intención o espacios con entradas de luz.

Los **Skyspaces**, [Fig. 010] más de ochenta repartidos por todo el mundo, nos presenta la interacción visual entre el espacio interior y el espacio exterior. Combina la luz exterior para incidir con ella en la arquitectura del *Skyspace*. Consigue influir en el espectador de dos formas diferentes. Por un lado, y atendiendo al momento del día, nos hace finito el cielo que sobre nuestras cabezas se contempla a través de una abertura en el interior del *Skyspace*. Provoca la sensación bidimensional y en movimiento del cielo contemplado. Una segunda sensación perceptiva también se produce en el interior de la obra al condicionar el espacio de la habitación y proyectar alrededor de la abertura una sutil secuencia de luz artificial de



[012]



[013]



[014]

[012] "Skygarden, 2007". **Architectural Light**. Photo: 2014 James Turrell.

[013] "Kemo Sabe, 2003". **Magnatron Series**. Photo: 2014 James Turrell.

[014] "Mohr Ip, 2008". **Tall Glass / Wide Glass Series**. Photo: 2014 James Turrell.

color cambiante que provoca y sugiere al espectador al cuestionar la realidad perceptiva visionada a través de la abertura. Este tipo de obras son de un atractivo, en conjunto, con la arquitectura que la sustenta. Los *Skyspaces* pueden ser estructuras autónomas o integradas en la arquitectura existente. La abertura puede presentar la forma redonda, ovalada o cuadrada.

La serie de **Perceptual Cells** [Fig. 011] son espacios autónomos contruidos para que un individuo experimente sensaciones perceptivas relacionadas con el color y en algunos casos con la interacción del sonido. Resulta estimulante contemplar el color con los ojos cerrados.

El empleo de la luz artificial adaptada a la arquitectura ha llevado al artista a desarrollar su obra en espacios contemplados desde el exterior. A esta línea de trabajo se la conoce como la serie de **Architectural Light** [Fig. 012].

La serie de **Magnatron Series** [Fig. 013] es una recreación a escala reducida de la serie *Space Division Constructions*. Se troquea la pared con forma de televisor ocupando un espacio reducido, contenido e intenso de color.

Una serie de obras que no necesita de manipulación arquitectónica sobre el yeso es la serie **Tall Glass / Wide Glass Series** [Fig. 014]. Son paneles de cristal (vidrio esmerilado) que permite contener la luz cambiante bajo un programa informático. El cambio de color se hace muy lentamente tornándose sugerente.

Las obras realizadas bajo el concepto de **Crater Space** [Fig. 015] considera las formaciones naturales como soporte arquitectónico natural, para generar obras que están relacionadas con la serie *Skyspace*, en la intención de vincular la luz natural externa con la luz artificial interna. A su vez genera la actitud contemplativa en la medida que observamos el cielo exterior desde posicionamientos estratégicos. Conocidas son la obra de *Iris Sky Garden* en la reserva natural de Liss Ard en Irlanda y el *Roden Crater* en Arizona que desde 1977 hasta la fecha sigue trabajando en ello.

La serie **Tunnel Piece** [Fig. 016] vincula la transformación de corredores en nuevos lugares perceptivos. En oposición a la **Camera Obscura** [Fig. 017] cuyo planteamiento busca la sutileza de la penumbra en esa búsqueda del espacio.





[015]

[015] "The Irish Sky Garden Crater."
1968 **Crater Space**. James Turrell.



[016]



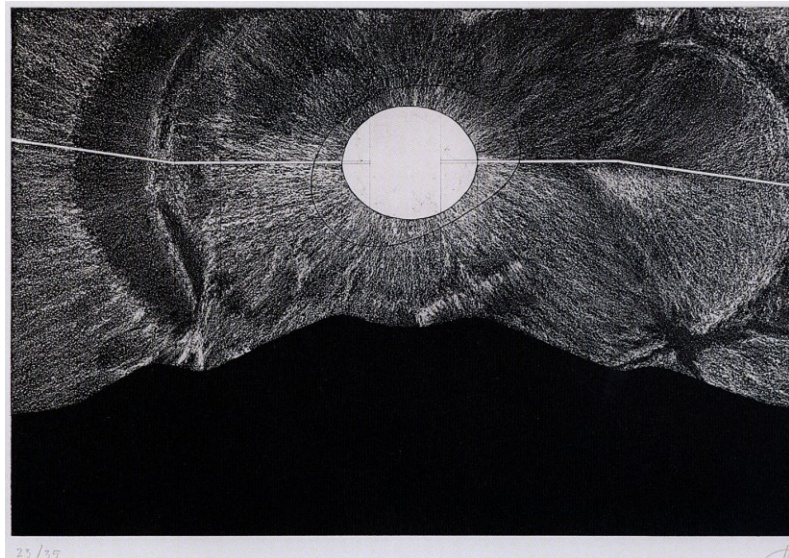
[017]

[018]





[019]



[020]

La serie **Window Series** [Fig. 018] nos recuerdan a la serie *Shallow Space Constructions* en la intención de enmarcar un espacio sólido suspendido en el aire.

Toda esta investigación sobre la luz y el espacio es llevada al terreno teatral bajo la dirección de Turrell, en la medida que la escenografía se configura como un personaje más. Esta serie se denomina como **Performances** [Fig. 019]. La combinación de la figura en movimiento y la interacción de la luz en el espacio dinamiza la puesta en escena y la dota de carga subjetiva y trascendental.

La materialización gráfica de sus series quedan reflejadas en **Prints** [Fig. 020], que con intención analítica recoge los aspectos formales de sus obras tridimensionales, de luz y espacio como memoria descriptiva. Al igual que sus **Models** [Fig. 021], maquetas que en su mayor número solo existen, por el momento, como reminiscencias de templos antiguos o la construcción de culturas que llamamos primitivas. La intención de Turrell es la de estudiar la incidencia de la luz sobre estas maquetas obteniendo resultados que influirán en los futuros trabajos de tratamiento de luz.

[016] "Pella Passage, 2005". **Tunnel Piece**. Photo: Florian Holzherr. 2014 James Turrell.

[017] "Third Breath, 2005". **Camera Obscura**.

[018] "Penumbra, 1992". **Window Series**. Photo: F Holzherr. 2014 James Turrell.

[019] "To Be Sung". **Performances**. Photo: 2014 James Turrell.

[020] "Mapping Spaces, 1987". **Prints**. Photo: 2014 James Turrell.



[021]

Y por último mencionamos los **Holograms** [Fig. 022]. El holograma es una grabación de las ondas de luz en una capa delgada de emulsión de gelatina transparente. El efecto que se consigue es de profundidad sobre un plano. La intención de Turrell no pretende revalorizar un objeto tridimensional, más bien se centra en hacer un holograma de la luz misma.

James Turrell persigue en su obra la experiencia perceptiva individual. Lo hace desde la racionalidad metódica de su proceso de elaboración de la obra hasta llegar al observador de forma sencilla y sublime. La proeza de crear obras de arte a escala y con profundidad viene dada en la consideración que tiene hacia el espectador al tratarlo como elemento esencial de su obra.

Como conclusión, apuntamos en este capítulo que la obra de James Turrell propone la *luz*, el *espacio* y el *tiempo* como esencia del arte. Tres fenómenos que definen la esencia de la estética. Las obras son invitaciones a un cúmulo de experiencias a través de la luz que, con procesos

[021] "North Moon Space, 2009".
Models. Photo: 2014 James Turrell.

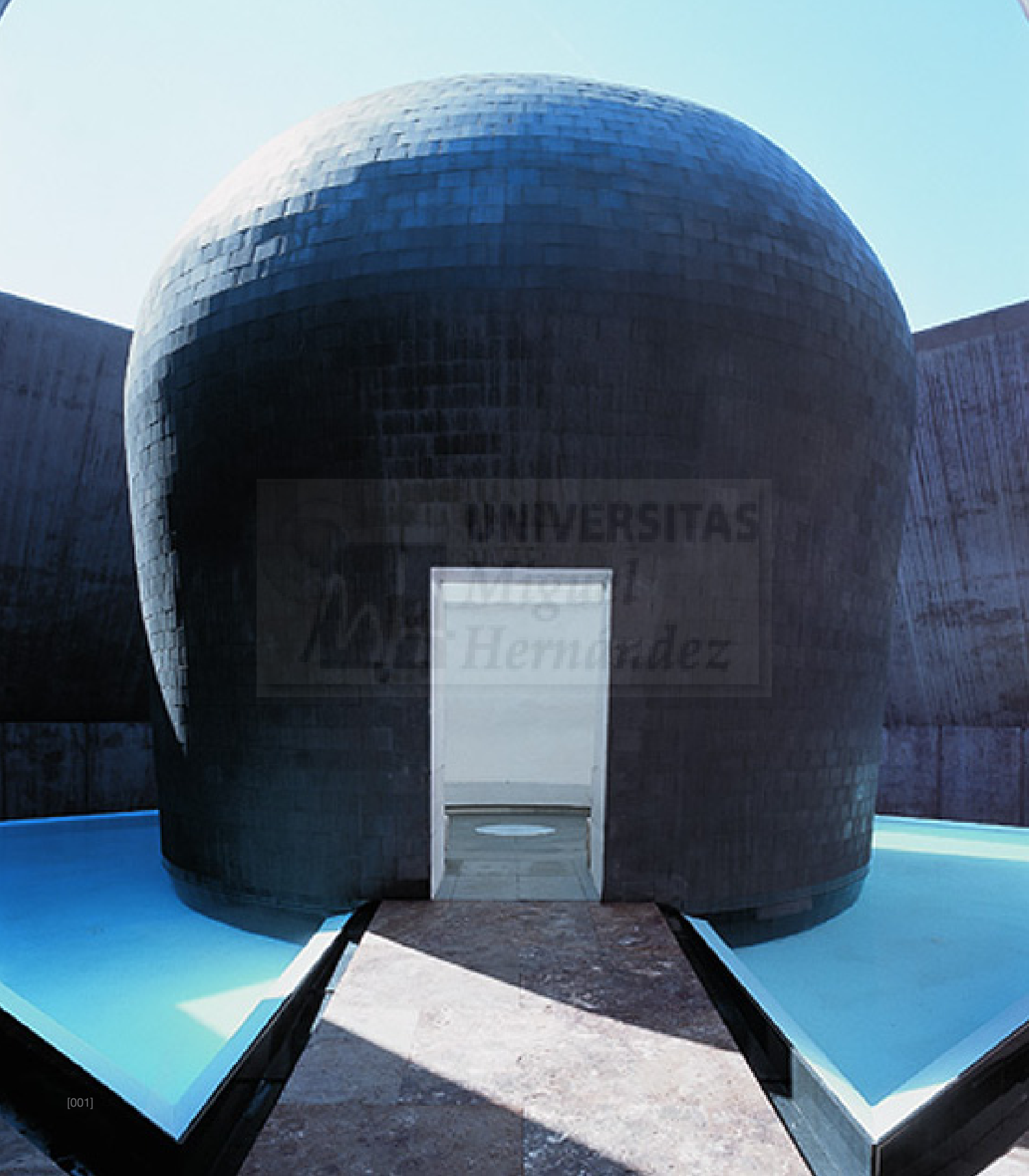
[022] "h-x, Unna". **Holograms.** Photo:
2014 James Turrell.



[022]

interactivos de luces artificiales, nos recrea unas realidades perceptivas fascinantes. Estas experiencias reflexivas son llevadas al terreno de la meditación, la trascendencia, la espiritualidad o el simple goce estético. Actitudes que Turrell resume como experiencia contemplativa que desemboca en la mirada interior del *ser*. En este sentido fundamentamos la obra de Turrell, en la idea de contemplación, que atiende a dos claves. La primera en función de la “ilusión” promovida por la interacción perceptiva del espectador con la obra de arte y su entorno. Y una segunda función que nos lleva al concepto más antiguo de lo “sublime” como una experiencia de lo infinito.

Con la obra de Turrell nos acercamos al momento de *Aisthesis* -término griego que denota la capacidad de percepción- tratando la espiritualidad como cualidad, trasladando al individuo un cúmulo de experiencias persuasivas.



UNIVERSITAS
Hernández

Del proyecto a su materialización, la obra “*Second Wind, 2005*”

Introducción

Objetivos y planteamientos generales

La importancia de marcar pautas reflexivas, que nos sirvan de guión y asesoramiento a la hora de intervenir en el espacio natural, resultará clave para el logro de la buena práctica artística.

En este estudio nos centraremos en un concreto emplazamiento, natural y periférico a la población, intentando contemplar aspectos que han contribuido al éxito de la obra “*Second Wind, 2005*”. La obra se encuentra ubicada en el interior de la Dehesa Montenmedio, en el municipio gaditano; Vejer de la Frontera.

Antes de comenzar cualquier proyecto, interesa plantearse una serie de preguntas básicas que justifiquen el esfuerzo de comenzar un cierto tipo de proyecto. Las siguientes preguntas están recogidas en una extraordinaria publicación titulada *Guía de buenas prácticas. Proyectos de arte contemporáneo en espacios públicos, naturales y urbanos*, realizada

[001] “*Second Wind, 2005*”, inaugurada en 2009. Vista de la *Stupa*.

por la Fundación NMAC y que aborda aspectos relevantes de la buena planificación del *site-specific*. Considerémoslas:

“[...]”

- ¿Quiénes son las personas involucradas en un proyecto de arte público?
- ¿Qué tipo de criterios se deben seguir?
- ¿Qué objetivos debe cumplir un proyecto escultórico en un espacio urbano o natural?
- ¿Cómo debe gestionarse un proyecto para un espacio público?
- ¿Qué criterios debe tomar en consideración un artista a la hora de ejecutar un proyecto para un espacio público?
- ¿Se debe pedir la opinión y asesoramiento de los expertos en estos proyectos?
- ¿Qué criterios se han de seguir para la buena integración de una obra en un espacio público?
- ¿Qué tipo de materiales se deberán utilizar para una obra en un espacio público?
- ¿Dónde deben ser ubicadas las obras en los espacios públicos?
- ¿Se debe pedir la opinión de la ciudadanía?
- ¿Cuáles son las razones del vandalismo?
- ¿Cómo se deben restaurar y conservar las obras en espacios públicos?”

En este estudio analizaremos dichas preguntas en base al *skyspace* “*Second Wind*, 2005” de James Turrell y trataremos de concluir qué aspectos han contribuido al éxito de la obra en el entorno ubicado.^[1]

[1] V.AA. *Guía de buenas prácticas. Proyectos de arte contemporáneo en espacios públicos, naturales y urbanos*, Fundación NMAC. Cádiz, 2002. Se autoriza descargar archivo por parte de la Fundación: <http://www.fundacionnmac.org/spanish/documentacion.php>

Fase de planificación

El espacio público

Definiremos el espacio público como lugar común de coexistencia, donde se desarrolla y se observa la actividad social, donde se proyectan inquietudes, sentimientos, acciones y las opiniones de cada individuo. Sin duda los espacios públicos son un reflejo sustancial de la sociedad que la habita.

Las intenciones sociales con relación a la difusión de esculturas e instalaciones en un espacio público han dado “categorías” a las diferentes obras artísticas que contemplamos en las ciudades y parques. Podemos determinar un tipo de obra denominada “monumentos conmemorativos”, que por su carácter representativo, y en muchas ocasiones, por su ubicación, no tiene en cuenta la armonía del entorno en el que se establece. Otras piezas solo tienen un carácter exclusivamente decorativo. No obstante, gozamos de un número considerable de obras que por sus cualidades, activan y recuperan enclaves abandonados. La adecuada ejecución, integración y desarrollo de una obra de arte en un espacio público debe analizar y tener en cuenta importantes factores que afectan cada lugar, espacio y proyecto; debido a que cada entorno es diferente y único.

Integración de la obra “*Second Wind*, 2005” en el espacio público

Como objetivo principal, en el proyecto de “*Second Wind*, 2005”, se pretende que la perfecta integración de la obra en el espacio en el que se ubica sea la apropiada y si bien, no existen pautas concretas o únicas a seguir, la buena integración de la obra dependerá de una serie de consideraciones que harán que el proyecto sea *específico* para el espacio en donde vaya a estar situado; un proyecto de arte pensado únicamente para un lugar en concreto. El proyecto específico se volverá inseparable del espacio para el cual ha sido pensado. Muy opuesto a la idea de compra de la obra y sucesiva instalación indiferente al espacio.

A continuación plantearemos los principales criterios que se deben tener en cuenta para una buena adaptación de la obra al espacio público:

“[...]”

- Localización y condiciones geográficas
- Condiciones topográficas y ambientales
- Historia de la ciudad o del espacio natural
- Contexto político y social
- Contexto cultural
- Valores estéticos del momento
- Pensamientos artístico-culturales del momento
- Características de la sociedad y ciudadanía
- Valores educativos y de mejoramiento del entorno que se quieren impartir con el proyecto
- Proporción y escala de la obra con el lugar
- Tipo de explotación del suelo”^[2]

La obra que pretendemos analizar adquiere su importancia en un escenario muy concreto, el espacio natural. Pero antes de continuar con la formulación de las características de este tipo de espacios, conviene dedicar unos breves párrafos a las cualidades propias del espacio público urbano.

La transformación de las ciudades y la creciente agilidad del desarrollo de espacios impersonales como pueden ser muchos de los comercios, las calles, mobiliario urbano; sumando a esto la saturación de múltiples y continuas imágenes publicitarias y la irrefrenable y constante contaminación acústica del entorno; han contribuido a la limitación de los espacios donde uno puede reposar la vista. Sin duda es un escenario complejo

[2] VV.AA. *Guía de buenas prácticas...*, *op cit.*, p. 13.

para comprometerse con un eficaz proyecto *site-specific*. No obstante, en su complejidad reside la fuerza de proyección de la obra. “Para descubrir cosas insólitas y únicas y redescubrir el espacio urbano que nos rodea sería interesante dejarnos llevar por la energía de la ciudad e ir contemplando lo que nos rodea”.^[3] El espacio urbano se torna interesante, cuando se tiene en cuenta su contenido histórico, entonces, es cuando cada ciudad se perfila como única y especial.

En la actualidad existen algunas iniciativas que contemplan proyectos de espacios públicos en el ámbito urbano. Éstas articulan un lenguaje reflexivo hacia la ciudad, compartiendo actitudes contemporáneas y relacionando el arte con el medio de convivencia y actividad funcional de una sociedad.

Volviendo a los espacios naturales, no debemos de olvidar, que estos espacios naturales dedicados a la intervención del hombre como instrumento de relación con el medio natural han sido desde los orígenes una fuente de inspiración y expresión artística. La naturaleza junto a la figura humana ha sido la mayor fuente de iluminación que marca la trayectoria histórica del arte.

Ciertos abusos de los recursos naturales y la poca consideración al medio natural, que bien podemos atestiguar en este inicio del siglo XXI, evidencian una cierta despreocupación por parte de las instituciones de poder, por no atender con prontitud la problemática originada por la acción del hombre sobre el medio natural. La invasión de la ciudad sobre la naturaleza. No obstante, es en el debate social donde se está tomando conciencia, despertando sobre el hombre, la responsabilidad de actuar y relacionarse favorablemente con el entorno.

Este resurgir por los intereses del planeta ha tenido respuesta, desde algunos años atrás, en el ámbito del arte y la expresión artística. Se ha creado una vía de entendimiento que repercute en una mejora de nuestras relaciones con el medio natural. “Las intervenciones artísticas

[3] Ver Mario Gaviria: “La ciudad como espacio de aventura y de innovación social”, *Desde la Ciudad* (IV Actas). Diputación de Huesca, Huesca, 1998.

mediante la escultura, instalaciones, proyectos específicos y de tipo *land-art* nos han ayudado a entablar éste diálogo más cordial y sereno, protegiéndola, estudiándola y adaptándonos a ella”.^[4]

La consideración al “medio” marca pautas de comprensión con el entorno. Cada espacio natural es diferente. Aspectos como la climatología, la vegetación, la topografía de cada lugar; los configura como único y específico. Evaluando estos aspectos del territorio podremos designar un buen proyecto de arte y naturaleza en un emplazamiento determinado. Con sentido común, con la intencionalidad de cuidar el medio ambiente y manteniendo un profundo respeto al entorno lograremos la buena integración y ejecución de la obra.

El espacio natural de “*Second Wind*, 2005”

Cuando el artista Walter De Maria utilizó el término *land art*^[5] –arte en la tierra– para describir sus primeras intervenciones en el paisaje, en la década de los sesenta, casi simultáneamente apareció, en Gran Bretaña y en Estados Unidos esta misma tendencia que se designaría con el mismo nombre *land art*. Estas expresiones artísticas o intervenciones, que son realizadas en un contexto natural, huyen de los lugares habituales de exposición, como galerías o museos, comprendiendo la necesidad de aproximarse más al entorno liberalizador y natural que ofrecía estos espacios. Normalmente eran lugares de difícil aproximación por parte del visitante. Lugares que dieron al panorama artístico obras sobredimensionadas y que tuvieron que documentarse fotográficamente, por el carácter efímero de muchas de las obras. Esta tendencia, que nada tiene que ver con la escultura clásica como monumento o representación conmemorativa^[6], sin duda, marcó un comienzo en el retorno del artista

[4] VV.AA. *Guía de buenas prácticas...*, *op. cit.*, p. 19.

[5] Simón Marchán Fiz comenta que el *Land Art* tiene su punto de partida en los minimalistas (concepto) y que es la réplica anglosajona del arte “povera” y del arte ecológico. “«Arte povera» y «land art»”, *Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*. Madrid, Akal, 1986, p. 217. [1ª ed. Madrid, Alberto Corazón ed., 1972].

[6] Señala Rosalind Krauss: “Dado que funcionan en relación con la lógica de la

a la naturaleza, de forma activa.

Hoy en día los espacios destinados para el desarrollo de los *site-specific* en entornos naturales se establecen en parques, jardines, bosques y dehesas. Éstos son lugares controlados por el hombre y que albergan proyectos de arte sin que el entorno natural se vea afectado, propiciando en numerosos centros otras actividades complementarias al propio disfrute de las obras. Tenemos el ejemplo del espacio natural *art & architecture at kielder*^[7], de Reino Unido, que desde 1995 con su iniciativa de actividad y acción cultural ha realizado numerosos proyectos de arte permanente, como el que realizó James Turrell en 2000, un *skyspace*, que trata directamente los cambios de luz del lugar. Todas las intervenciones del “territorio” *Kielder* están ubicadas en lugares recónditos del bosque, pudiendo ser explorados a pie o con bicicleta. Además de contemplar sus variadas intervenciones, también se permiten otras actividades como la pesca, navegar por el lago y realizar muchas otras actividades con la naturaleza. Sin duda un ejemplo de proyección artística y sana interacción con la naturaleza sin que la cultura peligre la integridad del paisaje.^[8]

Destacando la importancia de la integración de la obra en los espacios naturales. Conviene preguntarse: ¿cómo será la zona que albergará la obra de James Turrell?, ¿convencerá las condiciones del lugar al artista?, ¿de qué condiciones disfruta el entorno de la Fundación NMAC?, y ¿qué características específicas encontramos en el entorno natural, en el caso del proyecto “*Second Wind*, 2005”?

representación y el señalamiento, las esculturas suelen ser figurativas y verticales, y sus pedestales son parte importante de la estructura dado que sirven de intermediarios entre la ubicación real y el signo representacional. No hay demasiado misterio en esta lógica; comprensible y habitable, fue la fuente de una ingente producción escultórica durante muchos siglos de arte occidental.” Rosalind Krauss, “La escultura en el campo expandido”, en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, publicado en español por Alianza Forma, Madrid, 1996, p. 292. Título original: *Sculpture in the Expanded Field*, Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths, Cambridge, The MIT Press, 1985.

[7] “El Kielder Water and Forest Park, en Northumberland, cerca de la antigua Frontera Escocesa y Del Muro de Adriano (año 122), es uno de los extensos espacios naturales de Gran Bretaña, con un enorme lago artificial [...]” VV.AA. *Guía de buenas prácticas..*, *op. cit.*, p. 198.

[8] Web Kielder, [en línea] [Consulta: 1 de Septiembre de 2015]. Disponible en Web: <http://www.visitkielder.com/great-outdoors/cat-cairn-the-kielder-skyspace-james-turrell-2000>

Con relación a las condiciones del entorno natural propias de la Fundación NMAC, el profesor José Albelda declara:

“El proyecto Arte y Naturaleza, Montenmedio arte contemporáneo, coordinado por Jimena Blázquez Abascal, de reciente creación y muy activo en su desarrollo, muestra un modelo mixto en cuanto a ecosistema, entre bosque y dehesa, que vincularía el estereotipo de lo pintoresco con modelos más biodiversos y densos de vegetación como sería el caso del bosque de Grizedale. La experiencia del espectador, al igual que en la isla de esculturas, implica el recorrido respetuoso del paseante y el descubrimiento de unas obras que se entremezclan con la vegetación”.^[9]

La Fundación NMAC, Montemedio, dirigida por Jimena Blázquez ocupa 30 de las 500 hectáreas de la Dehesa de Montenmedio –zona declarada Parque Natural–, situada en la provincia de Cádiz, concretamente en Vejer de la Frontera.

En la trasera del plano que se entrega en recepción, hay un breve escrito que recoge interesantes aspectos de la fisonomía natural de la dehesa:

“La mayor parte de las esculturas de la fundación se encuentran en un bosque que forma parte del entorno de un parque natural. Se trata de un pinar mediterráneo en el que el pino piñonero, el acebuche y la sabina son las especies vegetales características.

En un área de 30 hectáreas, las obras de arte conviven con la naturaleza y cada una de ellas se ha apropiado de los aromas, colores y sonidos de las diferentes plantas y animales que las rodean. Así, el aroma del romero inunda el espacio de **Impresión del Cielo** y buena parte de la vereda que conduce hasta **Encens y Mirra**, donde da paso al intenso olor de la ruda especialmente en las tardes de primavera; el tomillo se encuentra en el camino que va de **Transplantado** a **Pred de ladillos Cuasi**, mientras que el perfume del cantueso nos

[9] José Albelda. “Ética y estética en las intervenciones artísticas en la naturaleza”, en *Guía de buenas prácticas. Proyectos de arte contemporáneo en espacios públicos, naturales y urbanos*, Cádiz, Fundación NMAC, 2002, p. 50.

acompaña en el sendero hacia ***Caudal del río, serpiente en el sol.***

La primera parte del recorrido transcurre bajo el pinar en el que podemos ver numerosos acebuches y sabinas. En la segunda parte, a partir de ***Caudal del río, serpiente en el sol*** el paisaje cambia para dar paso a arbustos como el lentisco y el rusco, hasta llegar al pequeño bosque de acebuches que rodea a ***Encens y Mirra.***

La presencia de animales es constante a lo largo de todo el recorrido, las numerosas madrigueras nos avisan de la existencia de conejos que se nos pueden cruzar a lo largo del paseo en cualquier momento, lo mismo que las tórtolas y las palomas torcaces. Más huidizos son los faisanes y las perdices, que se ocultan tras los arbustos. Sin embargo, el animal más curioso del bosque es el meloncillo, una especie autóctona que se caracteriza por desplazarse con sus crías en fila india, lo que le ha valido el apelativo de ‘serpiente peluda’. En el sendero que conduce a ***Encens y Mirra*** hay una zona arenosa en la que, prestando mucha atención, se puede observar las huellas de estos animales.

Numerosas aves se pueden observar a lo largo de todo el recorrido. A las ya mencionadas, se suma la cigüeña, que anida en la zona y en primavera sobrevuela el bosque en bandadas hacia el norte. Los cantos de verderones, jilgueros, mosquiteros, herrerillos, carboneros y currucas, entre otros, acompañan al visitante durante todo el recorrido, y si uno se detiene un rato en silencio, especialmente en la zona donde se encuentra ***Encens y Mirra***, puede escuchar sus cantos.

Por último, les invitamos a buscar entre los matorrales al búho real que habita, junto a las grajas, en el entorno de la cantera donde se encuentra la obra ***Nidos Humanos.***”

Es interesante destacar cómo los títulos de las obras, citados en el texto referido anteriormente, hacen alusión al contexto natural de donde las piezas están situadas. Aunque no sea un territorio excesivamente frondoso, se puede llegar a apreciar un notable paraje de riqueza vegetal y animal.

Montenmedio es rico en su ecosistema, pero la aportación por parte de la Fundación ha sido fundamental en la expansión natural del entorno. La reutilización de lugares abandonados, destinados a proyectos culturales que favorezca el embellecimiento del territorio debe ser un objetivo

básico en este tipo de centros dedicados al arte *site-specific*. La propia Fundación nos describe este proceso de renovación natural:

“La fundación se encuentra situada en una dehesa la cual estuvo ocupada por los militares en un origen. La calificación de la zona de la dehesa como zona protegida y parque natural ha hecho que un bosque mediterráneo haya estado abandonado durante muchos años y expuesto a peligros de incendio. La posibilidad de reutilizar el bosque mediterráneo como lugar donde exponer proyectos específicos de arte absolutamente respetuosos con la naturaleza animó a la creación de una fundación cuyo objetivo es invitar a artistas de todo el mundo a realizar proyectos de escultura e instalaciones al aire libre, utilizando los materiales y recursos de la zona.

[...]

Los antiguos barracones ocupados por los militares han sido restaurados y reutilizados por la fundación NMAC como parte de su infraestructura para la instalación de proyectos de arte de interior, vídeo proyecciones, recepción y fondo de documentación.

[...]

La reutilización del bosque como zona de paseo para ver las esculturas al aire libre y la restauración de los barracones militares ha ayudado a proteger la zona de posibles incendios. Desde entonces la fauna y la flora se ha multiplicado en número y en especies. Igualmente, la población colindante no sólo disfruta de una programación cultural enfocada al estudio del arte contemporáneo y la naturaleza, sino que además puede disfrutar de un entorno que durante muchos años estuvo abandonado y de una gran riqueza ecológica”.^[10]

Debido a la iniciativa, por parte de la Fundación de sanear el entorno natural, su reputación y reconocimiento en este aspecto contribuye a su consolidación como punto de referencia cultural y artística en el sur de España.

[10] VV.AA. *Guía de buenas prácticas...*, op. cit., pp. 24, 25.

Razones para el encargo de la obra pública

NMAC propone un espacio donde los proyectos *site-specific*, pasan a pertenecer a una colección permanente de instalaciones y esculturas en el exterior, estableciendo un diálogo entre arte y naturaleza. El NMAC ha realizado hasta la fecha convocatorias *site-specific*. En cada una de estas convocatorias han participado artistas de diferentes nacionalidades, que han realizado proyectos *in situ* durante su estancia en la Dehesa. Los lugares donde se ubican las obras, han sido elegidos por los artistas antes, durante y después de concluir los trabajos. Se han publicado catálogos por cada convocatoria. Además de una exposición colectiva anual, la Fundación, también ha organizado conferencias sobre arte y naturaleza, charlas con artista y talleres para niños. Con el paso de los años las muestras expositivas se limitarán a uno o dos encargos por año, concentrando el esfuerzo en programas educativos y en la confección de publicaciones relacionadas con el arte y su espacio.

Parece que la fundación resulta solvente en sus propuestas de arte y es debido al apoyo de diversas instituciones. Entre ellas está el Club Resot, que aporta una cuota anual a la Fundación. Las subvenciones, patrocinios y otros fondos que se solicitan para proyectos concretos son un buen aporte financiero. Diputación de Cádiz y el Ayuntamiento de Vejer colaboró económicamente con el proyecto europeo del 2002. Las actividades de verano cuentan con ayudas de empresas colindantes. Sin duda, la Fundación NMAC es apreciada, por un bien común.

No obstante, conviene plantearse: ¿por qué interesa encargar una obra para un espacio público?

Hoy en día, muchos proyectos gozan de un trabajo documental y técnico serio, bajo la tutela de un artista y tamizado bajo un proceso de selección. En muchas de las ocasiones, ubicar una obra de estas características puede dar muy buena imagen a sus promotores y al lugar donde se proyecta la obra.

Las administraciones públicas suelen disponer de una partida presupuestaria, otorgada por decreto, que destinan a obra pública. Invertir bien ese dinero, en obra consolidada, puede ser una buena razón para encargarla.

Será importante evaluar qué tipo de obra se requiere. La escultura monumental ha perdido su propósito en el siglo XXI. La idea del concepto prima sobre el impacto estético de la pieza. Por lo tanto la elección de la obra debe responder a un tipo de finalidades. Si se requiere de la obra una atención especial como punto de encuentro, su ámbito de elección será mucho más amplio. Si la obra va a formar parte de un espacio público de colección permanente, entonces, habrá que atenerse a un tipo de condicionantes que garanticen la vida de la obra.

Como toda buena labor, en las funciones de asesoramiento y de comisario de obra pública, el experto equilibrará, en su criterio, la identidad social del lugar con la obra plástica contemporánea, evitando cualquier tipo de rechazo por posibles obras que se alejen estrepitosamente de la comprensión social del lugar.

Otra vía de adquisición de obra radica en la selección de ésta a través de un concurso público. Esta modalidad permite evaluar con criterio coherente la obra que mejor se adapte a las necesidades del lugar.

En el caso de la obra de James Turrell, “*Second Wind*, 2005” el valor de la obra osciló por el millón de euros. Los promotores de esta obra colosal tuvieron que planificar minuciosamente todas sus partidas presupuestarias y convencer al artista de la idoneidad del emplazamiento en Vejer de la Frontera. Adquirir la obra de Turrell fue objetivo directo. En la relevancia del artista y en la posesión de esta obra singular, la mayor de Europa y única en España, reside la nueva imagen de la Fundación NMAC de cara al panorama cultura.

Turrell tuvo que valorar el lugar y estipular hasta qué grado el territorio era adecuado para la obra. No obstante, se inclinó por la dehesa de Montenmedio. La luz de Cádiz, la disposición del terreno y la limpieza del cielo, sin duda, convencerían a Turrell de la idoneidad del emplazamiento para la obra “*Second Wind*, 2005”. Así lo refleja en una entrevista:

“ **E.V.:** ¿Qué parte del cielo le interesa que contemplemos por la noche desde aquí?

J.T.: No estamos lejos de la eclíptica (plano que contiene la órbita de la Tierra alrededor del sol) y del Ecuador. Hay poca contaminación

lumínica, porque no hay ninguna población grande cerca. La mayoría de mis instalaciones están cerca de ciudades, así que ésta supone una gran oportunidad en ese sentido. La obra producirá el “efecto chimenea”, que nos hace ver mejor el cielo desde el interior que desde el exterior. El programa informático hará que durante unos minutos la luz se atenúe hasta la total oscuridad para que se puedan ver bien las estrellas”.^[11]

Fase de producción

La elección del lugar

El inicio de esta nueva fase comienza una vez que tomamos acción en la ejecución del proyecto artístico. En una primera actuación nuestro objetivo es determinar el lugar físico, el escenario real y palpable donde la obra se enraizará con el territorio. La ubicación del lugar exigirá por parte del artista y los promotores, estudiar aspectos fundamentales, como la topografía del lugar y la climatología. Estos aspectos redundarán en la singularidad de la obra de arte.

En una cuartilla que la Fundación NMAC reparte a los visitantes, cuando éstos se dirigen a ver la obra de James Turrell, dice: “Tras la primera visita en octubre de 2006, James Turrell se mostró muy interesado en realizar un proyecto para el entorno natural donde se ubica la Fundación NMAC. En dicha ocasión escogió el lugar concreto y según sus propias palabras: *Voy a dar valor a algo que tenemos ahí fuera –la luz natural– y que apenas apreciamos porque en estas latitudes nunca nos falta*”. En una entrevista que la directora de la fundación NMAC, Jimena Blázquez, realizó a James Turrell con relación a la obra “*Second Wind, 2005*”, menciona respecto a la influencia del entorno:

[11] Elena Vozmediano. “James Turrell”, *El Cultural*, (suplemento del diario *El Mundo*) del 17 de Julio de 2008.

“ **J.B.:** ¿Cómo te ha influido el entorno a la hora de diseñar el proyecto Skyspace de la Fundación NMAC?

J.T.: La topografía de NMAC y la posibilidad de acercarme a la colina desde abajo me dio pie a realizar uno de los trabajos del trío de pirámides-estupa. Tendré una pirámide-estupa completamente enterrada en el Roden Crater y una totalmente expuesta en la National Gallery de Canberra en Australia. La de NMAC está parcialmente enterrada en la falda de la colina y es única por su situación dentro del entorno”.^[12]

Sin duda el lugar de la dehesa cautivó a James Turrell. No obstante, en la mayoría de los casos, el artista ha de contar con la participación y colaboración de técnicos especializados que garanticen la buena realización del proyecto. El éxito en la obra final depende del proceso de producción de la misma. Conocer los materiales y comprender su comportamiento contribuye a que la pieza se integre adecuadamente en el entorno, por esta razón es importante contar con la labor de expertos profesionales que conozcan todas las cualidades y posibilidades de los materiales que configuren la obra. Un proyecto también puede requerir, por cuestiones de complejidad, la ayuda de arquitectos e ingenieros y paisajistas para avalar la estabilidad y durabilidad de un proyecto de arte complejo y que puedan, por lo tanto, aconsejar sobre procedimientos y maquinaria demandada para la fase de producción.

No hay duda de la complejidad de la obra de “*Second Wind, 2005*”. Desde la década de los setenta se han realizado más de ochenta obras, por todo el mundo, bajo la categoría de *skyspaces*, y la obra, “*Second Wind, 2005*” se convertirá en la primera obra permanente de Turrell en España, siendo la más grande de Europa.

Consideremos ciertos aspectos sobre la complejidad de la pieza que Turrell efectuó en la dehesa, a través de las preguntas que la reconocida, *Crítica y anterior presidenta del Instituto de Arte Contemporáneo (IAC)*, Elena Vozmediano realizó y ha publicado en *El Cultural* –suplemento del

[12] Libro publicado con motivo de la obra de James Turrell “*Second Wind, 2005*” en la colección permanente de NMAC: *James Turrell*. Fundación NMAC. Charta, Milano, 2009, p. 42.



[002]

diario *El Mundo*— del 17 de Julio de 2008:

“**E.V.**: Debe estar cansado de explicar una y otra vez los mismos temas sobre su trabajo. Podríamos concentrarnos en las características de este proyecto en particular, y ver cómo esos temas principales se expresan en él. Para empezar, hay que destacar que se trata de un edificio de nueva planta. A pesar de que tiene en cuenta las peculiaridades del terreno, no se adapta como otras obras suyas a un contexto geológico o arquitectónico dado. Es, básicamente, una stupa de piedra negra en el interior de una pirámide truncada de cemento (teñido con el rojo volcánico de *Roden Crater*). Ha estudiado usted las formas primarias de la arquitectura sacra, y ha hecho referencias a ellas en sus obras. Antes había utilizado la forma de la pirámide -en el *Irish Sky Garden*, por ejemplo- y de la stupa, a partir de las maquetas conocidas como *Transformative Spaces*. Pero es la primera vez que las combina. Díganos por qué lo ha hecho.

[002] Localización del terreno. Para el proyecto de James Turrell en la Fundación NMAC, 2004.

Imagen extraída de la publicación *James Turrell*. Fundación NMAC. Charta, Milano, 2009.

J.T.: Me atrae la forma de la mastaba, que nos acerca al cielo. Lugares como Old Sarum, cerca de Salisbury, construido por los celtas; Herodium, tumba de Herodes cerca de Hebrón, que parece un volcán pero fue hecho por el hombre; o Cuicuilco, al sur de Ciudad de México, una pirámide escalonada cónica de época maya... incluso hay mastabas Misisipi arriba. Y me interesan mucho los monoteísmos, desde Akenatón, que protagoniza ese breve período tan apasionante en la historia egipcia en el que algo tuvieron que ver José y los hebreos; cómo las religiones orientales, el brahmanismo, el budismo, se relacionan con la cultura egipcia y con el cristianismo a través de los esenios. Todos rendían culto a las estrellas y todos “esperaban” una venida predecible a través de cálculos astronómicos”.

[...]

E.V.: La estructura permitirá tener tres percepciones cromáticas diferentes del cielo: desde el exterior, desde el pasillo intermedio entre la pirámide y la estupa, que estará sumergida en un estanque de agua, y desde el interior de ésta. ¿Combinará luz natural y artificial?

J.T.: Solemos hacer distinciones entre luz artificial y luz natural, pero toda la luz es natural. Hay que quemar algo para obtener luz. Y cada luz es característica de lo que se quema y de la temperatura a la que lo hace. Pensamos que “recibimos” el color del cielo, cuando en realidad lo “construimos”. Lo que la obra consigue es que veamos el mismo cielo que está ahí fuera de tres maneras diferentes, modificando su percepción a través de luces de neón o LED que se camuflan en la arquitectura interior. Parecerá algo mágico pero lo estaremos haciendo nosotros mismos. El tres es un número con un profundo significado: las tres visiones del cielo tienen como equivalente las “tres gemas” del budismo: el Buda, el Dharma (sus enseñanzas) y el Sangha (la comunidad); o la Trinidad en el cristianismo. Además, en esta obra se combinan los cuatro elementos arquetípicos: el aire, la tierra, en la que penetraremos, el agua y el fuego a través de la luz”.

[...]

E.V.: En su obra hay un interés por el tiempo cíclico. El ciclo del día, del año, el movimiento de los astros, intervienen plásticamente en

sus obras a través de los cambios lumínicos. Creo que hay también un ritmo cíclico en su carrera. Muchas de sus formulaciones datan de los primeros años de su carrera; después ha elaborado los conceptos, les ha añadido matices y los ha adaptado a diferentes contextos, pero permanecen hasta cierto punto inalterados. No parece que le preocupen las modas artísticas o el afán de innovaciones. Esta obra pertenece a la categoría de *Sky Spaces*, observatorios del cielo, que son ya más de 70. Los ha estado construyendo desde los años 70, ya en el Hotel Mendota, pero adquieren plena expresión en *Roden Crater*. ¿Cómo han evolucionado?

J.T.: Es verdad que reelaboro esquemas de mi propia obra. Los *Sky Spaces* son en principio muy simples, pero los he desarrollado de diferentes maneras. El más sencillo sería el de Kijkduin, La Haya: un cráter artificial en una duna desde el que se aprecia el cielo como una bóveda. He hecho tres trabajos de ese tipo, además de *Roden Crater*. Es un vocabulario cuyo desarrollo lleva cierto tiempo. Voy haciéndolos cada vez mejor y son ya cinco décadas de experiencia pero, claro, no hay mucha gente dispuesta a financiar obras así. Mi producción es mucho más reducida que la de otros artistas de mi edad. No persigo el “avance”; la idea del progreso, de una trayectoria única, me resulta extraña. Todos estamos sujetos a ese tiempo cíclico. Lo sepamos o no. Los meses lunares, por ejemplo, nos afectan mucho pero si pregunto a alguien en la ciudad: ¿cuándo saldrá la luna? o ¿en qué fase está?, pocos lo sabrán. Hay gente que ignora que la luna también puede estar en el cielo durante el día. Así que está bien recordárselo”.

No se dudó de que la complejidad formal en el desarrollo de la obra necesitaría de la colaboración de especialistas y técnicos ingenieros. Más adelante citaremos a los integrantes técnicos que colaboraron en el resultado final de la obra, analizando su labor como profesionales.

Sin desviar el tema de las consideraciones que determinan la buena ubicación de la obra y su durabilidad en el entorno, conviene subrayar la importancia por parte del artista y asesores de determinar qué tipo de materiales compondrá la obra y sobre todo cómo se congeniará la armonía estética y la armonía conceptual de la obra.

Muchos artistas utilizan materiales encontrados y extraídos de la tierra, algunos de ellos cambiarán el uso de las funciones de dicho material, alterando su forma y su uso tradicional. No obstante, en la obra de Turrell el material estará convenientemente tratado para emplearse en una arquitectura habitable y que su solidez no se desmorone con el paso del tiempo. Como dijo Turrell:

“ **E.V.:** ¿Cuida la calidad de los materiales con vistas a su durabilidad?

J.T.: Sí. Piedra, cemento bien hecho, tan bueno como el de los romanos. Pero no olvido que estoy en el presente, aunque entienda el tiempo de una manera diferente a otras personas. Defiendo todo el arte contemporáneo”.^[13]

El desarrollo complejo de la obra y la conjunción de los materiales será atendido bajo la supervisión final del propio artista. Una buena razón para seleccionar un tipo de material u otro es la asociación de la simbología del material y la representación de la idea inicial. Turrell le comenta a Jimena Blázquez la relación entre material y representación:

“ **J.B.:** Observo que la complejidad del proyecto NMAC radica en la presencia de los cuatro elementos.

J.T.: Sí. Tierra, fuego, aire y agua obtienen una presencia importante en el proyecto a través del uso de los materiales, la combinación de colores y formas. Dicha combinación dirige al observador a percibir los colores cambiantes del cielo.

Me gusta trabajar con los cuatro elementos. La luz para mí es una forma de elixir, un tesoro máspreciado que el oro o la plata”.^[14]

[13] Elena Vozmediano. “James Turrell. *No es que rechace la imagen en el arte, es que quiero el poder de la luz*”. En *El Cultural*, (suplemento del diario *El Mundo*) del 17 de Julio de 2008.

[14] V.V.AA. *James Turrell*. Fundación NMAC, *op. cit.*, p. 42.

Las formas del material, los colores del mismo y su textura pueden generar una poética sublime que converjan en un todo “obra-naturaleza”. La relación de materiales adaptados a la idea del proyecto y su empleo se explicará más adelante.

En los siguientes párrafos nos ocuparemos de la fase de producción de la obra “*Second Wind*, 2005”.

Los bocetos

Recordemos que antes del inicio de la fase de producción, es importante finalizar con éxito la anterior fase de planificación. Para ello hemos contado con especialistas que han tratado de ajustarse a las exigencias del propio artista. En una primera actuación de la fase de planificación, Turrell elabora una serie de bocetos que plasman visualmente la idea estructural de la pieza. Podemos ver un diseño fortuito de la obra “*Second Wind*, 2005” en el catálogo del IVAM^[15] y que en su epígrafe se reseña como “*Second Wind*, 2005”. Este catálogo se publicó en 2004, y trató sobre la obra de James Turrell, retrospectiva y exposición en el IVAM. Es interesante reseñar este detalle de la fecha debido a la aparente contradicción que suscita cierta declaración de Turrell sobre el nombre de la obra y su concepción en el tiempo. Observemos, de igual modo, como antes de comenzar las obras, en los planos de “Formas” y “Geometría” ya se cita el nombre de “*Second Wind*, 2005”. Esto no deja de ser una anécdota curiosa, no obstante, me he permitido trasladar a la directora de la Fundación en un escrito que remito en solicitud de una oportuna aclaración.

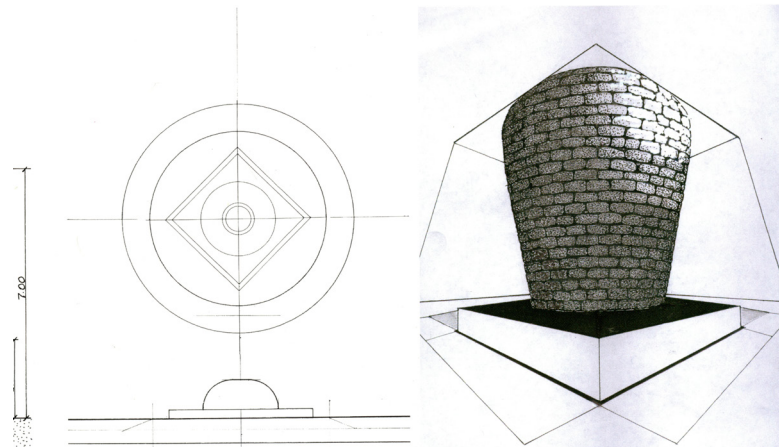
El comentario se extrae de la entrevista que Jimena realiza a Turrell:^[16]

“ **J.B.:** El título del proyecto, *Second Wind*, surgió casi al final de la producción de la obra. ¿Qué significa para ti?

J.T.: ‘*Second Wind*’ en nuestra cultura significa una nueva energía, una nueva oportunidad. Algunas veces uno se encuentra cansado

[15] VV.AA. *James Turrell*, [en catálogo]. IVAM Instituto Valencià d’Arte Modern, Valencia 2004. Exposición del 14 de diciembre de 2004 al 20 de febrero de 2005.

[16] VV.AA. *James Turrell*. Fundación NMAC, *op. cit.*, p. 46.



[003]

después de un ejercicio físico, pero de repente adquiere una nueva vida, una nueva energía, que desconocíamos que tuviera ahí. Este es el 'segundo viento'. Creí que este título funcionaría muy bien para el proyecto NMAC.

Creo que el arte es una carrera de fondo. La plenitud solo llega a largo plazo, tardando tiempo en revelarse y ejerciendo el tiempo como juez.

'*Second Wind*' es parte de mis skyspaces. En 2011 publicaré un catálogo para la retrospectiva del Guggenheim. Todos estos proyectos estarán documentados. Este libro-pasaporte establecerá un nexo entre los diferentes espacios para el cielo. El hecho de completar los sellos de visita en el pasaporte permitirá ser nuestro invitado en el Roden Crater".

Con relación a la consulta sobre el boceto de "*Second Wind, 2005*" publicado en el catálogo del IVAM, me permito mandar el siguiente escrito a la Fundación:

[003] Boceto que aparece en el catálogo de *James Turrell*. IVAM, Valencia, 2004.

El epígrafe del catálogo dice: "621 *Second Wind* (El segundo viento), 2005. Phoenix Museum, Phoenix, Texas, USA."

"[...] Si bien es de gran utilidad la publicación que se realizó para el acto inaugural, con numerosas fotografías de la ejecución, en un catálogo dedicado a la pieza de James Turrell, me gustaría, no obstante, realizar alguna consulta y petición.

Consulta: En el catálogo del IVAM, donde Kosme De Barañano realiza un ensayo sobre la obra de James Turrell, expuesta en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (2004/05), aparece un boceto del proyecto “*Second Wind, 2005*” (ver página 252) que lo sitúa en Phoenix.

Pregunta: ¿Tal vez la obra “*Second Wind, 2005*” inicialmente se pensó para ubicarla en otro sitio diferente al actual?

Petición: ¿Sería posible obtener copia de algún diseño inicial de la pieza “*Second Wind, 2005*” realizada por James Turrell? [...]”

La respuesta generada resulta muy aclaratoria:

“El 14 de septiembre de 2009, a las 10:50:, [...] <[...]@fundacion-nmac.org> escribió:

Querido Jose,
Perdona el retraso, pero estuvimos muy liadas por la Fundación y el envío de cierta documentación no dependía de mí directamente. Pero más vale tarde que nunca y ahora te resuelvo tus consultas:

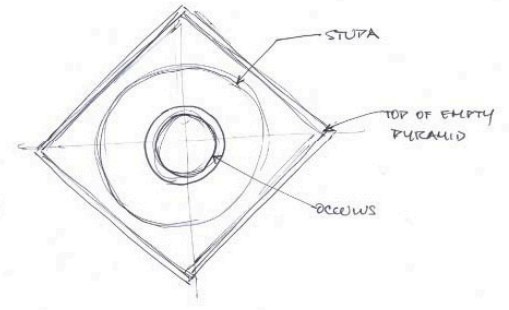
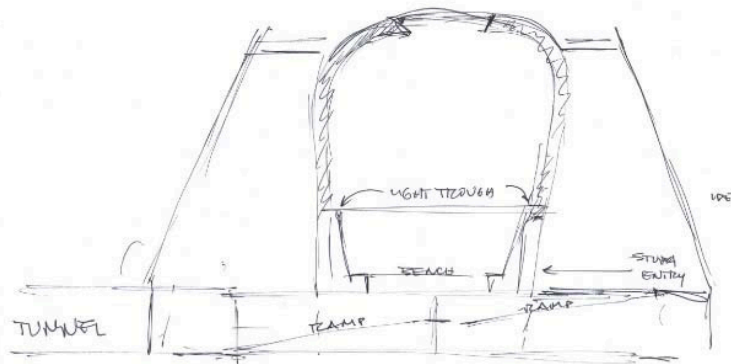
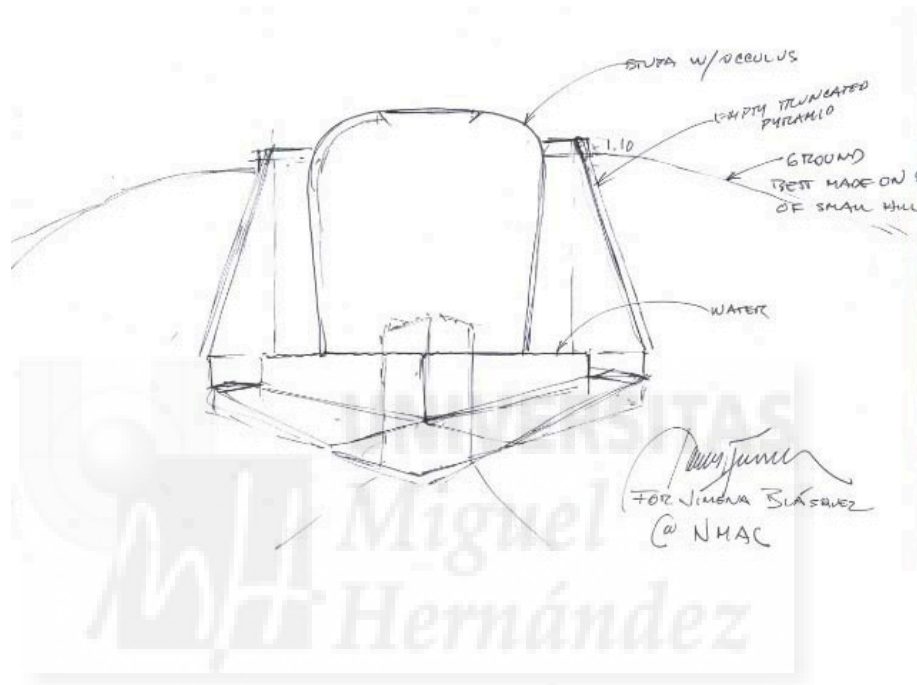
Consulta: En el catálogo del IVAM, donde Kosme De Barañano realiza un ensayo sobre la obra de James Turrell, expuesta en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (2004/05), aparece un boceto del proyecto “*Second Wind, 2005*” (ver página 252) que lo sitúa en Phoenix. ¿Tal vez la obra “*Second Wind, 2005*” inicialmente se pensó para ubicarla en otro sitio diferente al actual?

[Respuesta:] No, James lleva muchos años trabajando con la idea de la *Stupa* y la combinación de la *stupa* y la pirámide. Desde los años 70 dibuja este tipo de estructuras con la idea de poder llevarlas a cabo y modificarlas según las características del lugar que le permita. En este caso aunque existen bocetos anteriores a una idea parecida al proyecto NMAC, la obra ha sido específicamente adaptada al lugar y ha seguido muchos cambios según los bocetos que aparecen en el catálogo del IVAM.

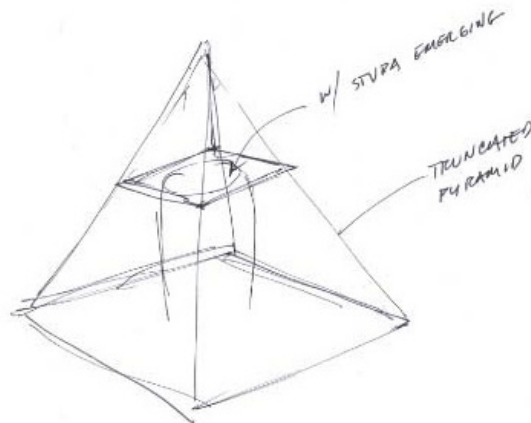
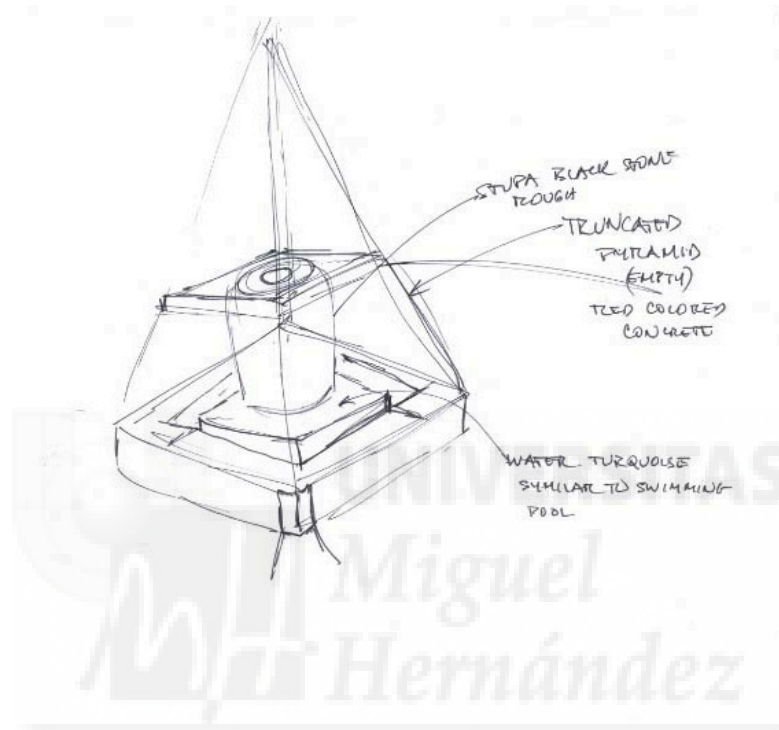
Respecto a tu petición de los bocetos, te he conseguido unos que espero te sirvan.

[...]”

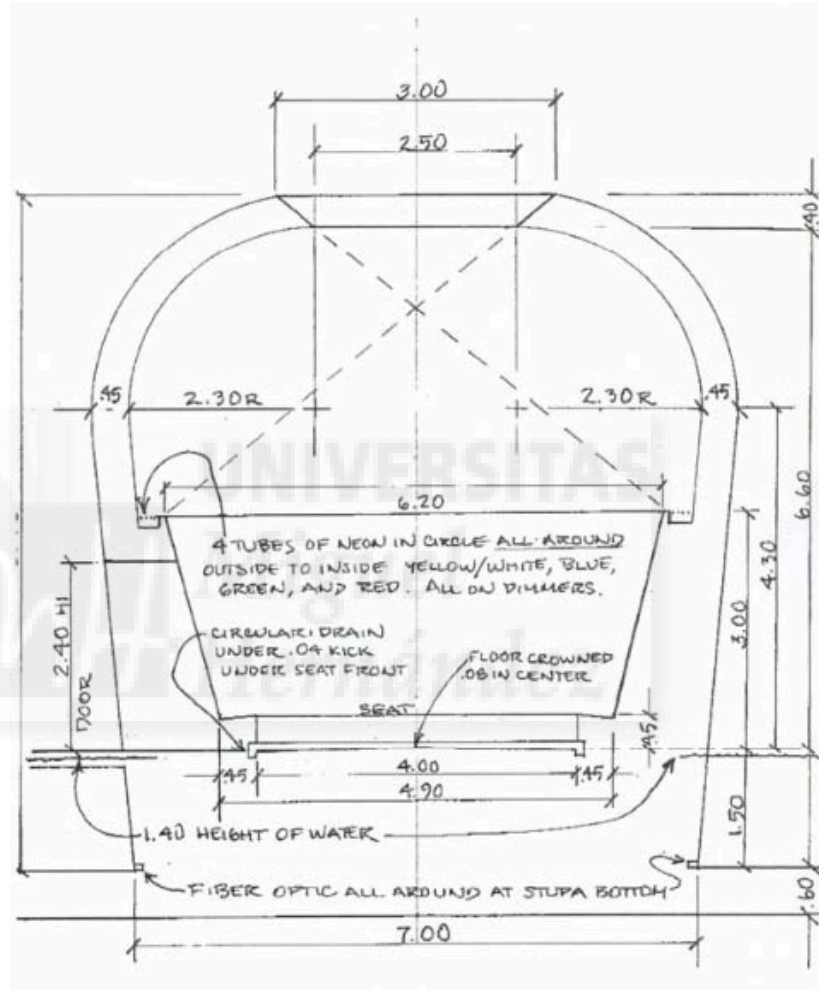
Los bocetos, por gentileza de la Fundación son los siguientes:

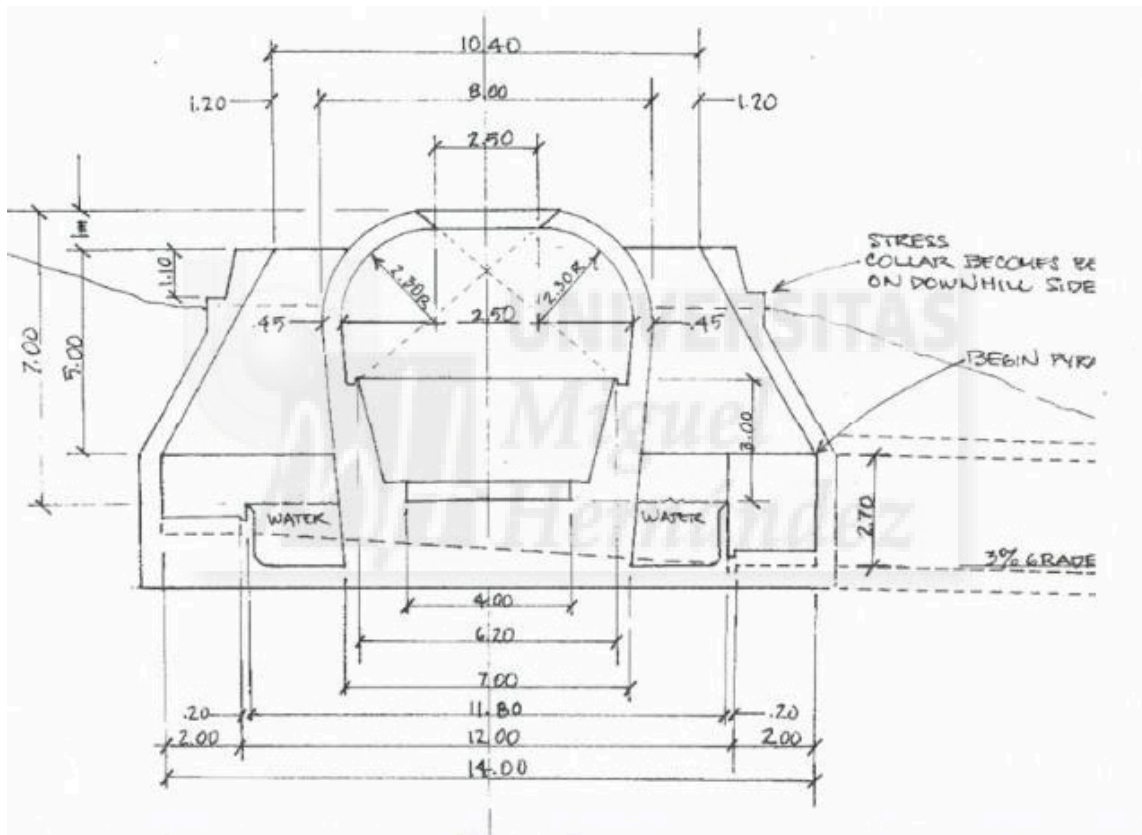


TOP VIEW
GROUND LEVEL



[004] Bocetos de "Second Wind, 2005" Adaptación a Montonmedio.

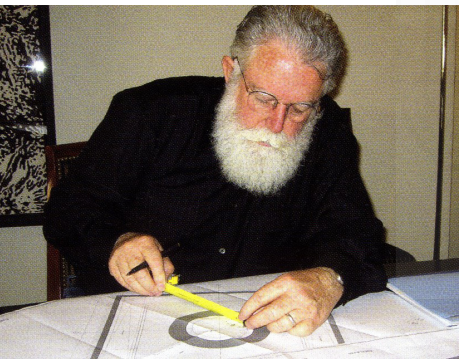




[006]



[007]



[008]

[007] Reunión con técnicos profesionales Erick Helanie, Dan Fernandez, Jimena Blázquez, Juan Manuel Cabello, Alexandra Hoffer y Salvador González. Trabajando en los planos. Marzo, 2006

[008] James Turrell. Trabajando en los planos. Marzo, 2006.

Imágenes extraídas de la publicación *James Turrell*. Fundación NMAC. Charta, Milano, 2009.

La labor de los técnicos ingenieros

Continuando con el proceso de planificación. El boceto, que Turrell genera, es entregado a un técnico ingeniero que realizará la adaptación de la idea en planos. Los diferentes planos serán de “Formas; plantas y secciones” y los de “Geometría; planta acotada corte a nivel +5.80, planta acotada de cubiertas y secciones eje b y planta acotada corte a nivel +2.00”. El ingeniero técnico (arquitecto técnico) es D. Salvador González García, que como jefe y autor del proyecto técnico actuará como máximo responsable en la planificación técnica de la obra, en colaboración con la empresa “Estudio de arquitectura AJPV”, con delegación en Sevilla. También se solicita los servicios de la empresa “3dearte”, que realiza las infografías, generando siete vistas del proyecto.

En el apéndice de esta tesina se adjunta los planos e infografías de la obra “*Second Wind*, 2005”.

Con todo este material sobre la mesa y los estudios realizados antes de ejecutar la obra, la tarea de planificación da paso a la de producción. Recordemos que el terreno está localizado en un montículo de la dehesa de Montenmedio, desde el año 2004. Con la fase de planificación concluida un equipo de profesionales estudian los pormenores, con planos finalizados en marzo del 2006.

Entre los profesionales de esta fase encontramos a Erick Helanie, como ingeniero del proceso luminoso en la obra de Turrell; Dan Fernández; Jimena Blázquez, directora de la Fundación NMAC; Juan Manuel Cabello, administrador del NMAC; Salvador González, ingeniero de la obra.

Todo este material será revisado por Turrell, que analizará con cuidado todos los detalles del proyecto.

En noviembre del 2006 ya se están realizando las tareas de excavación del terreno y no será hasta tres años después cuando esta fase concluya. Parece lo habitual, en la obra de Turrell, estimar una duración de tres años en la ejecución, como media normal. Turrell comenta la razón sobre la duración de su obra:

“ **E.V.:** ¿Cuántos proyectos tiene ahora en marcha?

J.T.: Unos treinta.

E.V.: ¿Y cómo se las arregla?

J.T.: El planteamiento inicial, que exige la mayor concentración, me lleva un mes o algo más. La finalización tiene lugar, como media, tres años más tarde. Así que podría abarcar siete u ocho proyectos más.... (se ríe) hasta 36 al tiempo. Pero algunos duran más. Tengo uno en el que trabajé quince años, el Yorkshire Sculpture Park: hice los dibujos en 1991 y se terminó en 2006. Y aún más en el que hice para Jim Goldstein en su casa de Los Angeles, en colaboración con el arquitecto John Lautner, que se inició en 1988. Hay que concederles el tiempo que necesiten; no me importa hacerlo.”^[17]

Volviendo al momento del inicio de las obras. La supervisión de la excavación es una importante tarea de responsabilidad por parte de los técnicos, principalmente por parte de D. Salvador González como jefe del proyecto. La obra civil se atiende por una empresa de la zona, “Grupo GC. Ingeniería y obra Civil”, bajo la responsabilidad de Manoli Gómez Grosso, que a su vez trabaja bajo la supervisión del arquitecto técnico y jefe de obra Salvador González. La completa confianza depositada en estos técnicos permite a Turrell atender otras obras por el mundo.

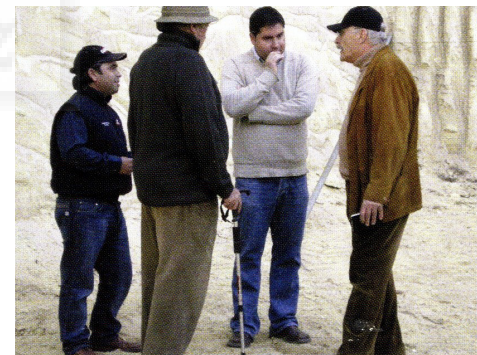
Con una superficie excavada de unos 20 metros por lado y una altura aproximada de 6 metros, el hueco queda a disposición de los encofradores.

Se coloca en la base una tela impermeable y se procede a la colocación de una rejilla de varillas. El objetivo será el de crear una losa “cimiento” que permita la solidez de la construcción. A continuación se procede a levantar los muros verticales de contención, de hormigón encofrado.

[17] Elena Vozmediano, *op. cit.*, del 17 de Julio de 2008.



[009]



[010]

[009] James Turrell. Excavación de las obras, noviembre 2006.

[010] James Turrell. Supervisando de excavación de la obra, noviembre 2006.

Imágenes extraídas de la publicación *James Turrell*. Fundación NMAC. Charta, Milano, 2009.



[011]



[011] [012] Fase de Producción.
Encofrando muros exteriores.
2006-2009.

Imágenes extraídas de la publicación *James Turrell*. Fundación NMAC. Charta, Milano, 2009.

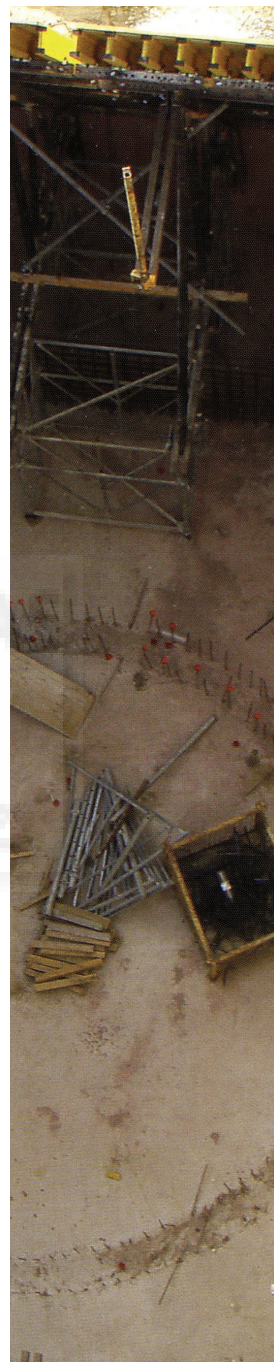


[014]

[013] [014] Fase de Producción.
Encofrando muros exteriores.
2006-2009.

Imágenes extraídas de la publicación *James Turrell*. Fundación NMAC. Charta, Milano, 2009.

[013]



[015]

Los muros verticales externos con una altura de 2,70 m, comienzan a tomar una inclinación de 60, 75 grados hacia el interior para configurar la forma de pirámide truncada -masta-ba-. Los encofradores proceden a la ejecución de los muros con elevadas pautas de seguridad.

Cuando el encofrado del perímetro de la pirámide está a 5 m desde el punto 0 de inclinación hasta el vértice superior, quedando un perímetro de entre los cuatro muros, en superficie, de 10,40 m por lado, en su abertura al exterior; es entonces cuando la etapa de la pirámide queda concluida.

En el otoño del 2008 se procede a la ejecución de la obra de la *stupa*. El diámetro en la base será de 7 m, con una inclinación en su pared hacia afuera, hasta alcanzar un diámetro de 8 m cuando se llega a la altura de 5,80 m. El colfón de la *stupa* tiene forma de cúpula de media naranja, con una abertura en el interior de 2,5 m y en su exterior, de cara al cielo, de 3,48 m. El ancho del muro de la *stupa* en la zona superior es de 0,41 m y la altura que alcanza es de 9 m. Esta *stupa* está metida 1,50 m en una piscina de unos 11 m de lado. Desde el interior de la *stupa*, la altura es de 7,5 m.

Para realizar la obra de *stupa* se colocaran 15 vigas de "H" y con una altura de 9 m. Dispuestas en derredor a una base circular de 7 m. Las vigas tienen la forma de la sección vertical de la *stupa*. Están unidas entre ellas por tubos en forma circular, ajustándose a las diferentes anchuras de la *stupa*, en su interior y exterior. Con la estructura montada se comienza a forrar su perímetro con material flexible. Se procede a proyectar el cemento intercalando en las correspondientes varillas de agarre.

Con la pirámide y la *stupa* cimentada se procede a trabajar en las rampas de accesos. De la entrada, con nivel 0 m podremos recorrer la *stupa* por la derecha o por la izquierda. Al llegar a la primera perpendicular que nos obliga a realizar el giro para proceder al siguiente recorrido, se habrá caminado 16 m y subido en rampa 0,68 m. Al continuar los otros 16 m



[016]

[015] Fase de Producción. 2006-2009.

[016] Estructura de la *stupa*. En construcción noviembre 2008.Imágenes extraídas de la publicación *James Turrell*. Fundación NMAC. Charta, Milano, 2009.



[017]

restantes para acceder a la *stupa*, en total se habrá ascendido en rampa 1,27 m. Desde este punto podremos acceder a la *stupa* por una rampa de 4 m de largo. El ancho de todas las rampas es de 2 m con una pendiente del 5,63 %.

El acabado en piedra natural

El proceso de producción llega a su momento de embellecimiento. La empresa dedicada a esta labor es la reconocida TINO Stone Group. Es una multinacional española, fundada hace 30 años, especializada en la extracción, producción y comercialización de texturas creativas de Piedra Natural. La empresa, explota en exclusiva cerca de 20 canteras de piedra natural en los cinco continentes y dispone –en 2009– de dos centros de tratamiento de la piedra en España. En su página oficial^[18] nos ofrece información sobre el material empleado en la obra “*Second Wind*, 2005”:

“La piedra natural de Tino se convierte en arte gracias a la obra de James Turrell.

El artista californiano James Turrell se ha servido de la piedra natural Tino Stone Group para alumbrar su recién estrenada obra ‘*Second Wind*’, que desde hace unas semanas forma parte de la colección permanente de la Fundación Montenmedio de Arte Contemporáneo en Vejer de la Frontera, Cádiz.

En conjunto, la obra se compone de 400 metros cuadrados de piedra travertino rojo antiguo, y grafito en dos texturas: metal y arenado domus, basalto apomazado. La obra consiste en una pirámide vacía, hecha con piedra excavada en el interior de una colina natural a la que se llega a través de un túnel. Dentro, rodeada por una pequeña piscina, hay una estupa, construcción budista para contener reliquias, recubierta de basalto Tino con

[017] *Stupa*. Colocación de la piedra natural, noviembre 2008.

Imágenes extraídas de la publicación *James Turrell*. Fundación NMAC. Charta, Milano, 2009.

[18] Web TINO, www.tino.es [en línea]. [Consulta: 20 de Julio de 2009].

una abertura en el techo que permite contemplar el cielo, el alma de la pieza. [...]”

La relación de la piedra natural y ubicación de la misma es la siguiente:

- **Travertino Rojo Antico**; situado en el suelo de los pasillos de tránsito, que bordean y acceden a la *stupa*.
- **Grafito en textura**: metal y arenado domus.
- **Grafito en textura**: Basalto apomazado; situado en el exterior de la *stupa* y en el asiento circular del interior de la *stupa*.

La pirámide queda de hormigón, con un tratamiento que le da el color rojizo. La pared del interior de la *stupa* es lisa de obra, pintado de un blanco quebrado.

Todo el material de piedra natural, necesario para la obra “*Second Wind*, 2005” ha sido donado por la empresa Tino Stone Group.

La iluminación de la obra

Esta labor es fundamental para el éxito de la obra. Labor será encargada al *Ingeniero de la luz* Erick Helaine, que ha trabajado desde hace más de una década con James Turrell. Para entender lo complejo de la ejecución analicemos lo que dice Turrell en cierta entrevista:[19]

E.V.: La estructura permitirá tener tres percepciones cromáticas diferentes del cielo: desde el exterior, desde el pasillo intermedio entre la pirámide y la estupa, que estará sumergida en un estanque de agua, y desde el interior de ésta. ¿Combinará luz natural y artificial?

J.T.: Solemos hacer distinciones entre luz artificial y luz natural, pero toda la luz es natural. Hay que quemar algo para obtener luz. Y cada luz es característica de lo que se quema y de la temperatura a la que lo hace. Pensamos que “recibimos” el color del cielo, cuando en

[19] Elena Vozmediano, *op. cit.*, del 17 de Julio de 2008.

realidad lo “construimos”. Lo que la obra consigue es que veamos el mismo cielo que está ahí fuera de tres maneras diferentes, modificando su percepción a través de luces de neón o LED que se camuflan en la arquitectura interior. Parecerá algo mágico pero lo estaremos haciendo nosotros mismos. El tres es un número con un profundo significado: las tres visiones del cielo tienen como equivalente las “tres gemas” del budismo: el Buda, el Dharma (sus enseñanzas) y el Sangha (la comunidad); o la Trinidad en el cristianismo. Además, en esta obra se combinan los cuatro elementos arquetípicos: el aire, la tierra, en la que penetraremos, el agua y el fuego a través de la luz.

E.V.: Utilizará los colores que siempre ha preferido: azul y rojo, y además el negro y el blanco.

J.T.: Uso el rojo, el verde y el azul para formar todos los colores. Constituyen el esquema RGB que se emplea, entre otras cosas, en la iluminación teatral. El LED también se basa en él. Aquí continuo utilizando el neón, que es para mí una de las luces más bellas, gaseosa. Me interesa además porque es muy resistente, incluso a la intemperie. Lo que menos me gusta es que contiene una pequeña cantidad de mercurio y hay que tener cuidado con eso. En el LED, el espectro de los colores es muy agudo; en el neón, cada color incluye más el espectro circundante, así que parece más rico. La razón por la que utilizo el LED es que puedes aproximar las fuentes de luz de diferentes colores y se fusionan, mientras que el neón forma bandas. En Montemmedio usaré el LED en el pasillo entre la pirámide y la estupa, y el neón dentro de ésta. Ambos controlados por un programa informático, para que se adapten a los cambios de luz a lo largo del día y las estaciones. Erick Helaine, que ha revolucionado el uso del neón y con el que trabajo desde hace más de una década, es capaz de mantener la carga estática y reducir al máximo el parpadeo. Hicimos en 2004 un proyecto muy grande en Vélizy, a las afueras de París, en el centro de diseño de Peugeot Citroën, con una longitud de 500 metros. También usamos neón en el Pont du Gard, un puente romano cercano a Nîmes, pero tuvimos que sustituirlo por LED cuando la iluminación fue arruinada por una inundación. Nuestra relación perceptual con la luz es bastante decepcionante: usamos la electricidad para ver, para leer,

pero no pensamos mucho en ella. Ahora tenemos avances sorprendentes en iluminación.

E.V.: Quizá el uso de luces en lugares de ocio o promocionales ha contribuido a que se desarrollen estas tecnologías que pueden tener una aplicación artística. Y ha aumentado los conocimientos de los arquitectos sobre estos temas.

J.T.: Es cierto. Los arquitectos deberían estudiar en profundidad las formas de iluminación. Ocurrirá. Tenemos una conexión fortísima con la luz. Somos fotosintéticos: absorbemos la luz a través de la piel y la transformamos en vitamina D. Su ausencia provoca depresión. En vez de tomar Prozac habría que tomar el sol. Pero si tomamos demasiado el sol podemos sufrir cáncer de piel: cada quemadura solar es una quemadura por radiación, pero el cáncer tarda unos 35 o 40 años en desarrollarse. En los pelirrojos requiere 15 años menos, porque tienen un tipo de célula cutánea diferente. Curiosamente, tanto Erick como yo somos pelirrojos, y ambos nos interesamos por la luz. La mayoría de las experiencias espirituales, como la de Pablo en el camino de Damasco, o cualquier otra “iluminación”, son descritas utilizando el vocabulario de la luz. Así que tenemos una relación con la luz que es física, psicológica (afecta a nuestro estado de ánimo) y espiritual.

La combinación de luz de neón y luz de LED se fundamenta en las cualidades de cada color percibido. Con esta consideración, se utiliza la luz de neón solamente en el interior de la *stupa*, debido a que cada color incluye más espectro circundante que la iluminación LED, por lo tanto parecerá más rico en gamas. A pesar que ésta se proyecte en forma de bandas.

En una de las visitas a la Fundación tuve la oportunidad de anotar la secuencia lumínica de una sesión de la obra “*Second Wind*, 2005”, correspondiente a un día de verano. También anoté la sensación de color percibido en la ventana al cielo por cada cambio de color de la secuencia. Los resultados son los siguientes:

SECUENCIA LUMÍNICA
en "Second Wind, 2005"

Registro por José Sánchez a fecha 18 de Agosto de 2009

INICIO	fracción	Color Interior <i>Stupa</i>	tiempo	Color cielo "percibido"
21:30		Verde muy pálido		
	0:00:30	Fusia pálido	0'42"	
	0:01:00	Fusia intenso	1'13"	Verde turquesa quebrado
	0:01:30			
	0:02:00			
		Fusia azulado	2'47"	Verde oliva quebrado
	0:03:00			
	0:04:00	Azul luminoso medio	4'10"	Verde + marrón
	0:05:00		5'00"	Verde cálido + siena
	0:06:00		6'00"	Marrón rojizo + carmín
	0:07:00			
	0:08:00			
	0:09:00		9'14"	Marrón morado oscuro
		Se inicia verde pálido	9'33"	
	0:10:00		10'00"	Lila + marrón
		Verde pálido	10'35"	Morado azulado
	0:11:00	Verde medio		
			11'20"	Morado luminoso
	0:12:00	Verde pistacho luminoso	11'50"	Morado azul intenso
	0:13:00	Verde más luminoso	12'50"	Intensidad del morado
			13'30"	Añil oscuro toque cálido
	0:14:00	Baja verde de intensidad	14'20"	Azul quebrado
		Sube tono cálido	14'40"	
	0:15:00	Sube en fusia	15'07"	Azul muy oscuro
		Fusia luminoso	15'25"	Azul oscuro-medio
	0:16:00	Naranja pálido	16'11"	Azul claro + magenta
		Naranja y amarillo pálido	16'25"	Azul claro vivo

	0:17:00	Naranja y amarillo pálido		Azul claro vivo
	0:18:00			
	0:19:00		19'00"	Azul prusia muy oscuro
	0:20:00			
	0:21:00			Azul oscuro
	0:22:00	Tono apagado gris	21'16"	
	0:23:00	Fase rápida: Fusia, azul Fusia quebrado	21'48"	Verde turquesa quebrado
	0:24:00	Amarillo	22'40"	
	0:25:00	Baja tono del verde	23'25"	
21:55	0:25:00	Aumenta el blanco	24'00"	Azul oscuro
			24'30"	Negro
INICIO	fracción	Color Interior <i>Stupa</i>	tiempo	Color cielo "percibido"

El LED, con una fusión más limpia en sus colores, se utiliza en el pasillo, entre el vacío de la pirámide y la *stupa*, próximo al borde del contenedor de agua. Alrededor de la piscina la iluminación está en tono azul luminoso y alrededor de la *stupa*, en su perímetro exterior, una secuencia lumínica, que en su duración de siete minutos, pasará del verde al fusia, del fusia al azul, al magenta, al lila, al rojo anaranjado para luego comenzar en el verde. Esta gama de colores LED modificará sutilmente el agua que está alrededor de la *stupa*.

Ambos sistemas de iluminación están controlados por un programa informático, para adaptar la iluminación a los cambios de luz a lo largo del día y de las estaciones. En la obra de Turrell es importante estar en el momento adecuado antes de que el sol desaparezca. Para ello los

visitantes serán informados por los recepcionistas del momento en el que comienza la secuencia lumínica en el interior de la *stupa*. Normalmente será cuarenta minutos antes de la caída del sol. Para controlar estos momentos, el ingeniero Erick Helanie, ha facilitado a través de una página web, los momentos de caída del sol. Este control del tiempo permitirá tener la temporalización adaptada según el mes que se solicite. Sin duda esta información facilita la tarea de los guías del NMAC.

A continuación se muestra un ejemplo de programación adaptado a Julio del 2009:

July 2009

Madrid, Spain

Sunday	Monday	Tuesday	Wednesday	Thursday	Friday	Saturday
			1 Sunrise: 6:49 am Sunset: 9:50 pm	2 Sunrise: 6:49 am Sunset: 9:50 pm	3 Sunrise: 6:50 am Sunset: 9:50 pm	4 Sunrise: 6:50 am Sunset: 9:50 pm
5 Sunrise: 6:51 am Sunset: 9:49 pm	6 Sunrise: 6:51 am Sunset: 9:49 pm	7 Sunrise: 6:52 am Sunset: 9:49 pm	8 Sunrise: 6:53 am Sunset: 9:48 pm	9 Sunrise: 6:53 am Sunset: 9:48 pm	10 Sunrise: 6:54 am Sunset: 9:48 pm	11 Sunrise: 6:55 am Sunset: 9:47 pm
12 Sunrise: 6:55 am Sunset: 9:47 pm	13 Sunrise: 6:56 am Sunset: 9:46 pm	14 Sunrise: 6:57 am Sunset: 9:46 pm	15 Sunrise: 6:58 am Sunset: 9:45 pm	16 Sunrise: 6:58 am Sunset: 9:45 pm	17 Sunrise: 6:59 am Sunset: 9:44 pm	18 Sunrise: 7:00 am Sunset: 9:43 pm
19 Sunrise: 7:01 am Sunset: 9:43 pm	20 Sunrise: 7:02 am Sunset: 9:42 pm	21 Sunrise: 7:03 am Sunset: 9:41 pm	22 Sunrise: 7:03 am Sunset: 9:41 pm	23 Sunrise: 7:04 am Sunset: 9:40 pm	24 Sunrise: 7:05 am Sunset: 9:39 pm	25 Sunrise: 7:06 am Sunset: 9:38 pm
26 Sunrise: 7:07 am Sunset: 9:37 pm	27 Sunrise: 7:08 am Sunset: 9:36 pm	28 Sunrise: 7:09 am Sunset: 9:35 pm	29 Sunrise: 7:10 am Sunset: 9:34 pm	30 Sunrise: 7:11 am Sunset: 9:33 pm	31 Sunrise: 7:12 am Sunset: 9:32 pm	

Pero los datos pueden ser más completos en relación a los intereses del usuario. Para ello podemos encontrar páginas en la web que precisan de estos datos. En el caso de muestra hemos incluido la sugerida por la Fundación NMAC. Una página sencilla y que permite saber una serie de parámetros aplicados a cualquier parte del mundo.^[20] En la configuración de los parámetros a los que se puede acceder se encuentran los siguientes:

- Crepúsculo civil
- Fases de la luna
- Crepúsculo náutico
- Salida de la luna y puesta de la luna
- Crepúsculo astronómico
- Mediodía solar
- Latitud, longitud “no para fines de navegación” y la información del tiempo
- La duración del día

En la importancia de esta observación de horarios estriba el éxito de una de las experiencias perceptivas más llamativas de las que se puede disfrutar en relación a la secuenciación de la luz aplicada en el interior de la *stupa* –espacio– con salida al exterior a través de un óculo. A los treinta minutos antes de la puesta del sol, un grupo reducido de personas entra en la cámara *skyspace* y sentadas en la base interior o tumbadas en el suelo, se disponen a contemplar juntos la sugerente relación de los colores en un descubrimiento de la relatividad sustancial de la luz. La luz interior de la cámara cambia en secuencias de tiempo y la sorpresa que nos produce la sensación de cambio de la luz, que nos llega desde el exterior por la entrada superior, nos deja persuadidos como si se tratara de una hoguera encendida en medio de un grupo de personas. Tampoco está muy lejos esa idea de reunión en torno a un elemento natural que entra en calor –fuego– y que está ocurriendo con la emisión de luz como quema natural –exterior– y artificial –interior–, y que entra en una realidad en ese lugar. Durante un tiempo los asistentes se quedan mirando a través del agujero en el techo. Para evidenciar este hecho, se añaden una serie de fotografías que recogen los momentos claves

[20] Sunrise Sunset. Free Printable Calendars [en línea] [Consulta: 20 de Marzo de 2013]. Disponible en Web: <http://www.sunrisesunset.com>



















UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

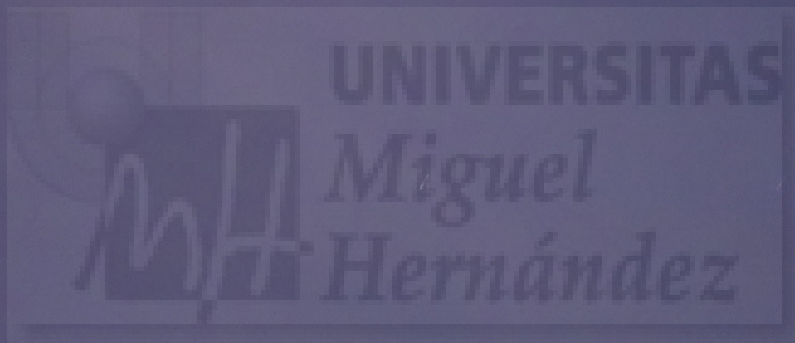


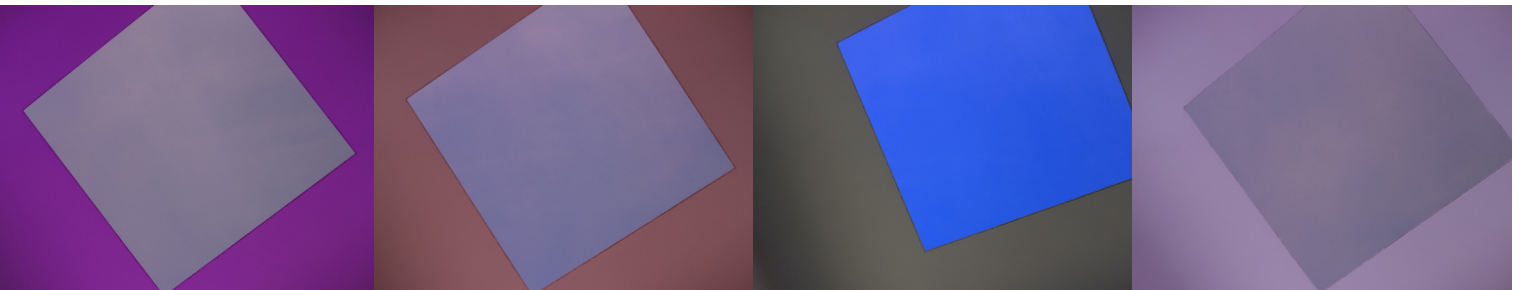


UNIVERSITAS
Miguel
Hernández



UNIVERSITAS
Miguel
Hernández



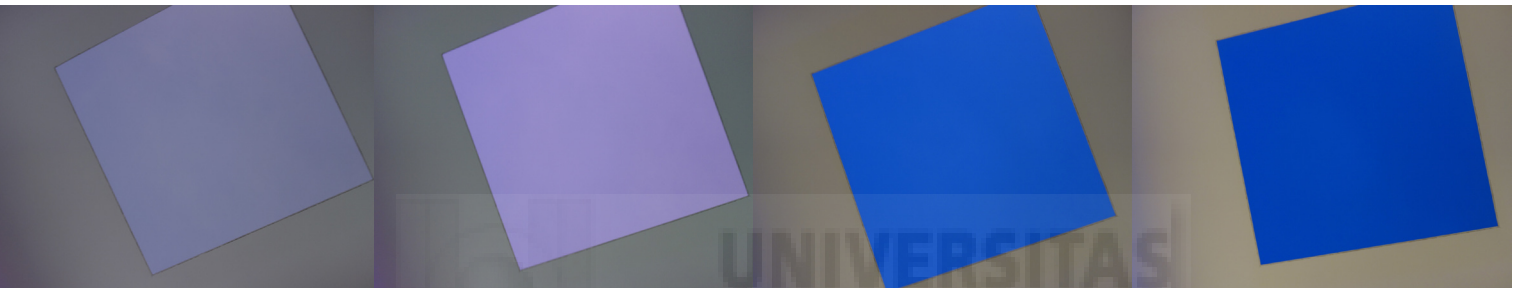


18:40

18:42

18:43

18:44

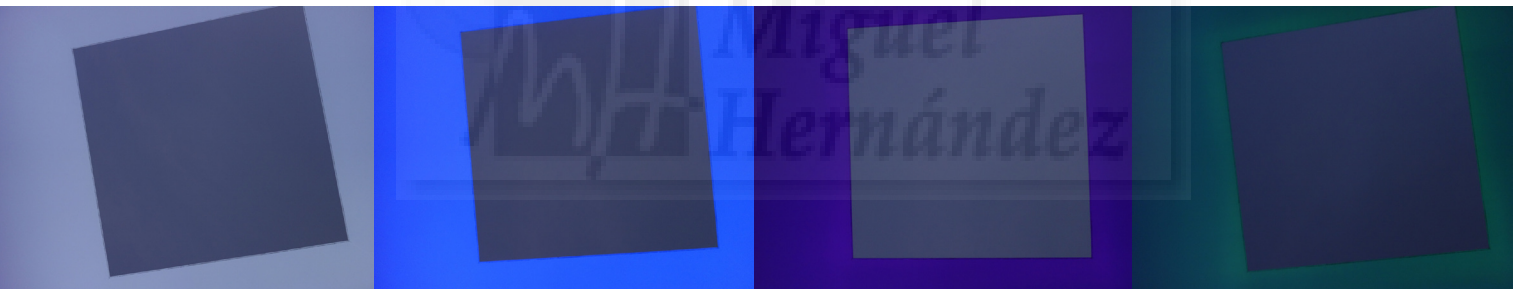


18:46

18:47

18:48

18:49

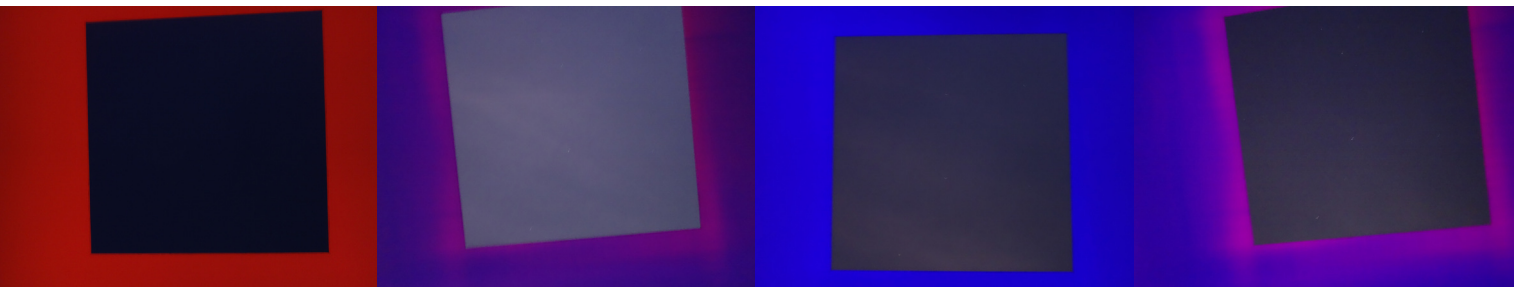


18:53

18:54

18:55

18:59



19:07

19:10

19:12

19:16

[034]



[035]

Miguel
Hernández

de esa experiencia. El ejemplo es tomado del *skyspace Joseph's Coat*, 2011 del Museo de Arte Ringling en Sarasota, Florida; en una secuencia de fotografías publicadas.^[21]

Turrell lleva al espectador a un viaje sensorial –transforma la percepción del espectador con el color y la profundidad del espacio– basado en una manipulación sutil y magistral de la luz.

Después de tres años en la fase de producción, la obra de James Turrell se materializa. El deseo de dar a conocer la obra al público determinará la confección de una estrategia de difusión que permita proyectar

[018- 033] Secuencia luminica.

[034] Secuencia luminica en del *skyspace Joseph's Coat*, 2011 del Museo de Arte Ringling en Sarasota, Florida.

[035] "Second Wind, 2005" 2009. Vista de la *Stupa*.

[21] Aimée Knight. *James Turrell: A private viewing*. 20 Julio de 2013 [en línea] [Consulta: 20 de Marzo de 2013]. Disponible en Web: <http://aimeeknight.com/category/new-media-2/>

favorablemente la obra a los diferentes sectores de la cultura y educación. Los preparativos para la inauguración no se harán esperar. Mientras tanto los técnicos se cercioran de que todo ha finalizado como se esperaba.

Fase de integración y evaluación

Un buen proyecto, ejecutado con éxito, debe de presentarse a la sociedad mediante una iniciativa de difusión comprometido con una buena programación a nivel educativo.

La sociedad no tiene por qué entender los criterios estéticos que una obra, un artista y sus promotores procuran promover. El arte contemporáneo no goza de mucha comprensión de entre los ciudadanos. Por lo tanto, es una tarea de responsabilidad el preocuparse por elaborar una estrategia comunicativa para realzar los valores que una obra, en el espacio natural goza y desarrollar un proceso de integración de la misma. Tener en cuenta a la sociedad mediante un proyecto educativo y de difusión, no solo para exponer “los objetivos que se persiguen con dicho proyecto, sino para entablar un diálogo más amplio en relación al arte público y el arte de nuestros días”^[22], será una excelente manera de integrar la obra entre la ciudadanía.

A continuación analizamos cuatros aspectos de la fase de integración. Éstos estarán relacionados con la educación, la difusión, la aceptación y la proyección cultural de la obra “*Second Wind*, 2005”.

La educación se inicia con la difusión a través de los medios de comunicación, informando, promoviendo con actividades educativas y eventos que susciten el diálogo cultural.

[22] V.V.AA. *Guía de buenas prácticas...*, op. cit., p. 39.

Otro factor que interviene en colaboración a la educación, es la difusión misma de la obra. Se puede propagar a varios niveles, desde la publicidad del proyecto, desde artículos redactados por críticos de renombre, de la difusión misma del artista, los catálogos, la exposición de la documentación del proyecto y un sin fin de medidas en “pro” a la difusión de la obra.

Como estrategia de aceptación, es importante que la localidad de la zona vea la obra como específica del lugar y que trascienda por el renombre del artista o la acción de la obra. Además el artista puede contribuir a la buena aceptación de su obra si éste intenta trabajar con la industria de la zona. Ésta será una buena manera de hacer partícipe, y de forma directa, a la comunidad cercana, pudiendo generar el ambiente propicio para manifestaciones culturales complementarias a la obra.

El ambiente de cooperación puede articular una valiosa proyección cultural. El turismo puede verse activado por un sector interesado por actividades y programas culturales. Como objetivo se puede potenciar el turismo como labor compartida entre las poblaciones colindantes locales, pudiendo ser de beneficio mutuo.

Por lo tanto, ¿qué difusión ha tenido la obra de James Turrell?, desde la Fundación NMAC ¿qué actividades han propiciado una estrategia de educación social?, ¿cómo se ha incentivado el interés por la obra de Turrell?, ¿qué actividades culturales se han realizado tras la inauguración de la obra de “*Second Wind*, 2005”?

Durante los siguientes meses a la inauguración de la obra de Turrell, la Fundación, ha organizado una serie de actividades que abren el interés al discurso entre arte y naturaleza, utilizando como referente la obra de James Turrell.

La primera actividad fue la realización de un “Seminario de arte, naturaleza y paisaje” que se celebró los días 1, 2 y 3 de Julio. Con participantes de reconocida trayectoria como José Luis Albelda. El objetivo del curso pretende promocionar los valores del paisaje desde las diferentes propuestas culturales, de entre ellas la obra de Turrell.

La programación que se ofreció fue la siguiente:

SEMINARIO “ARTE, NATURALEZA Y PAISAJE”

Fecha: 1, 2 y 3 de julio de 2009.

Durante los días 1, 2 y 3 de julio de 2009 se realizará en el Aulario la Bomba de la Universidad de Cádiz el seminario “Arte, Naturaleza y Paisaje” dentro de la 60ª Edición de los cursos de verano de dicha universidad. Este seminario está organizado por el Instituto del Patrimonio Cultural de España en colaboración con la Universidad y la Fundación NMAC.

Objetivo del curso:

El curso plantea los valores del paisaje desde las diferentes propuestas culturales que intervienen en él. A partir del papel destacado que tienen las intervenciones artísticas contemporáneas en la naturaleza, se presentan otros valores culturales de relevancia como los que parten de la experiencia estética de la naturaleza y de la interpretación cultural del territorio. El Convenio Europeo del Paisaje establece un claro marco institucional en el que se enmarcan las reflexiones del curso, estimuladas no sólo por la presentación de expertos de primer orden en sus campos (artistas, expertos en comisariado, gestores de instituciones culturales, técnicos en paisaje, etc.) sino por la experiencia directa que propone la visita guiada a paisajes intervenidos.

Planteamientos del curso:

Las actividades del curso, compuestas por ponencias, charlas debate y visitas guiadas, desarrollan la compleja pero productiva relación que se da entre las propuestas artísticas contemporáneas en la naturaleza y los diferentes valores del paisaje con una especial mención a los valores medioambientales, culturales e históricos. Dentro del programa se incluyen charlas debate, donde un moderador dirige la discusión de un grupo de ponentes de la mañana, visitas comentadas a paisajes intervenidos de primer interés como el espacio de la propia fundación NMAC en la Dehesa de Montenmedio (propuesta del arte), el conjunto de Bolonia Baelo - Claudia (propuesta de la historia) y una visita al Parque de los Alcornocales (propuesta de la naturaleza).

Programa:

1/7/2009

Propuesta Naturaleza

9:00-9:30 h: Lección Introductoria:

Representante de la UCA

Representante del Instituto de Patrimonio

Representante de la Fundación NMAC

9:30 a 10:30 h: Naturaleza y Arte, Conferencia a cargo de José Luis Albelda Raga, Profesor Titular de la Universidad, Univ. Politécnica de Valencia

11:00 a 12:00 h: “El convenio Europeo del Paisaje”, conferencia a cargo de Margarita Ortega, Ministerio de Medio Ambiente, Rural y Marino.

12:00 a 13:00 h: “ La costa de la luz, emblema pasisajístico”. Juan Manuel Barragán Universidad de Cádiz.

13:00 h: Sesión de conclusiones a cargo de Ignacio Español.

2/7/2009

Propuesta Historia

9:00 a 10:00 h: Sesión Bibliográfica

10:00 a 11:00 h: El tiempo leído en el espacio Linarejos Cruz

11:30 a 12:30 h: “En construcción” (urbanismo y territorio). Joaquín Sabaté.

12:30 a 13:30 h: “Deconstructing landscape” (hacia una interpretación del paisaje histórico). Diego Arribas.

13:30 h: Sesión de conclusiones a cargo de Linarejos Cruz.

17:30 h: Sesión Práctica (actividad opcional para los estudiantes): espacio y tiempo en la Ensenada de Bolonia. Silvia Fernández y Marta García de Casasola (IAPH)

3/7/2009

Propuesta Arte

9:00 a 10:00 h: “Que sea site specific”. Jimena Blázquez Abascal. Directora Fundación NMAC.

10:00 a 11:00 h: “Sobre el Land Art”, Tania Raquejo

11:30 a 12:30 h: “La experiencia del paisaje. Una visión multidisciplinar” a cargo de Ignacio Español Echániz, Profesor Titular de Universidad Politécnica de Madrid.

13:30 h: Sesión de conclusiones a cargo de Jimena Blázquez Abascal.

17:30 h: Sesión práctica (actividad opcional para los estudiantes) Sensación de paisaje: Fundación NMAC Montenmedio. Jimena Blázquez (Fundación NMAC)

Participantes:

1. Linarejos Cruz (IPCE)
2. Margarita Ortega (MMAMRM)
3. Juan Manuel Barragán (Universidad de Cádiz)
4. Ignacio Español (Politécnica Madrid)
5. Joaquín Sabaté (Universidad de Barcelona)
6. Diego Arribas (artista. Coordinador de la experiencia “arte, industria y territorio”)
7. Silvia Fernández y Marta García de Casasola (IAPH)
8. José Luis Albelda (Politécnica de Valencia)
9. Jimena Blázquez (NMAC)
10. Tania Raquejo (experta en Land Art)

Una segunda actividad se centra en promover las visitas a la obra con la particularidad de que éstas sean guiadas. Los días seleccionados son diferentes a lo largo del año. La invitación se extiende mediante la página oficial de la Fundación de la siguiente manera (como ejemplo, un día cualquiera del verano del 2009):

**“Martes de atardeceres en la obra de James Turrell”
7 y 21 de julio y 4 y 18 de agosto**

Durante los martes 7 y 21 del mes de julio y los martes 4 y 18 del mes de agosto, las tardes se convierten en un momento idóneo para que el visitante pueda acercarse y conocer la colección de la Fundación NMAC. “Martes de atardeceres en la obra de James Turrell” consiste en visitas guiadas que tienen como objetivo difundir la cultura plástica contemporánea a todo el público a través de los proyectos de los diferentes artistas que han trabajado para la fundación y que culmina en la obra “*Second Wind, 2005*” de James Turrell desde la que se observará el atardecer. En cuatro jornadas de dos horas y media los visitantes tendrán la oportunidad de conocer las obras presentes en la fundación, el proceso de producción de las mismas, la biografía y los diferentes proyectos de los artistas que han trabajado en la fundación, además de las técnicas utilizadas en la obra. Dirigido al público adulto en general.

Y para los más jovencitos se dedican unos talleres durante el mes de Agosto, para explorar sus habilidades manuales, tomando como referencia la materia de Turrell, la luz. A continuación se describe la programación que aparece en la página oficial de la Fundación NMAC, donde todos los años se actualiza con nuevas y diferentes actividades: “Cada verano la Fundación NMAC ofrece a sus visitantes una serie de actividades culturales dirigidas al público en general. Todo un programa multicultural para que el verano se convierta en un momento de aprendizaje y diversión”.^[23]

El año de inauguración de la obra “*Second Wind, 2005*”, 2009. Se dispusieron las actividades que a continuación se describen:

[23] NMAC Educa, [en línea] [Consulta: 1 de Septiembre de 2015]. Disponible en Web: <http://www.nmaceduca.org/inicio.aspx>

TALLERES DE MANUALIDADES

Jueves 6, 13, 20 y 27 de agosto 2009.

Como cada año, las tardes de los jueves en la fundación se convierten en espacios de creatividad e imaginación donde niños y niñas de diferentes edades visitan nuestra aula educativa y realizan talleres de manualidades. Utilizando diferentes materiales y dedicados en este verano 2009 a la obra del artista James Turrell, los participantes darán rienda suelta a su imaginación creando trabajos ligados al arte y a la naturaleza.

James Turrell, al igual que muchos de los artistas que han realizado proyectos para la fundación, ha tenido la luz como fuente de inspiración. En este taller, los alumnos al igual que los propios artistas, realizan un taller donde la luz se convierte en la parte fundamental de la obra.

- “La luz que nos rodea”

En este taller los alumnos observan las diferencias fundamentales entre los colores primarios, secundarios y terciarios, y entre los materiales translúcidos y opacos. Para ello se utilizan varios tipos de papel en los que varían el grosor, el tamaño y el color. Con la ayuda de un proyector de diapositivas y con un retroproyector, los alumnos pueden ver las diferentes transformaciones de la luz en su contacto con los distintos tipos de papeles.

Partiendo de este primer contacto, los alumnos tendrán que realizar unos móviles, utilizando ramas de árboles como soporte, y los diferentes papeles que se han utilizado en la primera parte del taller. El objetivo principal de este taller es que los alumnos conozcan las principales propiedades de la luz y todas sus posibilidades a la hora de realizar un proyecto artístico.

- “Luces y sombras”

En este taller los alumnos pueden analizar los distintos usos que los artistas han dado a la luz a lo largo de la historia.

Maestros en la utilización de la luz y el color como los primitivos flamencos, impresionistas y tenebristas mostrarán a los más pequeños las posibilidades de representación que la luz ofrece.

A través de diferentes láminas en blanco y negro los alumnos realizarán sus propias composiciones utilizando las degradaciones de luces y sobras.

- “Crea tu propio caleidoscopio”

Los niños y niñas participantes de este taller podrán, con la ayuda de diversos materiales como CD, cartón, tijeras, cuentas de colores y plásticos variados, realizar un caleidoscopio. Una vez realizado los alumnos podrán observar las diferentes formas que adquieren las cuentas al ser giradas y vistas a través de la luz. Un juego divertido que les convierte en verdaderos artesanos.

- “El color de la naturaleza”

La naturaleza está compuesta por una amplia diversidad de colores que cumplen una determinada función. Del mismo modo, los colores que los artistas han utilizado han sido obtenidos a través de la propia naturaleza. Por medio de técnicas tradicionales, los alumnos podrán obtener pigmentos de colores y realizar sus propias composiciones.

El verde obtenido de los hojas de las plantas, o el color rojo de minerales como la arcilla serán algunos de los pigmentos que los alumnos podrán obtener de la propia naturaleza para realizar sus obras de arte.

Este año –2015– la oferta para los jóvenes ha pasado por una serie de talleres relacionados con el *land art*, “Visitas a la luz de la luna llena” –para los días 31 de julio, 29 de agosto y 27 de septiembre–, y otras de carácter artesanal; sin olvidarnos de la actividad relacionada con nuestro tema y que la Fundación lo define así: “Turrell. Mago de la luz. Cada viernes los más pequeños, en compañía de su familia, podrán disfrutar de una visita especial al atardecer a la obra de James Turrell “*Second Wind*, 2005”.

En esta visita especial además, podrán conocer el funcionamiento de la ilusión óptica gracias al taller realizado por personal de la fundación NMAC.”[24]

A fechas concerniente al cierre de esta Tesis -2015-, las actuaciones por parte de la Fundación NMAC en beneficio a la educación, se mantienen fuertes, promoviendo actividades para todo tipo de público, desde niños hasta interesados, investigadores y personal docente. Facilitando para dicha labor una web asociada a su página oficial; “NMAC Educa”[25]. Como indica la web de la Fundación, con relación a su *proyecto educativo*: “La línea de actuación del programa educativo de la Fundación NMAC está diseñada para satisfacer, de forma especializada, las necesidades educativas, culturales y medioambientales de los diferentes tipos de público que cada año visitan sus instalaciones.”[26] Dando atención desde esta web a personal docente de colegios y otras entidades con *material educativo y talleres especializados*; a investigadores facilitando material de apoyo. También desde la web se da atención al medioambiente con recursos y talleres formativos.

Durante el resto de los meses correspondiente al horario escolar, la Fundación recibe visitas de grupos de alumnos que desean conocer las obras.

La difusión en la educación es un compromiso obligado para la Fundación. La integración de todas sus obras en la sociedad es objetivo principal del NMAC. Reduciendo la incorporación de obras, a una o dos por año, los esfuerzos están destinados a incrementar la difusión de las obras que posee.

Otra iniciativa en la difusión de la obra de James Turrell, fue la elaboración de un catálogo con motivo de la obra “*Second Wind*, 2005” que “[...] recoge un texto crítico de Michael Govan, director del LACMA, además

[24] NMAC Educa, [en línea] [Consulta: 1 de Septiembre de 2015]. Disponible en Web: <http://www.nmaceduca.org/contenido3.aspx?ldPAGina=4>

[25] NMAC Educa, [en línea] [Consulta: 1 de Septiembre de 2015]. Disponible en Web: <http://www.nmaceduca.org/inicio.aspx>

[26] NMAC Fundación, [en línea] [Consulta: 1 de Septiembre de 2015]. Disponible en Web: <http://www.fundacionnmac.org/es/nmac-educa/>

de un escrito acerca de la percepción elaborado por Sharon Goto y William Banks, ambos prestigiosos profesores norteamericanos en psicología y una entrevista de Blázquez a James Turrell. Las fotografías han sido tomadas por Florian Holzherr”.^[27]

Cuartillas, pósters y hojas informativas en dos idiomas integran la fase de difusión publicitaria impresa.

En la página oficial se ofrece un horario específico para las visitas a la obra de “*Second Wind*, 2005”. La información expuesta es la siguiente:

VISITA A LA FUNDACIÓN NMAC [2015]^[28]

Horario

De martes a domingo, de 10.00 a 14.00 h y de 16.00 a 20.00 h
Lunes cerrado.

Entrada

Entrada general: 5€

Descuento para grupos, estudiantes, jubilados y personas con discapacidad. Entrada gratuita para niños menores de 12 años, miembros del ICOM, prensa, amigos NMAC y primeros domingos de cada mes.

Visita guiada a la Secuencia lumínica de James Turrell: Sábados 15€ por persona, resto de días 30€. Imprescindible reserva con al menos 48 h de antelación.

Visitas guiadas a la colección para grupos: 8€ por persona para grupos de más de 15 componentes. 10€ por persona para grupos de 15 componentes o menos. Imprescindible reserva de al menos 48 de antelación.

Visita guiada para escolares: 5€ por alumno. Imprescindible reserva.

[27] NMAC Fundación, [en línea] [Consulta: 1 de Septiembre de 2015]. Disponible en Web: <http://www.fundacionnmac.org/es/turrell>

[28] NMAC Fundación, [en línea] [Consulta: 1 de Septiembre de 2015]. Disponible en Web: <http://www.fundacionnmac.org/es/visita/horarios-y-viaje/#sthash.Jb-ON0lzn.dpuf>

VISITA A LA OBRA DE JAMES TURRELL. 2015^[29]
SECOND WIND 2005, Colores al atardecer. Visitas guiadas

“*Second Wind, 2005*” Adquiere su mayor significado en la puesta del sol, convirtiéndose en una experiencia única en la que el visitante puede percibir todo el espectro de colores del que está formado el cielo y tener la sensación de que está al alcance de la mano.

Tras un breve periodo de restauración, la Fundación NMAC pone nuevamente en marcha las visitas al atardecer, a la obra de James Turrell “*Second Wind, 2005*”.

Estas visitas nos permitirán contemplar el mayor *skyspace* de Europa en toda su plenitud, proporcionando una experiencia única.

No esperes más para realizar tu reserva, recuerda que el aforo es limitado.

PRECIOS Y HORARIOS

Horarios:

- Los horarios cambian según el día y la época del año, ya que coincide con la caída del sol. [2015]

[Horarios: Solsticio de verano: 21.30-22.30 aprox.

Solsticio de invierno: 18.30 -19.30 aprox.][2009]^[30]

Precios:

- Sábados 15€.

- Resto de días (Lunes cerrado): 30€.

- Viernes Día del niño: 30€ por adulto, 10€ niño.



[036]

[036] Comunicado de inauguración de la obra “*Second Wind, 2005*”, 2009, <http://www.undo.net/it/presentazio-ne/88069>

[29] NMAC Fundación, [en línea] [Consulta: 1 de Septiembre de 2015]. Disponible en Web: <http://http://www.fundacionnmac.org/es/actividades/second-wind/#sthash.Hq2GZGqj.dpuf>

[30] Horario establecido en verano del 2009, en web de la Fundación NMAC.

ADVERTENCIAS:

- IMPRESCINDIBLE RESERVAR CON 24 HORAS DE ANTELACIÓN.
- ACTIVIDAD NO RECOMENDADA PARA MENORES DE 12 AÑOS.
- QUEDA TOTALMENTE PROHIBIDO LA REALIZACIÓN DE FOTOGRAFÍAS EN EL INTERIOR DE LA STUPA.

Otro método de difusión inmediata es la utilización de la “nota de prensa”. Se suele emitir una nota informativa a través de una plataforma de comunicación. En momentos puntuales los medios hacen uso de esa “nota de prensa” emitida por el promotor e interesado. El mensaje es directo y su contenido se ajusta a la intencionalidad emisora. En el caso de la difusión en la obra de Turrell, “*Second Wind, 2005*”, la Fundación emitió un comunicado muy completo por medio de su página oficial. Esta nota de prensa trascendió significativamente a numerosas entidades mediáticas. La nota fue la siguiente:

“Nota de Prensa

JAMES TURRELL INAUGURA SU OBRA

‘SECOND WIND 2005’

EN LA FUNDACIÓN NMAC

Después de tres años de intenso trabajo, el próximo 30 de mayo se abrirá al público *Second Wind 2005*, concebido por el artista norteamericano James Turrell para la Fundación NMAC. El proyecto, comisariado por Jimena Blázquez Abascal, directora de la fundación, es una obra site-specific como todas las que se llevan a cabo en la colección NMAC. La importancia de este trabajo radica en ser la primera obra específica de Turrell de carácter permanente realizada en España y de esta magnitud en Europa. Tras su primera visita en octubre de 2006, el artista americano se mostró muy interesado en realizar un proyecto para el entorno natural donde se ubica la fundación. En dicha ocasión escogió el lugar concreto y según

sus propias palabras: “Voy a dar valor a algo que tenemos ahí fuera –la luz natural– y que apenas apreciamos porque en estas latitudes nunca nos falta”. *Second Wind 2005* es una obra arquitectónica ubicada bajo el nivel de la tierra en la que el espectador accede al interior de una pirámide a través de un túnel. Una vez dentro se encuentra una stupa de piedra rodeada de una piscina. Las stupas son cúpulas redondas dentro de la arquitectura budista que por su forma y posición producen el efecto de acercar el cosmos al espectador. El acceso a la stupa, a través de un pasadizo, desemboca en un cuarto en cuyo techo hay una abertura circular al cielo. Es aquí donde los visitantes pueden sentarse a contemplar los cambios de la luz “esculpidos” por el artista. Turrell recomienda sobre todo disfrutar de la puesta de sol, como momento de transición del día a la noche cuando la luz adquiere mayor intensidad, cuando los colores del cielo se ensalzan creando alteraciones en la percepción del espectador sobre el cielo como espacio, forma y objeto. En este proyecto Turrell consigue crear la ilusión de que el cielo está al alcance de la mano y desdibujar la línea donde el vacío y la materia se encuentran. Adentrarse en este “espacio para el cielo” es acercarse a la inmensidad del cosmos, al igual que cuestionar la diferencia entre la visión y la percepción. La importancia histórico-artística de la obra de James Turrell (Los Ángeles, California, 1943) reside en su habilidad para profundizar en el modo en que percibimos la luz, así como en su capacidad para aislar estos aspectos y presentarlos al espectador a través de cada obra. Más que transmitir los resultados de sus investigaciones en torno a la percepción psicológica de la luz, Turrell pretende que sea el espectador quien lo descubra con su propia experiencia. A través de sus obras el artista ofrece la posibilidad de comprender los diferentes aspectos de la luz, de la energía solar y del comportamiento de la retina ante los cambios que se producen en intensidad y color a lo largo del día y en los diferentes hemisferios del planeta. Su fascinación por el fenómeno de la luz está relacionado con la introspección acerca del lugar que

le corresponde en el universo a la humanidad. Influido por su educación Cuáquera que, según él, ofrece una “presentación sencilla y estricta de lo sublime”, el arte de Turrell nos dirige hacia un mayor conocimiento de nosotros mismos, a través de una disciplina similar a la contemplación o la meditación. Desde hace tres décadas Turrell trabaja en el proyecto más importante de su carrera, el Roden Crater, ubicado en el desierto de Arizona en un volcán extinguido que está transformando en un laboratorio sobre la percepción de la luz, un observatorio celestial. Paralelamente, Turrell trabaja en varios proyectos arquitectónicos de gran complejidad que forman parte de la serie de espacios para la luz conocidos como Sky Spaces (espacios para el cielo) muchos de los cuales surgen a raíz de los estudios realizados en el Roden Crater. Turrell inicia su carrera artística en California, a principios de los años 60, como uno de los líderes de un nuevo colectivo de artistas que trabajaban con la luz y el espacio. A lo largo de las últimas dos décadas, su trabajo ha sido reconocido con exposiciones en importantes museos del mundo, entre ellos el Museo Guggenheim, el Museo de Arte Americano Whitney de Nueva York, el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, el Museo de Arte Moderno de San Francisco y la Colección Panza di Biumo en Varese, Italia. Turrell ha sido premiado con importantes galardones, entre ellos los “Fellowships” Guggenheim y MacArthur. En la actualidad reside en Flagstaff, Arizona, con el fin de poder supervisar las obras del Roden Crater que se abrirá al público en el 2011 coincidiendo con la retrospectiva que le dedicará el Guggenheim de Nueva York y que va a itinerar por más de ocho países. Con motivo del proyecto la Fundación NMAC publicará un catálogo que será editado por CHARTA. El libro recoge una entrevista de Jimena Blázquez a James Turrell, además de un texto crítico acerca de la percepción escrito por Sharon Goto y William Banks, ambos prestigiosos profesores norteamericanos en psicología. Las fotografías han sido tomadas por Florian Holzherr”.



[037]



[038]

[037] [038] James Turrell. *Skyspace: Blueblood*, 1998. Ejemplo de un skyspace en estado de abandono por falta de iniciativa por mantenerlo en condiciones. 2009. CCA Centro de Arte Contemporáneo de Santa Fe, Mexico. <http://hyperallergic.com/53809/a-for-gotten-piece-of-santa-fe-sky/>

Fase de mantenimiento

La durabilidad de una pieza, su integración y la aceptación de la obra por parte de la sociedad será una responsabilidad adquirida por parte de los promotores. Por lo que se planificará una estrategia de mantenimiento y conservación de la obra, que garantice la calidad de la misma.

Por lo tanto, conviene plantearse: ¿por qué razón es importante mantener conservadas ciertas obras a través de “un plan de mantenimiento”? ¿quienes son responsables de este seguimiento técnico?, ¿cómo se ha

de establecer el “plan de mantenimiento”?, ¿cómo se ha diseñado el plan de mantenimiento sobre la obra de “*Second Wind, 2005*”? Estas serán algunas de las preguntas que analizaremos en este apartado.

Tomemos como ejemplo el proyecto de arte público en la Isla de Esculturas de Pontevedra (España). Esta isla está en medio de una ría. Doce artistas internacionales han trabajado con proyectos específicos en el lugar, utilizando cada uno de ellos el material autóctono de la zona, el granito de Porriño Rosa. Desde su inauguración, en 1999 con relación al año jacobeo, las obras han sufrido graves ataques en forma de suciedad, rotura y graffiti. Después de continuos arreglos y actuaciones de limpieza, los promotores y responsables del proyecto se han visto en la necesidad de crear un plan de mantenimiento que acoja medidas de limpiezas periódicas, reposición de material robado y vigilancia nocturna.^[31] Sin duda, este plan se prevé dentro del presupuesto global del proyecto desde sus inicios, evitando problemas irreversibles en alguna de sus obras.

Lo cierto es que muchos proyectos *site-specific* se ven afectados por agresiones directas, manifiestas por el abandono, su deterioro, la suciedad y en ocasiones por las agresiones vandálicas que pueden llegar a arruinar una obra. Las condiciones climáticas a las que se ven sometidas por la cualidad de su situación en espacios abiertos y el continuo desgaste de los materiales que merman la resistencia de los mismos, fundamenta la obligación de atenerse a un “plan de mantenimiento”, que garantice la vida de la obra, su integración en el medio natural y la aceptación de la obra por parte de la sociedad.^[32]

Entendiendo la importancia de diseñar un plan que responda a la conservación de la obra desde el inicio del proyecto, conviene preguntarse: ¿quienes deberán ser los responsables del seguimiento y actuación de este “plan de mantenimiento”?

[31] Isla de las Esculturas. Illa da Xunqueira de López. Diputación de Pontevedra, Pontevedra 1999.

[32] “[...] Los actos vandálicos, en la mayoría de los casos, son realizados por la población local como muestra de discrepancia y divergencia no sólo con la obra de arte sino también con la sociedad y la comunidad. [...] Los actos vandálicos en un proyecto en un espacio público pueden ser evitados mediante una campaña de educación y aceptación del proyecto por la sociedad.” VV.AA. *Guía de buenas prácticas...*, op. cit., pp. 43-44.

Sin duda los primeros interesados serán los promotores del proyecto y el propio artista. Ambos diseñan el plan de actuación, “estipulando un presupuesto anual de mantenimiento dentro del presupuesto total de la obra”. El seguimiento debe de ser llevado con éxito por parte de los promotores, no obstante, es muestra de interés por parte del artista colaborar en el seguimiento de la obra, atendiendo a su deterioro y colaborando en su restauración por medio de establecer instrucciones de actuación.^[33]

Atendiendo a las cualidades de la obra, los responsables del proyecto, determinará un plan de conservación periódico donde se resolverán a realizar revisiones periódicas, cuyos técnicos expertos estudiarán el estado de conservación de los materiales, del entorno y los elementos externos de la obra y, de esta manera, poder iniciar las tareas de mantenimiento y conservación.

En las visitas que realicé a la obra de “*Second Wind*, 2005”, pude observar el desgaste en tres puntos de la obra. Tan solo había transcurrido dos meses desde su inauguración y ya se podía percibir los siguientes desperfectos:

- Fisura fina y con una largura de medio metro en el interior de la *stupa*. Esta fisura toma su trayectoria desde la “ventana al cielo” hasta medio metro de trayectoria vertical, hacia el suelo.
- Los LED que bordean la piscina y que están dentro del agua se han despegado de la pared. Esto produce una interferencia estética sobre la proyección de la luz sobre el agua.
- Sobre los asientos, a la altura de la cabeza, la pared está tomando un color sucio. En otras instalaciones de Turrell el respaldo del asiento está más elevado, evitando la consiguiente mancha de pared.

De estos desperfectos ya está pendiente la Fundación. La acción inmediata en su arreglo evitará que los desperfectos arruinen la armonía de la obra.

[33] “Es, por tanto, necesario para asegurarse el buen mantenimiento de las obras elaborar un contrato con el artista y un presupuesto anual en el que quede asegurada la conservación de la obra, y su posible restauración y limpieza”. *Ibidem*, p. 44.

Conclusiones

El estudio realizado sobre la obra específica de “*Second Wind 2005*” resume una serie de objetivos perseguidos a lo largo de la trayectoria artística de James Turrell. Objetivos teóricos resumidos en conceptos de *espacio, luz y tiempo*; aproximándonos a aspectos que se adentran en la espiritualidad y contemplación.

Diremos de la obra de Turrell, con visión teórica, que el artista transmite conciencia de la idea de que lo observado depende del contexto en el que se observa y del mecanismo que nos hace ver. Su pieza “*Second Wind, 2005*” es una invitación a un cúmulo de experiencias a través de la luz que con procesos interactivos de luces artificiales nos crea unas realidades perceptivas reflexivas. Estas experiencias reflexivas son llevadas al terreno de la meditación, la trascendencia, la espiritualidad y el simple goce estético. Actitudes que Turrell resume como experiencia contemplativa que desemboca en la mirada interior del ser.

La arquitectura empleada en su obra “*Second Wind, 2005*” cierra un proceso donde el cielo infinito del exterior se hace finito, a través del óculo de la *stupa*, dejándolo sin profundidad, y dando la sensación de que un cielo plano está al alcance de la mano.

Este capítulo se ha centrado en valoraciones de adaptación de la obra al medio natural. Analizar el espacio público, desde la mirada del arte, constituye analizar los intereses de una sociedad. Por lo que es sensato establecer un diálogo armónico entre la obra y la sociedad, por medio de acrecentar el respeto sobre el espacio común de ambas partes, el espacio público y concretamente el natural.

La obra de “*Second Wind, 2005*” sirve de modelo de ejecución apropiado para organizar una secuencia de soluciones que nos dirijan a una adecuada integración con el medio natural.

La reciente obra que James Turrell ha realizado en España se inauguró a finales de mayo del 2009. La primera obra permanente del artista en nuestro país y la más grande de Europa. Donde desarrolla la pirámide-mastaba, implantando en su interior, una arquitectura budista, la *stupa*. Si bien, Turrell ya ha trabajado con estas arquitecturas sacras por separado, la obra “*Second Wind, 2005*”, en Cádiz, resultará singular por ser la primera vez que las combina.

Los principios de integración de una obra de arte en un entorno natural, se resuelven en cuatro aspectos fundamentales.

La “fase de planificación”, como compromiso de responsabilidad al esclarecer pautas que solucionen una serie de criterios de adaptabilidad de la obra al espacio público, resumidos a continuación:

- Localización y condiciones geográficas
- Condiciones topográficas y ambientales
- Historia de la ciudad o del espacio natural
- Contexto político y social
- Contexto cultural
- Valores estéticos del momento
- Pensamientos artístico-culturales del momento
- Características de la sociedad y ciudadanía
- Valores educativos y de mejoramiento del entorno que se quieren impartir con el proyecto
- Proporción y escala de la obra con el lugar
- Tipo de explotación del suelo

El ejemplo ofrecido en la obra de “*Second Wind*, 2005”, evidencia una clara planificación, como bien se ha documentado en este capítulo, teniendo en cuenta las condiciones del entorno natural de la Fundación NMAC y desarrollando las distintas partidas presupuestarias que garantizan la correcta ejecución e integración de la obra al medio natural; todo ello tutelado por profesionales experimentados.

La “fase de producción” se inicia a partir de la elección del terreno y con la fase de planificación resuelta. Por lo tanto, las consideraciones técnicas sobre estructura, materiales y partidas presupuestarias se han tenido que concretar con anterioridad. Para ello ha sido fundamental configurar una previa documentación de bocetos que expresen la idea del artista, planos elaborados por técnicos a través de los bocetos de Turrell, infografías que represente la tridimensionalidad de la obra. En la obra “*Second Wind*, 2005”, el periodo de ejecución de esta fase cierra una labor de tres años, atendida por la experiencia de técnicos arquitectos y los diferentes profesionales del oficio.

Como tercera etapa, la “fase de integración y evaluación” subraya la importancia de la educación, difusión y desarrollo de un buen programa cultural; al permitir que la obra sea aceptada y, por lo tanto, integrada adecuadamente en la sociedad. El ejemplo en la obra de Turrell nos ha permitido distinguir varios enfoques de difusión. El primero por medio de seminarios de Arte y naturaleza, que al ser ofrecidos por representantes reconocidos del mundo del arte, confiere a la obra “*Second Wind, 2005*”, de un escenario serio de difusión artística. Los medios de comunicación hacen eco de estos programas. Otra fórmula de difusión promueve las visitas a la obra con la particularidad de ser guiadas y explicadas en el sitio. Las invitaciones se extienden mediante la web de la Fundación NMAC. Una tercera difusión va enfocada a la educación de los más pequeños que a través de talleres y actividades con los colegios se les aproxima a la comprensión de la obras de la Fundación, y por extensión a la referida de Turrell. Y una última manera efectiva es la difusión informativa por medio del material impreso, como en este caso, que se materializa con la publicación de un catálogo de la obra y difusión gráfica adicional como son las cuartillas y pósters publicitarios. Todos estos elementos de difusión son más efectivos cuando se cuenta con la colaboración de los medios de comunicación visuales y escritos.

Por último, y no menos importante, la cuarta fase. La “fase de mantenimiento” que atenderá aspectos de conservación de la obra. En “*Second Wind, 2005*” se ajustó por escrito, y en la fase de planificación, un plan de mantenimiento con una estipulación del presupuesto anual dentro del presupuesto total de la obra, para que se aborden los desperfectos que por causas de la acción natural o/y el vandalismo pudiera ocasionarse en la obra. Este escrito compromete a los promotores y al propio artista.

La importancia de marcar pautas reflexivas, que nos sirva de guión y asesoramiento a la hora de intervenir en el espacio natural, contribuirá a la estabilidad, la sensatez y el equilibrio adecuado de una buena integración de la obra en un entorno público.

TERCERA PARTE



Skyspace, la necesidad de trascender; **aproximación al límite**

Introducción

Turrell pretende realzar aspectos que afectan directa e interactivamente al espectador, en una aproximación a sus obras, al contribuir y elevar al individuo en su percepción interior de la consciencia en sintonía con el medio natural, a través de estimular la visión contemplativa.

Como inicio a este capítulo y de valor argumental, centro la atención en dos de los últimos *films* estrenados recientemente en las salas cinematográficas. Películas controvertidas y desconcertantes para el público contemporáneo. Como sus propios directores manifiestan, sus películas evocan una visión intimista y particular de la vida, orientadas a la búsqueda de respuestas a preguntas existenciales. Preguntas que permanecen en la perpetua necesidad de respuesta. Me refiero al *film* de *Melancolía* del polémico Lars von Trier, 2011 y *El árbol de la vida* de Terrence Malick, 2011. [Figs. 001, 002] Ambas películas tratan sobre el desenlace catastrófico del fin existencial causado por un desastre natural. Películas que nos ayuda a perfilar dos actitudes en su contexto reflexivo. Es en el enfoque de estas películas donde me interesa subrayar dos posicionamientos interesantes a la vez que opuestos ante la compleja pregunta de “¿quienes somos?”.



[001]

La necesidad planteada

En *Melancolía*, de Lars von Trier. El autor danés evoca un mundo sin conexión con otra realidad de vida fuera de nuestro planeta. Esta actitud sitúa al individuo sin esperanza de continuidad. Mantiene la idea de soledad ante un universo infinito. Las dos protagonistas, hermanas en la ficción, tratan de perfilar dos actitudes genéricas en la conducta humana. La que nos ofrece Justine, interpretada por Kirsten Durnst, que encierra en su papel una visión melancólica de la vida donde le cuesta encontrar un lugar en el mundo y además le cuesta cumplir con todos los “rituales vacíos de la sociedad”. Esta actitud la hace sentir cómoda cuando se le acerca el fin existencial. En oposición a su hermana, racional y metódica, que experimenta una profunda crisis de aceptación ante esa nueva realidad. Para el autor del *film*, tal como se describe en la entrevista “La añoranza por el fin de todo”^[1] de Nils Thorsen –realizada en marzo del 2011,

[1] Publicado en inglés en : www.melancholiathemovie.com [Consulta: 20 de Junio de 2015]. Disponible en web: www.golem.es/melancolia



[002]

cuando el director ponía los toques finales a *Melancolía*-, manifiesta:

“Mi psicoanalista me dijo que normalmente los melancólicos son más sensatos que la gente normal cuando se encuentran en una situación desastrosa, en parte porque pueden decir: ‘Ya te lo había dicho’”. Se ríe antes de seguir. “Y también porque no tienen nada que perder”[...] cuando se vive en la añoranza, no se tiene nada que perder porque no se tiene nada”.

Quienes sucumben ante una percepción melancólica de las cosas se centran en el dolor y el drama.

“El melancólico añora algo que realmente tenga valor, y eso implica sufrir. Es nuestra forma de pensar. La melancolía nos parece más sincera. Preferimos la música, las artes plásticas con un toque melancólico. La melancolía en sí se convierte en valor. “Simplemente porque es verdad. La añoranza es real. Puede que no exista una verdad que añorar, pero la añoranza en sí es real. Está dentro de nosotros, es parte de la realidad”.

[001] Fotograma de *Melancolía*, de Lars von Trier, 2011. Justine, interpretada por Kirsten Durnst.

[002] Fotograma de *El árbol de la vida* de Terrence Malick, 2011.

Esta percepción melancólica obliga al individuo a considerar los patrones de conductas sociales como “rituales vacíos de la realidad”, formulando una nueva dimensión ante la tradicional actitud contemplativa de la vida. El autor sigue diciendo en su entrevista:

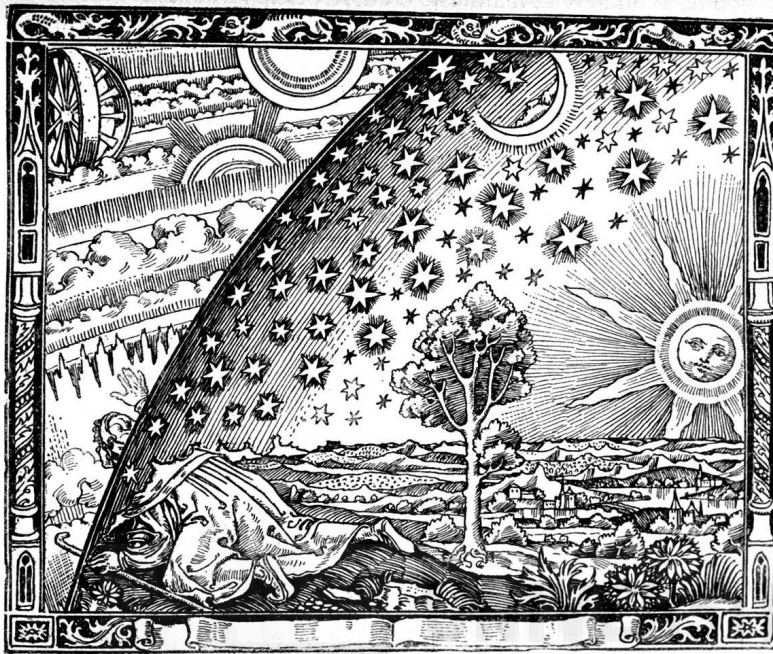
“Es una lástima que los melancólicos no valoremos los rituales. Las fiestas me pesan, no entiendo eso de *Vamos a pasarlo bien*. Puede que los melancólicos pongan el listón más alto, que no les basten unas cervezas y algo de música. Me parece falso. Los rituales lo son. Pero si los rituales no son nada, entonces pasa lo mismo con todo lo demás”.

“Estaría bien que hubiera algún valor más allá del ritual. El ritual es como una película. Tiene que haber algo en la película. La trama de la película es el ritual que nos lleva a lo que hay en el interior. Si hay algo dentro y más allá, puedo entender el ritual. Pero si el ritual es hueco, si ya no es agradable hacerse regalos en Navidad, si no se disfruta con la alegría de los niños, entonces eso de poner un árbol en el salón no tiene sentido”.

El posicionamiento de la protagonista revela una copiosa realidad ante cierto sector de una sociedad que se aleja del sentido contemplativo de las cosas, por considerar vanidad todo aquello que circunscribe al *ser*. Pierden la esperanza y posiblemente les sea indiferente.

Una segunda actitud ante la misma situación de crisis la ofrece el *film El árbol de la vida*, de Terrence Malick, 2011. El autor plantea una actitud opuesta a la de Lars von Trier, desarrollando en la cinta fílmica un fuerte mensaje panteísta ante la misma calamidad de destrucción. Es en este *film* donde se ha subrayado una marcada idea adjunta a la filosofía del autor, y donde, una vez más, se debate el choque entre lo divino y lo humano.

“Para Malick, lo divino es aquello que trasciende, que va más allá de su propia naturaleza para alcanzar una significación mayor; mientras que lo humano es lo que se detiene en lo particular y no es capaz de emerger de su propia existencia. Según el director, lo primero viene definido por el amor, mientras que lo segundo sucumbe al miedo, el odio, la frustración y la violencia”.



[003]

Sin duda la necesidad del hombre por conocer más de sí mismo y de su entorno es una constante que permanece ligado al individuo desde sus orígenes; es continuamente reseñada en la historia del hombre. La curiosidad de conocer lo externo para conocerse a uno mismo también ha constituido una poderosa fuente de indagación. Un ejemplo de reseña se perfila en una famosa ilustración del astrónomo francés, Camille Flammarion, conocida como *El Grabado Flammarion*^[2], donde se observa a un hombre que saca o extiende la mano y la cabeza con el fin de apartar esa cortina celeste que simula a la bóveda celeste, para ver o conocer *más allá* de sus límites. Esta observación que se presenta sin límites penetra en todo campo del conocimiento, desde lo físico a lo espiritual. Es curioso observar que uno de los elementos de esa maquinaria cósmica se parece mucho a la representación pictórica tradicional

[2] Famosa ilustración aparecida en *L'Atmosphère: Météorologie Populaire* (París, 1888) en su página 163 y utilizada en multitud de ocasiones para representar el descubrimiento de la astronomía por el hombre.

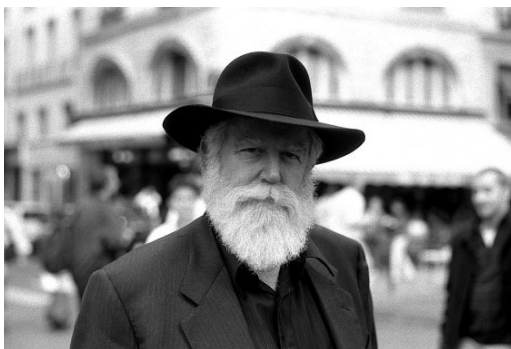
[003] *El Grabado Flammarion*, ilustración del astrónomo francés, Camille Flammarion. 1888.

de la “rueda dentro de una rueda” que apareció en una de las visiones del profeta Ezequiel, evocando a la divinidad y grandiosidad del universo. La simbología que se establece en relación a la mano del hombre que traspasa el manto celeste presume el poder del individuo en el anhelo de alcanzar por sus medios tal comprensión acompañado por el intelecto y su visión contemplativa que bien se simboliza con la cabeza sacada al completo a través del manto que cubre la tierra. [Fig. 003]

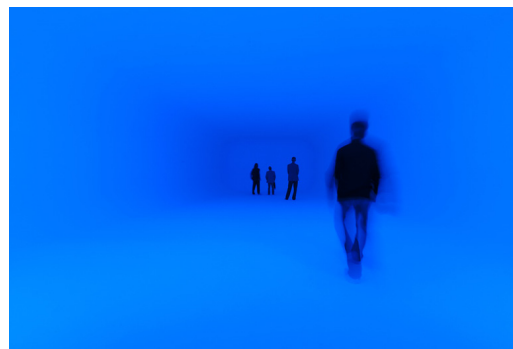
Es interesante notar lo que indica el pie de la ilustración que reza en francés: *Un missionnaire du moyen âge raconte qu'il avait trouvé le point où le ciel et la Terre se touchent...*; que traducido sería, *Un misionero medieval cuenta que había encontrado el lugar en el que el Cielo y la Tierra se encuentran*. Precisamente es con este grabado donde me apropio de la cita a pie de ilustración, como idea vinculante de este capítulo, para suscribirme a la proyección de necesidad de hombre por conocimiento, frase que tomo de dicho grabado para situar con intencionalidad la actitud que defiende la obra del artista James Turrell, tratado en términos de “actitud contemplativa”.

El grabado va acompañado de un extenso texto que incluye la frase *Qu'y a t-il, alors, dans ce ciel bleu, qui existe certainement, et qui nous voile les étoiles durant le jour?*, que en español sería: “¿Qué es entonces esta bóveda azul, que ciertamente existe y nos impide ver las estrellas durante el día?”. La curiosidad del hombre por ver más allá de los límites de racionalidad humana promueve una actitud reflexiva que desemboca a una continua conducta contemplativa e indagadora.

En la obra de Turrell y precisamente los *skyspace*, el complejo arquitectónico centra su atención en promover una conducta contemplativa que conserva la expectativa al hombre. Su modelo de obra difiere de la conciencia posmoderna del arte, que cronológicamente le toca vivir. Turrell, en su arquitectura *skyspace* está próximo al *land-art* en la intención de sacar el arte de los museos y configurar un nuevo contexto asociado a lo natural, atendiendo a elementos que se muestran en la naturaleza, como los materiales que se extraen de ella; la luz, el agua y el espacio. Precisamente Turrell propone la *luz*, el *espacio* y el *tiempo* como esencia del arte que permita al hombre proyectarse en actitud reflexiva ante la vida, estableciendo vínculos entre el “ser y el entorno”.



[004]



[005]

El artista y su actitud

“James Turrell ha estudiado^[3] con pasión la forma con la que el ser humano percibe la luz y, a través de ella, la concepción que éste aprehende del espacio. Durante su larga carrera, Turrell ha convertido la luz en un objeto con el que extraer e implementar la sensualidad emanada de nuestras sensaciones y, por defecto, la vivencia placentera y la reflexión derivada de ellas”.^[4] [Fig. 004]

La importancia histórica de la obra de Turrell reside en su habilidad para profundizar en el modo en que se vive la luz y el espacio, así como en su capacidad para aislar estos aspectos y presentarlos sublime al espectador con cada obra. Turrell pretende que sea el espectador quien lo descubra con su propia experiencia y que a través de los diferentes aspectos de la luz, de la energía solar y el comportamiento de la retina ante los cambios de luz quede maravillado en una curiosa relación con los elementos inmatriciales. [Fig. 005]

Su obra podría atender a dos amplios planteamientos fácilmente identificables. El primero atribuido a las **instalaciones**. Con la sensible

[3] James Turrell. Los Ángeles, California, 1943. Vive y trabaja en Arizona. Desde 1961 hasta 1965 estudia psicología, matemáticas, historia del arte y otras asignaturas científicas como geología y astronomía en el Pomona College en Claremont, California. Más tarde, participa en un programa experimental en la Universidad de California en el que sus investigaciones combinaban el arte y la tecnología.

[4] Fundación NMAC, [en línea] [Consultado el 2 de Julio de 2013] Disponible en red: <http://www.fundacionnmac.org/es/james-turrell>

[004] James Turrell.

[005] Instalación de luz, James Turrell.



[006]



[007]

intervención del espacio para embaucar al espectador con una *ilusión*, como fenómeno a contemplar. Y un segundo planteamiento, donde aborda la **arquitectura** de manera imaginativa realizando diseños de su autoría en los que fija el *cosmos* como experiencia estética. Tal vez se pudiera establecer un tercer planteamiento en su obra donde convergen los dos anteriores y cuyas **percepciones del espacio y fenómenos son coincidentes**, como la *Huouse of Light de Niigata*, Japón -casas para habitar y relajar al hombre a través del espacio y la luz-.

Podríamos indicar que la obra de James Turrell denota experiencias mucho más profundas que las atribuidas de manera ociosa y sistemática a aquellas que por diversión del intelecto se les denomina “reflexión”. Obras como los *skyspaces* -más de ochenta realizadas por todo el mundo y que se perfilan como construcciones de aproximación con la naturaleza- representan para el espectador un obligado y presto ejercicio de carácter reflexivo y trascendental, que permite al individuo explorar en el fenómeno indagador de la consciencia, al que se le llama contemplación. El individuo experimenta en un ambiente místico al posicionarse ante el umbral que determina el límite entre la obra física del hombre y lo natural.

[006] Construcción de los pueblos Anasazi. Ubicados en el sudoeste de Norteamérica.

[007] Templo de las Siete Muñecas en Dzibilchaltún. Es un sitio arqueológico maya ubicado en el estado mexicano de Yucatán.

El espectador interactúa como una sola unidad, al grado que éste se relaciona con la *luz*, el *espacio* y el *tiempo*. Turrell manifiesta que sus obras son llevadas a cabo por medio de un individuo idealizado, un individuo que pueda pasar, mucho más que unos cuantos segundos, ante el arte. Arte para un contemplador. Y son los *skyspaces* las obras que ofrecen esta posibilidad de experimentar, bajo un óculo situado sobre las cabezas de los visitantes, como si de una ventana entre “el Cielo y la Tierra” se tratase, cuya proximidad con el espacio exterior se contempla reducida y cercana; estimulando al individuo para predisponerlo a una adecuada actitud para la contemplación.

Se puede argumentar que los observatorios astronómicos de la actualidad ya son arquitecturas concebidas para observar el cosmos. Pero es en este punto donde observamos la diferencia con respecto a la obra de James Turrell: coincidimos que la construcción de puntos de observación científica se dirigen a fines cuantificadores. El astrónomo que se vale del instrumental necesario pretende enumerar, nombrar y clasificar. Turrell en su determinación pretende unir y contemplar. Unir “ser y entorno” a través de la contemplación.

La asociación que se establece a este respecto en la obra de Turrell está más próxima a las atribuidas en los poblados Anasazi, en Norteamérica, por su concepto del espacio; o los centros ceremoniales mayas como Dzibilchaltún, en la consideración de la luz. Para estos pueblos al igual que Turrell la arquitectura es un punto en el que se unen cielo y tierra. [Figs. 006, 007]

Es a través de la arquitectura que Turrell ha rebasado la dimensión de lo que nuestros ojos delimita y ha revelado el umbral como una alternativa poderosa y conmovedora en oposición al planteamiento de un arte actual y posmoderno que se pondera en lo *transitorio* y en la *desilusión* como estrategia de la imagen. Turrell se distingue de esta actitud posmoderna por dos razones. Mientras que en la era posmoderna se apuesta por la desilusión como condición de lo sublime posmoderno, por considerar limitada la revelación de la naturaleza de las cosas, Turrell, en oposición, y como sublime moderno, revalorizará la conciencia de lo infinito, por un lado, y la percepción, por otro. En este sentido Turrell -que definiremos artista moderno entre los posmodernos- se perfila en dos vertientes. La primera apostando por el aspecto más antiguo de sublime



[008]

y, segunda, en una apuesta decidida por la ilusión perceptiva. En este sentido Turrell plantea la arquitectura para observar el cosmos mientras nos observamos a nosotros mismos atendiendo a planteamientos de edificación del hombre en términos psíquicos, anímicos y mentales.

El límite entre el cielo y la tierra

No obstante, es en el óculo, que se observa en los *skyspaces*, donde se ancla una fuerte tradición iconológica que fija en nuestro subconsciente un sentido trascendental que permite reforzar cierta actitud de proximidad ante lo extraordinario. En la Historia del Arte esta simbología es interpretada como frontera entre lo divino y lo terrenal.

Consideremos a continuación esta curiosa asociación que ha perdurado por los siglos. Asociación que centramos en la simbología del *círculo* en su condición de ventana o frontera. Notemos que sutilezas son atribuidas en la obra de Turrell.

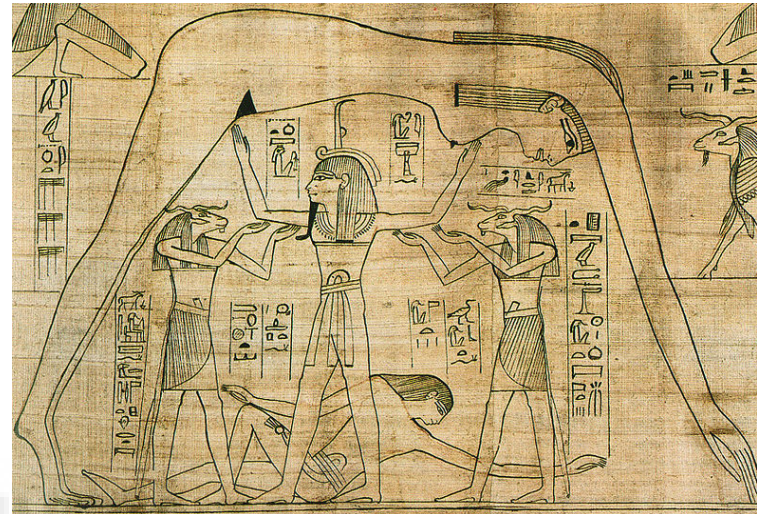
La construcción megalítica que se remonta a la época de la edad del bronce conocida como Stonehenge^[5], revela con firmeza la fuerte conexión que tenían sociedades de antaño en la veneración de los elementos naturales. Asociando en un mismo lugar un complejo de carácter ritual e incluso funerario, y además un lugar de “observatorio astronómico”. Asociaciones vinculantes, ya que la espiritualidad comprendida por sociedades del momento se entendía desde la naturaleza y la astronomía. Es en este sentido asociativo donde encontramos un referente de conexión entre la vida terrenal, con sus ritos, y el plano espiritual -entendida así por sus habitantes- en sus consideraciones al entorno natural de *luz, espacio y tiempo*. Consideraciones que son referenciadas en la obra de Turrell, no en un proceso de adoctrinamiento religioso, sino más bien en un sentido contemplativo. En la Historia del Arte se señalan las representaciones formales en las que se utiliza la ventana u óculo como frontera entre dos planos de entendimiento, entre lo terrenal y lo contemplativo

[008] Stonehenge, arquitectura megalítica.

[5] Stonehenge es un monumento megalítico, tipo crómlech, de la Edad del Bronce situado cerca de Amesbury, en el condado de Wiltshire, Inglaterra, a unos trece kilómetros al norte de Salisbury.



[009]



[010]

por la observación de la naturaleza –lo divino–. En su esencia, con este ejemplo, podríamos decir que el Stonehenge sirve de ventanal para evocar nuevas dimensiones. [Fig. 008]

Si nos aproximamos a la cultura Egipcia, e indagamos entre aquellas deidades del Antiguo Egipto, logramos identificar cierta asociación formal entre lo que sería la representación de una figura femenina en torsión y el límite espacial. Este hecho se hace relevante cuando entendemos que esta figura femenina es la que representa a la diosa Nut de Egipto, la que se conoce como “La Grande que parió a los dioses”, la diosa del cielo, creadora del universo y los astros, según la mitología Egipcia. Se la solía representar como una mujer desnuda, con el cuerpo arqueado a modo de bóveda celeste, revestida de estrellas. En algunas representaciones de Nut, aparece desnuda, con el cuerpo arqueado a modo de bóveda celeste, rodeando a su marido Geb -la Tierra-. En ocasiones también aparece representado el padre de Nut; Shu -el aire atmosférico-, para intentar separarlos. Este ejemplo verifica el atributo gráfico y bidimensional del círculo que *rodea a* y que se describe con el cuerpo de la diosa en

[009] [010] Representación de la diosa Nut de Egipto, la que se conoce como la diosa del cielo, creadora del universo y los astros, según la mitología Egipcia.



[011]



[012]

símbolo de bóveda celeste. Símbolo que penetra en el subconsciente cultural de una época y que la Historia se encarga de rescatar. [Figs. 009, 010]

En la época de Justiniano, en pleno esplendor del arte bizantino, correspondiente al siglo VI, los artistas realzaron el carácter de la figura de Cristo utilizando en sus representaciones ciertos símbolos y tratamientos de forma y color, continuadoras del arte paleocristiano oriental. El gusto por la riqueza y la suntuosidad ornamental del arte bizantino, eminentemente áulico, exigía expresar la religiosidad y el carácter semidivino del poder imperial. Tras la lucha iconoclasta, que se produjo entre los dos momentos de esplendor del arte bizantino, se configura la estética bizantina y su iconografía. Pero lo que nos interesa es el posicionamiento que recibe la figura de Cristo, situándolo en el umbral de un círculo que se presume como límite entre lo terrenal y divino.

Serán en los siglos XI y XII, en la época románica, cuyas representaciones sacras de aquellas iglesias nutrirán sus paredes y en especial sus ábsides, por ser lugares de fuerte simbología espacial, de un lenguaje puramente simbólico en imitación del modelo y cromatismo de los

[011] [012] Mandorlas. En la imagen de la izquierda una representación de Cristo, del arte bizantino. Imagen de la derecha, continuidad estética en el arte románico, Siglo XII.

[013] Tríptico del Juicio Final del pintor flamenco Hans Memling, siglo XV.



[013]



[014]



[015]

mosaicos de la arquitectura bizantina. Estas pinturas al fresco revelan una amplia iconografía que con carácter didáctico se inspiran en el Antiguo y Nuevo Testamento así como en la vida y leyenda de los santos, cobrando especial protagonismo pasajes de la visión del *pantocrátor*, juez supremo que preside desde su infinita grandeza la bóveda del cielo, es decir la bóveda de la iglesia. Es interesante notar cómo la hierática figura del *pantocrátor* y aquel arcoíris que los artistas de la edad media interpretaron como un halo de color en forma de almendra llamada *mandorla* configura el elemento formal que se asocia a la idea de ventana y que conduce al fiel a una posición de divinidad, en caso favorable, o por sentencia divina se le priva de este privilegio impidiéndole el paso. Nos interesa resaltar la efectividad de este símbolo que deja impronta en el subconsciente del espectador. La *mandorla*, que en algunos casos tiene forma de almendra por la superposición de dos círculos y que se sitúa detrás de la figura de Cristo sentado, como umbral o ventana entre lo terrenal y lo divino. [Figs. 011, 012]. Esta estética se perpetua hasta el siglo XV en versiones cada vez más abiertas y alejadas del prototipo bizantino.

Una de las últimas y más completas versiones del *pantocrátor* se encuentra en el célebre *Tríptico del Juicio Final* del pintor flamenco Hans Memling. En el que el *pantocrátor* apocalíptico se ha convertido en el hijo del hombre. Es el Cristo resucitado del evangelio de San Mateo, que mostrando las llagas separa, en el día de juicio, los bien aventurados de los réprobos. Para éstos la espada de doble filo que sale de su boca condenándolos al fuego eterno, y para aquellos la rama de libio con la que se les invita a participar en el reino de Dios. Nuevamente se hace evidente el símbolo que representa el umbral entre lo terrenal y lo divino, por medio del gráfico círculo situado detrás de Cristo. [Fig. 013]

La fórmula del *pantocrátor* no se extiende en los sucesivos periodos artísticos pero sí la simbología de representar el umbral de lo que se considera terrenal y divino. Utilicemos como ejemplo, en su representación de huella circular, la obra *Inmaculada Oballe*, del Greco, realizada entre 1608 y 1613. Obra de grandes dimensiones con una altura de 3,470 m y 1,740 m de ancho. Se observa en ella a “la Virgen vestida de rojo con manto azul que le cubre desde la cintura hasta abajo. Las manos sobre el pecho y la cabeza cubierta con velo blanco. Tres ángeles ascendentes la acompañan, cubiertos con manto amarillo sobre blanco y rojo. En los umbrales de la gloria, a la derecha dos ángeles músicos y otro a la izquierda. En la parte superior rompimiento de Gloria con querubines y

[014] Detalle de *Inmaculada Oballe*, del Greco. Óleo. Siglo XVII.

[015] El paraíso de la *Divina Comedia* de Dante, realizado por Gustavo Doré. Siglo XIX.



[016]

en medio el Espíritu Santo. En la parte inferior una vista de Toledo con algunos de sus monumentos caprichosamente situados en la izquierda, y en la derecha los símbolos de pureza destacando el ramo de flores. Es una de las obras cumbre de El Greco". Entre su armoniosa configuración observamos en el margen superior lo que en la descripción se le ha calificado como "los umbrales de la gloria", un círculo central que es intuido por el vacío del fondo perfilado por un cúmulo de cabezas que representan a los querubines -ángeles guardianes de la Gloria-. Sin duda un ejemplo de fijación en nuestra psiquis que refuerza la idea de umbral de lo terrenal y lo celestial o divino.[Fig. 014]

Obras más recientes del siglo XIX, como el grabado *El paraíso de la Divina Comedia de Dante*, realizado por Gustavo Doré, encierran una fuerte iconografía en la representación de lo divino a través de la figura del círculo como ventana. [Fig. 015]

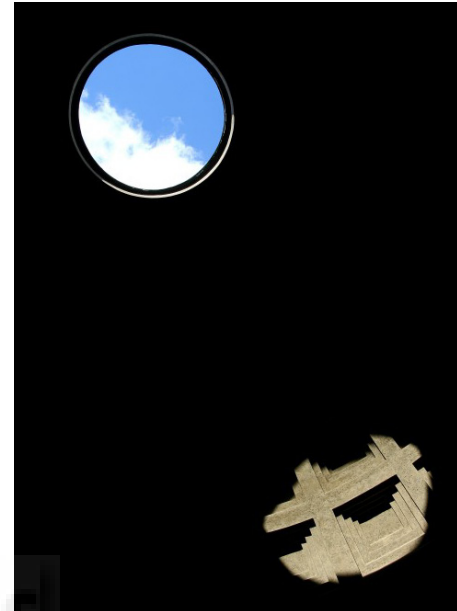
Hoy en día, en una sociedad como la nuestra, el poder de las imágenes está consensuado en nuestra cultura visual. Podemos darnos cuenta que otros campos de difusión, como la publicidad, aprovechan este poder iconológico trascendiendo en nuestra percepción del mensaje. Tomemos como ejemplo el cartel promocional de la película *Inmortales* de Tarsem Singh, 2011. Cuya argumentación, en síntesis, trata de la lucha entre aquellos que ostenta el poder divino y los otros que son relegados a la tierra. Es interesante observar cómo en un cartel de promoción se utiliza el símbolo del círculo, detrás del personaje principal, para nuevamente marcar el carácter trascendental de la película, en el umbral de lo terrenal y lo divino. [Fig. 016]

Hemos hablado de *Stonehenge* como ejemplo de conexión entre el plano terrenal y el plano extraterrenal. Este monumento consolida una fuerte relación con la obra de Turrell por su afinidad arquitectónica y su interacción al entorno natural. Pero es el óculo, como símbolo, el elemento formal que nos interesa señalar por su significación en establecer un umbral simbólico en la psiques del espectador. Como elemento formal, el óculo queda también reseñado en la Historia de la Arquitectura. Mencionamos las construcciones de los pueblos Anasazi, cuyas construcciones permiten a través de los óculos interactuar con la luz, fortaleciendo su concepto de espacio. También por actitud contemplativa, la luz del gótico, se utilizó como nexo de divinidad, lanzando a través de los rosetones y vidrieras góticas un sin fin de colores que nutren el espacio

[016] Cartel promocional de *Inmortales* de Tarsem Singh, 2011.



[017]



[018]

interior de las catedrales en el lugar de la experiencia mística. Pero un ejemplo de similitud estética lo encontramos en el Panteón de Agripa, arquitectura reconstruida por Agripa y que en su tipología nos introduce, a través de un recinto, o pronaos octástilo, a un recinto circular cuya planta es un perfecto círculo de 43,44 metros de diámetro y en cuyo centro, en la cúpula, se ubica un gran óculo de 9 metros de diámetro. Óculo que permite al espectador relacionarse con el espacio abierto. En una descripción del lugar se nos indica:

“El Panteón fue en origen un templo consagrado a las siete divinidades celestes de la mitología romana: el Sol, la Luna, y los cinco planetas -Mercurio, Venus, Marte, Júpiter y Saturno-. Cada uno de ellos tenía asignado uno de los siete templetos del interior.

Por otro lado, la propia sala circular era una esfera perfecta, representación de la concepción cosmogónica de Platón. Para este filósofo clásico el círculo es la forma perfecta que no tiene principio ni fin y por tanto, el símbolo del universo. El edificio estaba concebido para unir al hombre con la divinidad (el óculo central de la cúpula comunica el mundo terrenal con el cielo), pero sobre todo al emperador, que era proclamado un dios a los ojos del pueblo”. [Figs. 017, 018]

[017] [018] Panteón de Agripa, arquitectura reconstruida por Agripa. Siglo II d.C. Imagen der.; óculo de nueve metros de diámetro. Imagen izq.; infografía del alzado en sección del Panteón.



[019]



[020]

Son numerosos los ejemplos que conectan el símbolo y la obra como forma de aseveración del mensaje. No obstante, Turrell los utilizará con prudencia para no enmarcarse en una severa asociación del elemento arquitectónico utilizado y su tradición iconográfica.

Conclusiones

A lo largo de este capítulo apuntamos que la obra de James Turrell propone la *luz*, el *espacio* y el *tiempo* como esencia del arte. Tres fenómenos que definen la esencia de la estética. Los *skyspaces* son invitaciones a un cúmulo de experiencias a través de la luz que con procesos interactivos de luces artificiales nos recrea unas realidades perceptivas fascinantes. Estas experiencias reflexivas son llevadas al terreno de la meditación, la trascendencia, la espiritualidad y el simple goce estético. Actitudes que Turrell resume como experiencia contemplativa que desemboca en la mirada interior del *ser*. En este sentido fundamentamos la obra de Turrell, y en especial los *skyspaces*, en la idea de contemplación, que atiende a dos claves. La primera en función de la “ilusión” promovida por la interacción perceptiva del espectador con la obra de arte y su entorno. Y una segunda función que nos lleva al concepto más antiguo de lo “sublime” como experiencia de lo infinito.

Esta experiencia de lo sublime está asistida por un elemento que ya hemos considerado en este capítulo; el óculo. Es en el óculo de la *stupa*, empleado en sus obras, donde cierra un proceso perceptivo del cual el cielo infinito del exterior se hace finito, dejándolo sin profundidad, y dando la sensación de que un cielo plano está a nuestro alcance.

No podemos dejar a un lado la fuerte simbología que el elemento del círculo ha acompañado a la Historia del Arte, como umbral entre lo terrenal y lo divino. No obstante, en un intento de desmarcarse del pensamiento simbólico asociado a esta forma circular y en beneficio de una actitud totalmente sublime, Turrell apuesta por incorporar otras formas no circulares en el lugar del óculo, sin tener que estar anclado a una asociación simbólica. [Fig. 019, 020]. Bien es cierto que el individuo vincula su conocimiento, sus experiencias y sus conclusiones. Pero Turrell intenta alejarse con nuevas formas no asociativas sin dejar de fomentar las mismas experiencias al espectador. Turrell en su determinación declara:

[019] [020] Interior del *Skyspace*. Imagen superior: *Three Gems*, 2005. Museo de Young, San Francisco. California. EEUU. Imagen inferior: *Houghton Skyspace*, 2005. Norfolk. Inglaterra.

“En primer lugar, no me ocupo de ningún objeto. El objeto es la percepción misma. En segundo lugar, no me ocupo de ninguna imagen, porque quiero evitar el pensamiento simbólico asociativo. En tercer lugar, tampoco me ocupo de ningún objetivo ni de ningún punto en especial donde mirar. Sin objeto, sin imagen y sin objetivo. ¿qué es lo que miras? Te miras a ti mirando.”^[6]

Cualquier elemento en el espacio requiere de una atención visual por parte del espectador. También el símbolo está consensuado en nuestra cultura como elemento de comunicación y presupone una lectura que condiciona nuestras determinaciones. Por lo que el “objetivo” está cuando se establece el proyecto de una obra, por consideraciones de diseño e intenciones de la misma. Por lo tanto, la declaración formulada por Turrell debe verse desde el “plano verbal”, en el que el artista facilita los medios para que el espectador, a través de sus experiencias y sensaciones se pierda por el infinito contemplativo. Un infinito que no debe estar sujeto por un objeto, símbolo u objetivo; donde el punto de encuentro sea el binomio “ser y entorno”, y todo ello desde *un lugar en el que el Cielo y la Tierra se encuentran*. En ese límite.

Como reflexión citamos un comentario de un gran inspirador de la metafísica de la luz en el arte renacentista, Marcilio Ficino (1433-1499), que a pesar de la diferencia temporal con Turrell, vincula la experiencia de observarse a si mismo y la actitud trascendente sugerida. Escribió Ficino:

“Fue por nosotros que el Padre celeste iluminó la tierra con esta antorcha de Febo, no por cierto a fin de que bajo dicha luz espiásemos, si me atrevo a decirlo, las moscas, sino para que nos observáramos a nosotros mismos, al igual que nuestra patria y nuestro Padre celeste, contemplando a través de una tal luz, como a través de un espejo y en enigma, las realidades divinas que estamos destinados a ver un día, entonces a través de una luz muy superior, cara a cara”.^[7]

[6] Universitat de Barcelona. “La luz interior en la obra de James Turrell”, en *Arsgravis. Arte y Simbolismo*, [en línea] [Consulta: 2 de Junio de 2015]. Disponible en web: <http://www.arsgravis.com/?p=174>

[7] *Ibidem*.



UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

Aisthesis en “*Second Wind*, 2005”.
**Una aproximación a la Muerte
desde el Límite**

La muerte; ¿cómo podemos relacionar la muerte en la obra de Turrell? En particular, con la obra que es fuente de nuestro estudio; “*Second Wind*, 2005”.

Las aproximaciones previas al estudio del *skyspace*, tratadas en el primer bloque de esta Tesis, nos han llevado a entender que Turrell es un artista que aboga por la vinculación entre el individuo y el entorno natural. Con la intención de provocar una serie de actitudes que enlazan con la intimidad del *ser*; actitud meditativa, reflexiva ante la vida y de nuestra existencia, valorada en términos filosóficos, llegando a inquirir en consideraciones sobre qué se depara después de la vida; todo ello en atención a nuestras necesidades de carácter espiritual. Pero la pregunta sigue ahí, ¿cómo se relaciona el concepto de *muerte* en la obra “*Second Wind*, 2005”? Y ¿de qué manera se vincula las claves metafóricas de luz-conocimiento, espacio-contexto, tiempo-espiritualidad y muerte-límite en la experiencia “*Second Wind*, 2005”?

Introducción

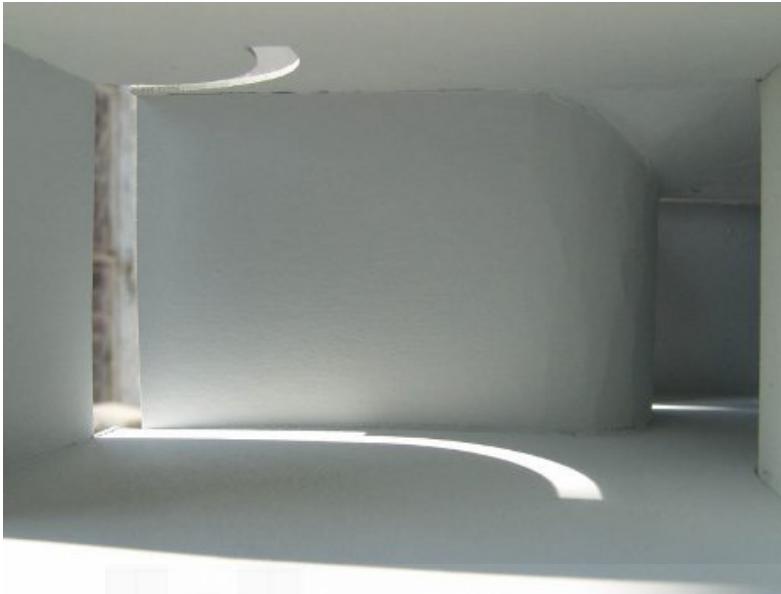
Cuando uno medita sobre los logros que el *land art* alcanzó, llega a darse cuenta que la gentileza de la que se debió mostrar en aquellas

intervenciones, en virtud a una sana relación con la naturaleza, quedó rebajado en su potencialidad. Muchas de obras del *land art* evidenciaron una postura de dominio sobre el territorio asociada a la idea de “daño” al no saber adaptarse a una reestructuración simbiótica y de armonía para crear un módulo basculante entre el hombre y la naturaleza. Al no producirse este binomio de buen entendimiento entre el *ser* y el entorno, la postura que normalmente genera esta actividad radicaliza la acción del artista en agresividad sobre el entorno.

Ya hemos visto en el capítulo dos de esta Tesis los grados de intervención sobre el territorio, intensificando la preocupación en la acción en “marcar” y “ocupar” en detrimento de la acción de regeneración. Esa actitud que es interna del individuo sale de una manera contundente en el resultado plástico de muchas de las obras donde no se tiene en cuenta las consecuencias. Por esta razón muchos artistas que intervienen en el espacio natural no quieren asociarse a esta actividad del *land art*. Por la mala fama que ha generado muchas de sus obras y la poca crítica desde el seno de esta actividad.

En este sentido Turrell, aunque sí tiene un alto grado de intervención sobre el territorio, trata de integrar al máximo las obras, que bajo la denominación de *skyspace*, presenta en sublimes arquitecturas asociadas a la historia cultural del hombre –pirámides, *stupas*, cuevas–. Por lo que éstas no se quedan en una obra de mero carácter formal, más bien añade la figura del observador que interactúa con procesos intrínsecos al *ser* –la percepción, la condición de lo sublime– todo ello utilizado para ayudar al espectador a que armonice de una manera más evidente y deseable con el espacio, con la naturaleza, para que de alguna manera se llegue a tener nexos en común e interiorice aspectos que tienen que ver con los procesos naturales.

En este sentido tenemos que destacar tres elementos de los que Turrell se ancla de tal manera que su obra gira en torno a esta funcionalidad de elementos. Nos referimos a la *luz*, nos referimos al *espacio*; y nos referimos al *tiempo*. ¿En qué sentido se puede apreciar estos tres elementos en las obras de Turrell?. Sobre todo en lo que nos atañe a este estudio, la obra de “*Second Wind*, 2005”.



[001]

Aproximación a la Luz, en la obra de “*Second Wind*, 2005”

Abordemos el primero de ellos, la luz. La luz como elemento primordial cuya fortaleza ejerce una influencia, necesaria y decisiva, en el comportamiento de la arquitectura. Como estructura argumental, la conferencia que expuso el Profesor Renato Bocchi, de la Universidad de IUAV de Venecia, en el tercer congreso internacional *Support/Surface*, clarificó diferentes aspectos en relación a cómo se revela “la luz como materia de la arquitectura”. [1] En sus variables destacó ocho diferentes cualidades en simbiosis con la arquitectura. Bocchi vinculó la primera de ellas en virtud del “**espacio-tiempo**”, pues asoció la necesidad de conocimiento en relación al cosmos y la astronomía en los ejemplos de Stonehenge o los *tholos* griegos. Pasando por el Panteón, como un “gran reloj de sol”

[1] Renato Bocchi. “La luz como materia de la arquitectura”, en *Support/Surface. El soporte: desde la oscuridad hacia la luz. Reflections & Illuminations*. DE BARAÑAÑO K. Ed, Fundación Cañada Blanch. Valencia. 2013. pp. 115 - 127.

[001] La luz y el espacio-tiempo
Steven Holl. *Sun Slice House*



[002]

como si “abrir nuestros ojos para ver los fenómenos cambiantes de la luz del día y de las estaciones [fuese] un objetivo fundamental”.^[2] “Steven Holl, en sus proyectos de casas, elabora una especie de teoría de la luz. «Luz porosa. La luz natural es una fuerza esencial, conectada con el tiempo. La traza del sol a través del cielo dibuja cada día un ángulo diferente: el cambio de la estación juega sobre el plano de la casa como un reloj de sol volumétrico. [...]»”.^[3] [Fig. 001]

Una segunda cualidad la describe como “el tamiz o el colador [que] es una forma que bien puede expresar el concepto de “**lluvia de luz**”, y describe la perforación cenital que la puede generar, pero también podríamos recordar a este respecto la imagen del firmamento”^[4]. Una manera de dialogar con el espacio arquitectónico y generar sensaciones como las descritas en las obras de arquitectos como Le Corbusier con las iglesias de La Tourette y de Ronchamp, o las cubiertas “entramadas” de Terragni. [Fig. 002]

Bocchi nos describe una tercera cualidad, “la celosía es la figura que transcribe el “tamiz” de luz en un tejido denso y produce sensaciones vibrantes, incluso más dinámicas y claroscureales, con un gran potencial

[002] La lluvia de luz
Terragni, Cubiertas “entramadas”.

[003] La luz y la vibración
David Adjaye. *Genesis, Design*.

[004] La luz y la atmósfera
Kazuyo Sejima. *21st Century Museum in Kanazawa, Japan (2004)*

[2] Renato Bocchi, *op. cit.*, p. 118.

[3] *Ibidem*, p. 116. Citado de Steven Holl, *House: Black Swan Theory*, Princeton Architectural Press, 2007.

[4] *Ibidem*, p. 118.



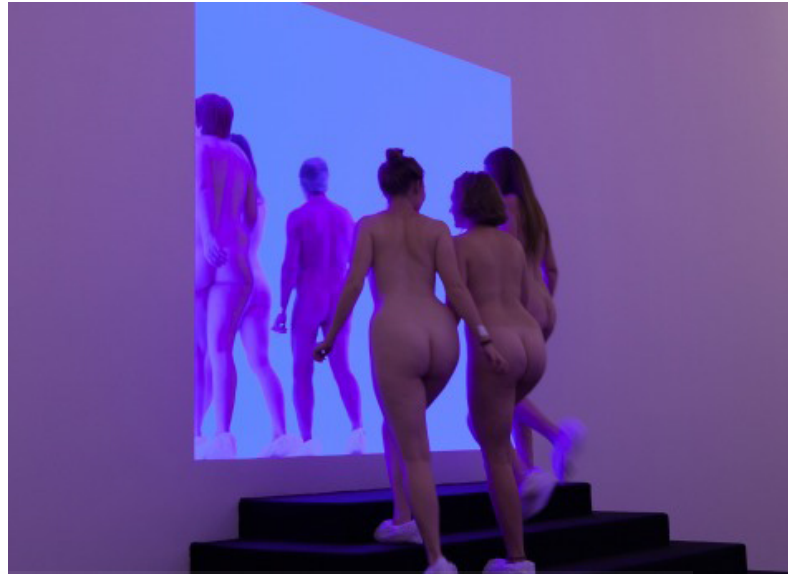
[003]



[004]



[005]



[006]

[005] La luz y el símbolo
Tadao Ando. *Iglesia de la Luz*.

[006] La materia-luz
James Turrell: A Retrospective at
the National Gallery of Australia.
[2011-ongoing James TURRELL
Virtuality squared 2014 Ganzfeld:
built space, LED lights Collection
James Turrell.] Photo: Christo
Crocker/National Gallery

narrativo”. “**La luz y la vibración**”, una manera de hacer hablar a las paredes en obras tan sugerentes como las referenciadas desde “las paredes tatuadas de Herzog y de Meuron a las paredes-persianas de Kengo Kuma o Peter Zumthor. O [...] la instalación creada –en una pasada Bienal de Venecia– en la isla de San Lazzaro por Olafur Eliasson y David Adjaye.”^[5] [Fig. 003]

“**La luz y la atmósfera**” son de los aspectos que con más fuerza fomenta la fenomenología de la percepción. Incluimos referencias en las figuras de Gerhard Richter con sus experimentos en el campo de la plástica y en la arquitectura contemporánea Toyo Ito, Peter Zumthor y Kazuyo Sejima [Fig. 004] que persuaden con “una arquitectura que trabaja con la transparencia, con la niebla, con la atmósfera”. Esta cualidad, que Bocchi recoge en su estudio, la manifiesta el arquitecto Yoyo Ito de la siguiente manera:

“La atmósfera de la metrópolis está llena de sonidos, colores, olores, información... -Toyo Ito escribe- No todos los elementos se

[5] *Ibidem*, p. 119.

perciben por la vista, sino que se emiten y difunden a la atmósfera gracias a la tecnología, que varía su intensidad como si fueran nubes o neblina flotando en el espacio urbano. Sobre la base del ambiente artificial [...] debemos plantearnos la meta de volver a la sensibilidad a la naturaleza y sus diversos componentes (luz, agua, viento, etc...). Debemos concebir una arquitectura equipada de una superficie que funciona como sensores similares a la piel humana y que tengan la reactividad y la suavidad de la piel [...] La arquitectura evanescente debe tener un carácter evanescente que permita el cambio temporal [...] Una arquitectura que trata de lograr la transparencia y la homogeneidad, pero también respeta las características distintivas del lugar.”[6]

La historia ha mostrado otra faceta de la luz en su cualidad de elemento “sagrado”. **“La luz y el símbolo”**. Su asociación con el culto religioso ha trascendido en su potencial metafórico al vincularlo con la “verdad”. Manipular la trayectoria de la luz para generar una simbología adecuada ha dado múltiples posibilidades constructivas en términos místicos. Tal es el caso de “el signo de la cruz de la iglesia de la Luz de Tadao Ando [Fig. 005] o los cortes luminosos del Museo judío de Libeskind a Berlín”. [7]

“La materia-luz” es la cualidad que explora la luz como elemento que construye por sí mismo. Las connotaciones referidas a la mística también tienen su encuentro en esta forma de generar espacios, pues nos obliga a invadir su espacio y nos hace partícipe de su “masa”. Referentes como Dan Flavin o de James Turrell son llevados al límite de la persuasión. [Fig. 006]

El dicho famoso de Le Corbusier “la arquitectura es el juego sabio y riguroso de los volúmenes bajo la luz”, configura una dimensión propia de la luz a la que Bocchi perfila como **“La luz y los cuerpos (los objetos)”**, capaz de resaltar la plasticidad de los objetos que intervienen en el

[6] *Ibidem*, p. 122. Citado de G. Longobardi (ed), *Toyo Ito: antología di testi su l'architettura evanescente*, Kappa, Roma, 2003.

[7] Bocchi nos da las siguientes referencias: “La luz y sus efectos de color pueden lograr -casi solos- la sustancia formal y emocional de iglesias como las de Ronchamp y La Tourette por Le Corbusier o la de Santa María en Marco de Canaveses por Alvaro Siza o la de San Ignacio en Seattle por Steven Holl, para mencionar algunos de los ejemplos más importantes de la producción de la arquitectura moderna y contemporánea”. *Ibidem*, p. 124.



[007]



[008]

proceso. Tal es el caso de los arquitectos Franco Albini y Carlo Scarpa, capaces de exaltar los objetos en relación con la arquitectura. [Fig. 007]

Y como última cualidad, destacamos “**La luz como cuerpo luminoso**”, entendiendo a aquella que es de procedencia artificial y reviste o nutre de claridad los elementos, como si de lámparas se tratasen. Bocchi nos da como ejemplos “notable [...] el Kursaal de San Sebastián por Rafael Moneo, [...] el museo Atkins mencionado por Steven Holl, o la Mediateca de Sendai por Toyo Ito.” [Fig. 008]

Como referencia a todas estas variable en la que la luz se muestra y manifiesta en virtud a su cualidades, incidimos en la idea que expuso Renato Bocchi, y clarifica en los diferentes aspectos en relación a cómo se **revela** “la luz como materia de la arquitectura”, ejemplificando la relación existente entre la luz y su cualidad metafórica de conocimiento. Arthur Zajonc lo recuerda en palabras de James Turrell: “«La luz no es algo que revela, sino una revelación en sí misma». La cuestión es abrazar la luz, no los objetos que ilumina. Necesitamos tiempo para trabajar con ella, vivir

[007] La luz y los cuerpos (los objetos)
Carlo Scarpa. *The Canova Museum and Cast Gallery.*

[008] La luz como cuerpo luminoso
Rafael Moneo, *Kursaal en San Sebastian.*

con ella, pensar en ella y ver en ella”.^[8] Una revelación que se produce de manera constante, como la luz cíclica. Una revelación continua que en su descripción de conocimiento pretende, como dice John Bell, que “el objetivo [siga] siendo entender el mundo”.^[9]

En el capítulo tres vimos la importancia que la luz tiene en la manera como ésta es asumida por el individuo en el hecho formal de reconocer la arquitectura. Añadiendo también su poder sensorial –el de la luz– cuando nos llega directamente a la piel y trasciende en valoraciones sensitivas.

Turrell nos invita a un cúmulo de experiencias que a través de la luz desemboca en la meditación, la revelación, la transcendencia, la espiritualidad, el simple goce estético, la experimentación místico religiosa o simplemente resulta en un fascinante ejercicio de fenomenología de la percepción.

Si atendemos a la luz como material y la percepción como medio y fin, Turrell nos revela en su obra “*Second Wind, 2005*”, el cómo percibimos la luz, su naturaleza y la interacción de los mecanismos convencionales de nuestra visión.

Pero la fuerza de la obra que Turrell nos presenta viene dada por la mística de la luz. La luz como símbolo, en “*Second Wind, 2005*”, alude a la divinidad, debido a la característica de incorporeidad propia de la luz, sugestionada por teorías como bien pudieran ser las neoplatónicas de Plotino o sobre la espiritualidad, que enmarcan a Cristo como “luz del mundo”.

El filósofo griego neoplatónico, Plotino (205-270 E.C.), ha acuñado una serie de formulaciones, cuando escribe sobre el estado de éxtasis luminoso: “todo se hace allí diáfano y no hay ninguna sombra, nada que oponga resistencia, sino todas y cada una de las cosas son visibles, hasta el fondo, para cada uno; pues la luz es transparente a la luz. Cada uno porta también en sí mismo todas las cosas, y ve, asimismo, en el otro, todas las cosas, por lo que todas las cosas están en todas partes y

[8] Arthur Zajonc. *Capturar la luz. La historia entrelazada de la luz y la mente*. Atlanta, Girona, 2015, p. 327.

[9] Arthur Zajonc, *op. cit.*, p. 310.

cada cosa es todo, lo individual es la totalidad, y el brillo es inconmensurable”.^[10] (*Enéadas*, V, 8, 4).

Esta concepción de la luz confiere una nueva dimensión cuando los valores sensoriales, ambientales y simbólicos recibidos, debido a la conjunción de arquitectura y luz; predispone al individuo a encontrarse con ciertos estados contemplativos. En palabras de Turrell a una pregunta de Elena Vozmediano, en una entrevista^[11] sobre la obra de “*Second Wind, 2005*”, Turrell dice:

E.V.: La estructura permitirá tener tres percepciones cromáticas diferentes del cielo: desde el exterior, desde el pasillo intermedio entre la pirámide y la estupa, que estará sumergida en un estanque de agua, y desde el interior de ésta. ¿Combinará luz natural y artificial?

J.T.: Solemos hacer distinciones entre luz artificial y luz natural, pero toda la luz es natural. Hay que quemar algo para obtener luz. Y cada luz es característica de lo que se quema y de la temperatura a la que lo hace. Pensamos que “recibimos” el color del cielo, cuando en realidad lo “construimos”. Lo que la obra consigue es que veamos el mismo cielo que está ahí fuera de tres maneras diferentes, modificando su percepción a través de luces de neón o LED que se camuflan en la arquitectura interior. Parecerá algo mágico pero lo estaremos haciendo nosotros mismos. El tres es un número con un profundo significado: las tres visiones del cielo tienen como equivalente las “tres gemas” del budismo: el Buda, el Dharma (sus enseñanzas) y el Sangha (la comunidad); o la Trinidad en el cristianismo. Además, en esta obra se combinan los cuatro elementos arquetípicos: el aire, la tierra, en la que penetraremos, el agua y el fuego a través de la luz.

La singularidad de la obra de “*Second Wind, 2005*” condiciona de manera inusual el espacio en que se encuentra. El espectador adquiere una visión procesual en la medida que se adentra en la arquitectura. Las

[10] Porfirio-Plotino. *Enéadas*: libros V y VI. Madrid: Editorial Gredos, 1998.

[11] Elena Vozmediano. *James Turrell “No es que rechace la imagen en el arte, es que quiere el poder de la luz”*. En *El Cultural*, (suplemento del diario *El Mundo*) del 17 de Julio de 2008.

variaciones lumínicas y cromáticas del cielo y la cúpula somete al espacio a continuas fluctuaciones –perceptivas de raíz sinestésica–, toda ésta provocada por las combinaciones arquitectónicas de texturas, de rumor del agua, de colores, de luz y de oscuridad.

En el proceso de percepción de la luz en el interior de la obra, y aproximándonos a la arquitectura de la *stupa*, el cielo que se contempla pasa de ser de magnitud infinita a conformar una dimensión finita, cuando ésta se observa a través del óculo, enmarcándose sin profundidad. Sumando la luz artificial de *neones* y *leds* ocultos que colorea las paredes interiores de la *stupa*, la percepción del cielo, a través de la *stupa*, se manifiesta plana y al alcance de la mano. El resultado producido por el juego luminoso de la luz artificial provoca en el espectador sensaciones reflexivas sobre la relación de lo que se percibe y lo que creemos que se percibe. En palabras del crítico Juan Francisco Rueda sobre la pieza de “*Second Wind, 2005*”, podemos concluir: “En estos momentos se comprende el viaje de ida y vuelta que ha realizado Turrell: desde la razón en la concepción de esa máquina a lo sensorial y lo sensual que produce para volver a la razón. Ahí, el espectador se descubre descubriendo y descubriéndose. Divina luz de Turrell que nos permite iluminarnos”.^[12]

La luz a lo largo de la historia ha estado vinculada metafóricamente a esa necesidad de conocer, a la posibilidad de saber, de entender, de trascender en el sentido de comprensión de las cosas –sin importar la subjetividad añadida por parte del observador–. En ese aspecto Turrell explora esta cualidad y lo hace de dos maneras interesantes. Desde la *ilusión perceptiva* –con los mecanismos propios de la luz– y desde la condición en valoración a lo *sublime* –permitiendo hacer finito lo infinito–, al provocar la sensación de tocar y delimitar la expansión de los cielos, pues en su desafío cuestiona el concepto de “realidad” y en extensión su estado.

[12] Juan Francisco Rueda. “Luz, fin y medio, Ocio y cultura”, en *Malagahoy.es*, 23 de octubre de 2009. [en línea] [Consulta: 20 de Marzo de 2010]. Disponible en Web: <http://www.malagahoy.es/article/ocio/508937/luz/fin/y/medio.html>

Aproximación al Espacio, en la obra de “*Second Wind, 2005*”

Analicemos la segunda cualidad que tiene que ver con el espacio, revalorizando el área que envuelve al individuo que se coloca en el interior de la arquitectura, de la obra de Turrell, en particular el *skyspace* “*Second Wind, 2005*”. Es interesante notar algo que se produce de manera singular en esta obra, que se presenta semienterrada, y de la que goza de las mismas características formales, a la que se encuentra al descubierto, en National Gallery of Australia en Canberra – *Within Without, 2010*–. Es la combinación de una serie de arquitecturas sacras que nos introduce en el misticismo que origina “*Second Wind, 2005*”.

Desde el exterior observamos una entrada con forma de túnel, como si se tratara de una cueva a la que accedemos a su interior, penetrando su oscuridad inicial, en alusión a los lugares prehistóricos y los hipogeos egipcios. Al acceder por el túnel desembocamos al interior de una pirámide truncada, una pirámide que nos remonta al Egipto del Imperio Antiguo con sus mastabas y pirámides. Desde el interior de la pirámide truncada observamos la *stupa*, situada en el centro, y metida en un estanque de agua. Esta arquitectura se asocia con el Budismo y su aproximación en las creencias orientales. Entrar al interior de la *stupa* requiere bordear toda la *stupa*, pegado al perímetro de la pirámide truncada. Este es un hecho importante porque aquí asociamos otra fuente de comportamiento religioso; el andar como recorrido de peregrinación. Una asociación que nos remonta a aquella necesidad del hombre occidental, del románico en adelante, de expiar sus pecados por la entrega del sacrificio que conlleva el peregrinaje.

Turrell nos explica la importancia de estas arquitecturas en estos fragmento de entrevista. En la misma entrevista^[13] que Elena Vozmediano le realiza a Turrell, el artista dice:

E.V.: Debe estar cansado de explicar una y otra vez los mismos temas sobre su trabajo. Podríamos concentrarnos en las características de este proyecto en particular, y ver cómo esos temas principales se expresan en él. Para empezar, hay que destacar que se trata de un

[13] Elena Vozmediano, *op. cit.*, Julio de 2008.

edificio de nueva planta. A pesar de que tiene en cuenta las peculiaridades del terreno, no se adapta como otras obras suyas a un contexto geológico o arquitectónico dado. Es, básicamente, una estupa de piedra negra en el interior de una pirámide truncada de cemento (teñido con el rojo volcánico de *Roden Crater*). Ha estudiado usted las formas primarias de la arquitectura sacra, y ha hecho referencias a ellas en sus obras. Antes había utilizado la forma de la pirámide -en el *Irish Sky Garden*, por ejemplo- y de la stupa, a partir de las maquetas conocidas como *Transformative Spaces*. Pero es la primera vez que las combina. Díganos por qué lo ha hecho.

J.T.: Me atrae la forma de la mastaba, que nos acerca al cielo. Lugares como Old Sarum, cerca de Salisbury, construido por los celtas; Herodium, tumba de Herodes cerca de Hebrón, que parece un volcán pero fue hecho por el hombre; o Cuicuilco, al sur de Ciudad de México, una pirámide escalonada cónica de época maya... incluso hay mastabas Misisipi arriba. Y me interesan mucho los monoteísmos, desde Akenatón, que protagoniza ese breve período tan apasionante en la historia egipcia en el que algo tuvieron que ver José y los hebreos; cómo las religiones orientales, el brahmanismo, el budismo, se relacionan con la cultura egipcia y con el cristianismo a través de los esenios. Todos rendían culto al [sic] estrellas y todos “esperaban” una venida predecible a través de cálculos astronómicos.

[...]

E.V.: En muchas de sus obras es importante cómo accedemos al espacio o a la luz. Aquí invita al visitante a hacer una circunvalación. Creo que ha utilizado poco ese esquema: quizá en *Heavy Water*, en *Poitiers*, donde también había agua. Es una forma de aproximación a lo sagrado que existía en los templos egipcios, en los santuarios budistas y en las iglesias medievales. ¿Qué sentido tiene en esta obra?

J.T.: En este proyecto, es importante entrar para ganar perspectiva, también como metáfora de interiorización personal. Emocionalmente, es muy importante rodear la *stupa*. Se puede hacer en las dos direcciones, y La [sic] entrada sólo se revela cuando se camina hasta el extremo opuesto al tunel [sic] de acceso. La mayoría de las *stupas* son sólidas pero contienen la lógica simbólica del cielo y están coronadas por “antenas”, que en China y Japón evolucionaron hacia

la forma de pagoda. No me importa mucho si los espectadores son conscientes de estas cosas: a mí me interesan y utilizo el arte para hacerlas realidad (sonríe). Mi carrera artística es rara. No participo mucho en el mundo del arte, y los museos o coleccionistas no siempre se pueden encargar una de mis instalaciones, porque ocupan necesariamente una parte de sus salas o sus casas. No tengo éxito comercial pero sí de otro tipo que me satisface más.

En otra entrevista^[14] realizada por Fietta Jarque declaró:

P. Sin embargo, la estupa (construcción ritual budista) y la pirámide que usa en *Second Wind* representan formas geométricas que han sido utilizadas por distintas culturas. Usted ha sostenido siempre que no quiere que el espectador haga asociaciones simbólicas de sus obras.

R. Sí, hay ciertos vestigios simbólicos en esta pieza. Otro detalle es que esta pieza estará bajo tierra, con lo cual se le puede asociar también a la cueva. Me gusta la forma de la pirámide, que finalmente será un negativo de ésta ya que será sólo un interior. Una pirámide de aire. La estupa es sólida, aunque con una abertura porque he querido dejar un espacio en el interior para ganar otra perspectiva. Es bastante metafórico, pero, como pertenece a la serie *Sky Spaces*, mi intención era tener tres cielos: el que está en el interior de la estupa, el del interior de la pirámide y el inmenso cielo que está en el exterior. Hay tres lugares con referencias al cielo que además tienen cualidades distintas de color y transparencia.

Es clara la evidencia que denota el carácter sacro de la obra "*Second Wind*, 2005". Pero dejamos sin resolver una cuestión que resulta obvia tras considerar las aportaciones estructurales de carácter religioso; ¿qué esconde el final del recorrido como valor de peregrinaje?. El objetivo de todo recorrido es llegar al punto de éxtasis que culmine con la intención para la que se ha concebido. En tal caso este recorrido –peregrinaje– que traspasa cada una de las arquitecturas sacras dispuestas como si se

[14] Fietta Jarque. "El vendedor de cielo", en *Babelia (suplemento del diario El País)* 21 de Marzo de 2009 [en línea] [Consulta: 1 de Septiembre de 2015]. Disponible en Web: http://elpais.com/diario/2009/03/21/babelia/1237593967_850215.html

trataran de capas de una cebolla, nos lleva al centro de la experimentación perceptiva; al éxtasis. ¿Pero qué contiene el interior de la *stupa* –el lugar final del recorrido–? El *vacío*. En vacío es el núcleo de la obra de Turrell en “*Second Wind, 2005*”.

Realicemos una breve consideración sobre el vacío y su importancia en la obra.

El vacío como concepto en la obra de “*Second Wind, 2005*”

Rothko en sus obras de masas vacías de color muestra su relación con el concepto del *vacío* como si de una lucha se tratase. El artista dice: “Tu arte se vuelve religioso... cuando vas más allá del mundo visible y conocido... el artista intenta sacar algo de verdad del vacío”^[15]

La obra de “*Second Wind, 2005*” se alimentan de esa línea de abstracción dedicada a un significado superior y a la búsqueda de lo absoluto, una visión elevada del arte, bajo el concepto del *vacío*, desde una visión intimista y personal. Un descubrir interior, conocimiento de uno mismo.

Cuando se le pregunta a Turrell sobre aspectos vinculantes del “vacío”, manifiesta una concepción próxima a la contemplación, bien ejemplarizada en su obra “*Second Wind, 2005*”.

En respuesta a la pregunta que la directora de la Fundación NMAC, Jimena Blázquez, le formula con relación a esta obra, Turrell contesta lo siguiente:

J.B: Durante tu estancia en el Tibet trabajando como piloto pudiste apreciar y entrar en contacto con religiones como el budismo y el brahmanismo. Tú descendes de una familia cuáquera tradicional. La mayor parte de esas religiones se caracterizan por una meditación interior. Veo las cámaras de los skyspaces como una especie de sala de meditación donde uno toma consciencia de lo que le rodea, un lugar de silencio donde se experimenta con los sentidos. ¿Crees que durante la ideación de estos proyectos has sido influenciado por tu

[15] Bärmann, Matthias. “El vacío en el corazón de las cosas”, en catálogo *La Espiritualidad del Vacío*, Fundación Bancaixa, Valencia, 2001.

bagaje religioso y tu interés en las religiones?

J.T.: No se trata tanto de la meditación sino de la disolución del “uno mismo” en el “vacío luminoso”. Los cuáqueros comparten ciertas similitudes con este pensamiento porque usan la meditación para adentrarse y “saludar a la luz”. Sin embargo, diría que el “uno mismo” siempre tuvo mayor importancia en las religiones occidentales. Es factible que una experiencia en el mundo físico nos depare un sentido espiritual pero para adentrarnos de verdad en el dominio espiritual debemos abandonar el mundo de los sentidos. Éste es el poder pero al mismo tiempo la limitación del Arte.

En la entrevista que Elena Vozmediano le realiza a Turrell, en el Cultural del Mundo^[16], el artista dice:

E.V.: Es frecuente que el acceso al espacio interior se presente como un umbral. El espectador siente a veces inseguridad o incluso temor al traspasarlo. Tras él hay oscuridad, o no vemos bien el suelo, no distinguimos los límites espaciales...

J.T.: La oscuridad, el silencio o la soledad son situaciones con las que algunas personas tienen problemas, pero intento darles un cariz positivo. A veces es un umbral que hay que atravesar físicamente, pero en otras ocasiones se hace con la consciencia, como las aperturas al cielo.

E.V.: Uno de los rasgos recurrentes en sus obras es la valoración del vacío. En la meditación, el vacío es el lugar en el que nos encontramos a nosotros mismos. En él no hay imágenes, ni palabras, ni objetos. Sólo luz. El arte actual es compulsivamente icónico y el contexto urbano está saturado de imágenes. ¿Se da cuenta de que se posiciona frente a esa realidad?

J.T.: No estoy en contra de ella, sólo creo que hay otras alternativas. Nunca he incluido imágenes en mis obras; fui educado como un cuáquero muy conservador. Durante un tiempo deje atrás todo eso pero después volví: valoro la tradición, aunque mi visión de las

[16] Elena Vozmediano. “James Turrell. No es que rechace la imagen en el arte, es que quiero el poder de la luz”, en *El Cultural*, (suplemento del diario *El Mundo*) del 17 de Julio de 2008.

religiones sea heterodoxa. Mi familia se sentía muy perturbada por mi trabajo, decían que hacía decoración. Ahora he diseñado varias “casas de reunión”, tres en los Estados Unidos y una en Londres, y mi relación con la comunidad cuáquera ha mejorado. Si insertas la imagen en la luz tendrás una película. Pero al contar una historia se reduce el poder de la luz de detener y transformar lo real y de hacernos pensar en realidades más allá de ésta. No es que rechace la imagen, es que quiero el poder de la luz. Y quiero destacar que la experiencia pura de la luz puede ser muy emocional, al igual que lo es el sonido abstracto, tonal, desligado de los sonidos reconocibles.

El óculo

La importancia de espacios sacros y la valoración del *vacío* vienen a dar lugar a las diferentes fórmulas arquitectónicas que condiciona al individuo en un marco de carácter religioso –sin necesidad de ser seguidor religioso–. Turrell lo articula para crear una unidad arquitectónica que dirigirá al individuo al centro de la obra, como metáfora de introspección del ser, para hacerlo conectar desde el *vacío* al exterior; desde el *contenedor*, la cámara –metáfora del *ser*– al *más allá*. En el capítulo seis se valoró el elemento del óculo que en su descripción circular nos lleva a situarlo como ventana y por lo tanto el umbral donde establecemos una relación con el exterior; el límite entre el cielo y la tierra. Ese límite es preciso por la situación del individuo en el espacio; esta disposición es posible gracias al **contexto**. El contexto es el elemento que condiciona al individuo.

Aproximación al Tiempo, en la obra de “*Second Wind, 2005*”

En este punto hemos podido anclar metafóricamente dos elementos fundamentales en la obra de Turrell; la luz vinculada a conocimiento y el espacio vinculado al contexto.

Ahora cabe preguntarse, por el tercer elemento, el tiempo y su función metafórica.

El tiempo del hombre está estructurado para organizar las actividades a lo largo de su vida. Las lumbreras naturales, el sol y la luna han facilitado el control sobre el tiempo que hemos adaptado a la medida del hombre. No obstante, el tiempo es un concepto que escapa de nuestro entendimiento. Sabemos que es ilimitado y que todo tiempo pasado no es recuperado. A bruma pensar en la naturaleza del tiempo y cómo se inició éste; qué había antes del tiempo. Las teorías complejas sobre espacio y tiempo nos coloca ante un panorama desconcertante. Pero lo cierto es que el tiempo experimenta cualidades que superan nuestra estructura racional condicionada por lo que sabemos. Nuestra subjetividad alimenta valoraciones sobre el concepto tiempo y lo exporta al punto más lejano de nuestra consideraciones materiales.

Un dato que arroja luz sobre la actitud y valoración que Turrell tiene ante el tiempo se percibe en la respuesta a las preguntas de Elena Vozmediano.^[17]

E.V.: La circunvalación implica el “caminar hacia” un lugar, relacionado con las peregrinaciones.

J.T.: Hice el camino de Santiago en 1965. Las peregrinación se practica aún en el budismo, en el islamismo. **Caminar puede constituir un plano espiritual. La vida es un camino.** No es difícil creer en la reencarnación si se piensa en todas las vidas vividas en esta vida. Hay otras maneras de entender el tiempo.

E.V.: En planta, la construcción es un círculo inscrito en un cuadrado: una forma básica de mandala. No sé si ha practicado la meditación, pero ha hecho muchas referencias a ella, especialmente cuando investigaba con Robert Irwin en la Garrett Aerospace Corporation sobre técnicas de privación sensorial que inducen ondas alfa. ¿Pretende inducir un cierto estado mental, cercano a la meditación, en el espectador?

J.T.: Las stupas son siempre mandalas sobre el plano. Para meditar cerramos los ojos. Todos los animales vertebrados deben entrecerrar los ojos para descansar. Hay gente que piensa que nunca ha

[17] Elena Vozmediano, *op. cit.*

practicado la meditación y eso no es cierto: durante el sueño hay un período en que el cerebro está en estado alfa. Es un estado natural al que podemos acceder más a menudo y de una manera consciente. En la meditación cuáquera, similar a la budista, se comienza repitiendo oraciones, que funcionan como los mantras, para calmar la mente. Intento hacer espacios en los que puedas tranquilizarte. Un espacio en el que puedas, por ejemplo, dedicar una hora a contemplar los cambios de la luz en el amanecer o el anochecer.

E.V.: Su obra exige tiempo. No se puede entrar y salir sin más.

J.T.: Sí se puede. No me siento insultado por ello (se ríe). Pero **lo que inviertas en la experiencia será lo que ganes de ella.**

Nótese cómo vincula Turrell el tiempo con la experiencia. El tiempo se pierde con las actividades pero se gana con la buena experiencia que Turrell resume en las palabras citadas en el párrafo de la entrevista anterior. “Caminar puede constituir un plano espiritual. La vida es un camino” [...] “lo que inviertas en la experiencia será lo que ganes de ella”.

Estas valoraciones sobre el tiempo nos da la clave de la tercera vinculación; la espiritual.

Cuando Turrell, a través de sus obras, nos ayuda a trascender y romper esos ritmos a la manera de pausar nuestras incertidumbres y nuestras inquietudes, lo que consigue a la hora de persuadir al individuo para encontrarse a sí mismo, es una manera de tratar el tiempo desde ese interesante ámbito. Desde ese ámbito espiritual por lo que la relación tiempo y espiritualidad es importante a la hora de definir la intención, la que el individuo está interiormente buscando en su vida.

Cuando observamos estos tres elementos y las metáforas que envuelven cada uno de ellos, nos persuadimos de lo extraordinario que resulta el contemplar cómo la luz material formal con la que trabaja Turrell, el espacio envolvente y el tiempo que persuade al individuo se traducen perfectamente en *conocimiento* que brinda la acción continuada de asimilación de nuestro entorno; *contexto* como elemento que condiciona al hombre y *espiritualidad* en su actitud de trascender en una búsqueda existencial de respuestas.

Quienes experimenten en vivencia directa los parámetros que Turrell utiliza en su obra, podrán aproximarse a un cúmulo de sensaciones ligadas al *ser*. Y es evidente que entregarse a parámetros de *luz*, *espacio* y *tiempo* es abordar necesidades de *conocimiento*, *contexto* y *espiritualidad*. Parámetros que el espectador tiene ante sí en tres variables que en interrelación producirá un resultado que, de alguna manera, revelará una diversificada gama de impresiones; desde la complejidad de la interpretación trascendental de las cosas a la simplicidad del goce estético. Todo ello en la medida que el individuo sintonice con sus necesidades. Una experiencia para ser vivida en primera persona. Una actitud que lo aproximará a la esencia del *ser* en armonía con el entorno.

Tres elementos que hacen que el hombre trascienda y **que llegue a un nivel de experiencia importante**. Pues en base a ello la trascendencia se puede explorar en la siguiente idea:

“Dicho de un modo más general, la finitud de la criatura está compuesta sobre esta infinitud del tiempo que se llama, en resumidas cuentas, eternidad; y lo mismo que los continentes flotan sobre los océanos como si fueran islas, así nuestra finitud está rodeada por la eternidad primordial y terminal; emergiendo de la eternidad antecedente, reabsorbida por la eternidad ulterior, la biografía histórica de cualquiera está encerrada entre el nacimiento y la muerte sobre un fondo de nada. El hombre es sobrepasado por todas partes, desbordado, definido. ¿Cómo es que ese pequeño intervalo, ese corto intermedio que llamamos vida no nos llama continuamente a la modestia y a la medida? – Antes de ser una profundidad escondida, la muerte corresponde a un cierto máximo; y ese máximo se expresa en una cantidad numérica asignable: pues lo mismo que lo óptimo (por ejemplo un clima templado) representa, a mitad de camino entre lo máximo y lo mínimo, el conjunto de condiciones medias más favorables para la vida, así hay un grado agudo de calor, de sufrimiento, de fatiga a partir del cual la vida deja de ser posible. En el colmo del dolor la existencia misma explota”.^[18]

[18] Vladimir Jankélévitch. *La muerte*. Pre-textos, Valencia, 2009, p. 218. Título de la obra original en lengua francesa: *La mort*, 2002.

Aproximación a la Muerte desde el límite, en la obra de “*Second Wind, 2005*”

¿De qué manera nos cercioramos que la relación de estos tres elementos metafóricos –conocimiento, contexto y espiritualidad– reflejan inquietudes universales sobre la vida y la muerte; en concordancia con “*Second Wind, 2005*”?

Cuando uno se persuade y se inclina a la trascendencia –por la manera como intima con cada uno de estos tres elementos–, alcanza un estado de éxtasis. Éxtasis al crear un vínculo de fusión con el entorno.

Los principios de muchas religiones tienen que ver con estos tres parámetros de conocimiento, contexto y espiritualidad.

Cuando Turrell utiliza la pirámide truncada en “*Second Wind, 2005*”, está revalorizando su obra con una evidente simbología de carácter funerario. En armonía con las claves que estamos relacionando, Turrell entendió que la arquitectura egipcia estuvo poderosamente influenciada por un modo de ver, por un **conocimiento** que arrojaba luz en relación al valor de la vida y su visión de la misma en su paso por la muerte. En un **contexto** donde todo lo que se hacía giraba en torno a esa idea y donde esa trascendencia **espiritual** hacia que el tiempo se viera ilimitado en un producto formal elaborado con la construcción de las pirámides. Se está hablando acerca de la vida, de su inquietud, de controlar la vida después del *más allá*, después de la muerte. Considerando el momento anterior a la muerte como el umbral –límite– de un cambio de estado ligado al tránsito como elemento de continuidad.

Cuando Turrell está incorporando la *stupa* en “*Second Wind, 2005*” está dialogando acerca de las ideas del budismo y su relación con el *ser* y la preocupación de éste ante la vida. Las *stupas* en la cultura budista, al igual que las pirámides, tienen su origen en costumbres funerarias antiguísimas, anterior al budismo;

“en las cuales la tumba debería representar «un mundo en pequeño del difunto» y al mismo tiempo el universo en forma de *Pususha* (hombre primigenio, hombre cósmico) [...] «Así la tumba no es tanto una casa para el difunto como un recambio de su envoltorio pasajero...» [...] Un texto japonés dice: «El cuerpo de Buda visto desde afuera es una *stupa*» o la *stupa* es al menos el cuerpo mismo, como

la parte que ha quedado en este mundo del que se ha marchado al Parinirvana. [...] pero también ha intentado describir la irrealidad de esta muerte. Ciertas doctrinas posteriores expresaban que Buda poseía tres cuerpos después de la muerte. El *dharma kaya* que significa su ser absoluto verdadero; el «cuerpo de la bienaventuranza», por medio del cual Buda aún puede «estar» en el Nirvana; y tercero, un cuerpo de sombra (*nirvana kaya*), con el cual Buda ayuda a otros seres a alcanzar el Nirvana. [...] Lo importante para nosotros es que el santuario, la *stupa*, también era considerada como cuerpo sustituto, pétreo, del Buda muerto; es conocido que la *stupa* es un mandala de tres dimensiones»^[19]

Las interconexiones entre la vida y la muerte quedan evidenciadas en la forma de *stupa*.

La práctica espiritual del budismo transforma la muerte en un regenerar a un nuevo estado, por lo que es contemplada como un proceso no terminal. Y cuando se completa el ciclo de las reencarnaciones es asumido como positivo debido a que pone fin un continuo estado de sufrimiento, miedo y frustración. Es el tiempo de Nirvâna cuyo significado más aproximado sería el de «extinción».

Así lo define el autor Sogyal Rimpoché:

«Desde el punto de vista budista, la vida y la muerte son un todo único, en el cual la muerte es el comienzo de otro capítulo de la vida. La muerte es un espejo en el que se refleja todo el sentido de la vida»^[20]

La filosofía budista afirma enfáticamente la inexistencia del Yo en este sentido^[21]:

«La idea del Yo es una creencia falsa e imaginaria que carece de una realidad correspondiente, y la causante de los dañosos

[19] Marie-Louise von Franz. *Sobre los sueños y la muerte: Una interpretación Junguiana*, Kairos, 3ª edición, 2007, p. 168. Traducción: Claudia Fantl. Título original: Traum Und Tod.. Kösel Verlag, München. 1984.

[20] Sogyal Rimpoché, *El libro tibetano de la vida y de la muerte*, Urano, Barcelona, 1994, p. 30.

[21] Ver María Teresa Román Lopez, *El budismo ante la muerte*, [en línea][Consultado el 20 de Agosto de 2015]. Disponible en red: http://www.ull.es/congresos/conmiel/roman1.html#N_18

pensamientos de «yo» y «mío», así como de los deseos egoístas, de la aidez, del apego, del odio, de la mala voluntad, del engreimiento, del orgullo, del egoísmo y de otras máculas, impurezas y problemas [...] Es la fuente de todas las perturbaciones existentes en el mundo, desde los conflictos individuales hasta las guerras entre naciones.»^[22]

“Mediante un análisis riguroso el Buddha señala que todo cuanto existe en el mundo puede ser clasificado en cinco categorías, «elementos», «conjuntos» o «agregados» (*pâli, khandhâ*)^[23]; éstos describen, de modo sucinto, el universo de las cosas y la condición humana. Y son:

El agregado de la **materia** (*pâli, rūpakkhandha*) que abarca el reino de la sustancia física; el agregado de la **sensación** (*pâli, vedanâkkhandha*); el agregado de la **percepción** (*pâli, saññakkhandha*); el agregado de las **formaciones mentales** (*pâli, samkharâkkhandha*); el agregado de la **conciencia** (*pâli, viññânakkhandha*). Sólo el *nirvâna* no está condicionado ni “construido”; por consiguiente, no puede ser ubicado entre los “agregados”.^[24]

Según el *Samyutta Nikâya*^[25] (III,130):

«No se habla del ‘Yo’ como un cuerpo, o como un sentimiento y así sucesivamente. Sin embargo, veo que estos cinco grupos de apego me conducen a la idea de un ‘Yo’. ‘Soy yo’ no se puede hallar entre estos agregados».

Por consiguiente cuando los agregados se dispersan nos hallamos en presencia de la muerte, y como no hay nada aparte de los *khandas*^[26], no hay yo que deba renacer:

«los Agregados cesan y nada existe; la disgregación de los agregados es conocida como muerte».^[27]

[22] W. Rahula, *Lo que el Buddha enseñó*, Kier, Buenos Aires, 1990, p. 76.

[23] Ver *Visuddhimagga* XIV, 33.

[24] Maria Teresa Román Lopez, *op. cit.*, [en línea].

[25] Es una colección de escritos budistas que constituye el cuerpo doctrinal y fundacional del budismo Theravâda. La mayoría de los discursos se originan de Buda.

[26] Los cinco *Khandas* son los cinco agregados, es decir, los cinco componentes de un ser inteligente

[27] *Visudhimagga* XXI, 24.

¿Significa esto que la muerte es la disolución o el final de lo que conocemos como vida, sin ninguna consecuencia futura? Los textos budistas insisten en que no hay un yo o un alma que renazca a lo largo de este proceso, pero afirman que existe una continuidad de la consecuencia. El Buddha de hecho, se mantuvo alejado de las creencias que mantienen que hay un alma inmortal e inalterable y de las que sostienen que ningún elemento de la vida actual se continúa en otra, proponiendo en su lugar una vía media entre ambas creencias.”

No es fácil encararse con la idea de la total desaparición del propio yo, a pesar de que este trabajo hecho de forma consciente conduce hacia la disolución del sufrimiento:

«No hay cuerpo que sea permanente, estable [...], no hay sentimiento, ni percepción, ni actividades, ni conciencia de ninguna índole [...]. Entonces el Buddha puso en su mano un trozo de excremento de vaca y dijo a su hermano: aunque se consiguiese un fragmento pequeño de yo como éste, hermano, no sería permanente, estable ni eterno»^[28]

La naturaleza del *ser* queda disgregada en el momento que encontramos la muerte en último término. Pero, ¿en qué estado se presenta el *ser* antes de llegar al límite, como umbral, a esa condición desconocida de la muerte?, y ¿cómo lo relacionamos con la trascendencia del individuo en la experiencia de “*Second Wind*, 2005”?

La explicación está relacionada con la comprensión de un término que el Doctor C. George Boeree utiliza en su estudio sobre el teórico del “espacio interior” del *ser*, Carl Jung (1875-1961); el *Self* como trascendencia de todos los opuestos en el *ser*. Daremos atención a su sentido más adelante. Antes relacionemos la experiencia del individuo bajo una actitud budista en relación con el *Self* y el espacio de la experiencia en “*Second Wind*, 2005”. Para ello consideremos el siguiente texto en un acercamiento comparativo del *Self* del budismo y la visión crítica de Jung:

“[...] es importante señalar la existencia de una significativa diferencia entre el concepto de *Self* de Jung y la noción budista del Yo de la

[28] *Samyutta Nikāya* III, 130.

que habla el zen. En una entrevista que tuvo lugar entre Jung y Shini-chi Hisamatsu –estudioso del zen y profesor de budismo–, Hisamatsu dijo: «No hay forma ni substancia alguna en el Yo verdadero del zen», a lo que Jung respondió: «A pesar de ello, yo no puedo saber lo que queda fuera del alcance de mi **conocimiento**. Yo no puedo saber si el Yo posee o no varios estados, porque soy completamente inconsciente de ello. La totalidad del ser humano abarca tanto la conciencia como el inconsciente»^[29]. Ésta última es la definición junguiana del Self. Para Jung, por tanto, lo que uno puede saber sobre el Self es limitado.

Jung coincidía en que la descripción del erudito zen puede ser una manifestación del Self que aparece en determinadas condiciones como, por ejemplo, las promovidas por los conceptos y métodos de meditación empleados por el budismo zen. Jung también estaba de acuerdo en que *el arquetipo a priori del Self* carece de forma y de substancia, pero también insistió en que ésta no deja de ser más que una hipótesis. Uno no puede estar completamente seguro de la naturaleza *a priori* del arquetipo, puesto que nuestro conocimiento de él siempre se ve filtrado por el psiquismo consciente. Podemos describir la fenomenología del Self, pero nunca su forma *a priori*. Para Jung, por tanto, las distintas concepciones religiosas y experiencias de Dios, de la naturaleza última de la realidad o del Ser pueden ser manifestaciones válidas del Self. Las consideraciones personales y culturales determinan cuáles de ellas resuenan con nuestra configuración mental, imaginal y emocional y, por consiguiente, cuáles de las manifestaciones arquetípicas del Self representan nuestro Dios. De manera semejante, las características fundamentales de la experiencia mística son universalmente idénticas, pero su significado e importancia depende siempre del temperamento personal y del **contexto** cultural en que tienen lugar.

Sin embargo, y en última instancia, el budismo zen y la psicología junguiana comparten el mismo objetivo [de **espiritualidad**] esencial [para] aliviar y trascender del sufrimiento humano. Hasta los métodos utilizados para el logro de este objetivo son similares.

[29] Daniel J. Meckel y Robert L. Moore. *Self and Liberation: The Jung-Buddhism Dialogue*. New York: Paulist Press, 1992, p. 112.

Ambos, en palabras de Jung, afirman «*el poder liberador de la mente introvertida*»^[30] y buscan esa introversión a través de la auto observación cuidadosa, la meditación y la imaginación activa. También existen otras similitudes metódicas como la búsqueda consciente del desarrollo personal y moral y la integración creativa y fructífera entre la conciencia personal y las perspectivas y objetivos del Self transpersonal».^[31]

Las relaciones de consciencia e inconsciencia del *ser* es lo que, Jung, defiende como estado del *Self* –precisaremos más adelante esta idea–. Lo que **queda en evidencia es el grado de conocimiento que es necesario acrecentar para justificar valoraciones de alcance –en el conocimiento de uno mismo–. El texto revela que las aproximaciones a “las distintas concepciones religiosas y experiencias de Dios, de la naturaleza última de la realidad o del Ser pueden ser manifestaciones válidas del *Self*” y que está condicionada por el contexto personal y cultural. Esta idea explica la validez en las formas desde un condicionamiento exterior y modificado por una comprensión interior. Con la intención de trascender, si cabe, según dice el texto, “como objetivo esencial de aliviar y trascender del sufrimiento humano”; en atención a la espiritualidad.**

Las claves que aquí se describen –conocimiento, contexto y espiritualidad– son las metáforas que desde la combinación de los elementos de luz, espacio y tiempo tratados por Turrell, y en apoyo de una arquitectura fuertemente asociada a parámetros de trascendencia, revaloriza un estado de contemplación del *ser* y su consideración ante ella.

Hasta el momento hemos considerado dos arquitecturas de referencia en la obra de “*Second Wind*, 2005”. Las dos restantes potencian el discurso en un intento de aproximar al individuo, en su viaje sensorial, a los estados de realidad existencial. Rozando el límite prefigurado en el umbral del óculo como metáfora de la muerte, “disolución al medio

[30] Jung, C.G. *Psychology and Religion: West an East*. En *Collected Works*, vol. 11. Princeton: Princeton University Press. 1969. par. 737.

[31] Anthony Molino. *El árbol y el diván. Diálogos entre psicoanálisis y budismo*. 1º edición, Kairós, Barcelona, 2004, pp.164, 165. Título original: *The couch and the tree*. LLC, New York. 1998.

natural”. Nos referimos a las asociadas a la *cueva* y al *recorrido* –peregrinaje–. La cueva que evoca la idea de inclusión al espacio físico al que el cuerpo inerte acabará por integrarse con el medio, donde la luz no llega a penetrar –donde en su vinculación metafórica el conocimiento exhala–. Ese lugar al que pertenecemos es recorrido en tramos de exigencia y como un peregrinar, enfatizado en el trayecto de recorrido en la obra de “*Second Wind*, 2005”, nos recuerda, en palabras de Francesco Careri, que el caminar es un proceso de experiencia, asimilación y de pérdida del miedo:

“Una de las palabras alemanas que significan ‘experiencia’, *Erfahrung*, proviene del alto alemán antiguo, *irfaran*: ‘viajar’, ‘salir’, ‘atravesar’ o ‘vagar’. La idea profundamente arraigada según la cual el viaje es una experiencia que pone a prueba y perfecciona el carácter del viajero aparece claramente en el adjetivo alemán *bewandert*, que actualmente significa ‘sagaz’, ‘esperto’ o ‘versado’, pero que originalmente (en los textos del siglo XV) se limitaba a cualificar a quienes habían ‘viajado mucho’.”^[32]

[...]

“he empezado a entender que el hecho de andar es un instrumento insustituible para formar parte [...], que andar es una acción capaz de disminuir el nivel de miedo y de desenmascarar la construcción mediática de la inseguridad”^[33]

En la obra de Turrell, ese recorrido es atribuido como metáfora en el momento que llegamos al último espacio del recorrido. La *stupa* y el *vacío*; el Hombre físico y el Ser interior. Como conclusión a las ideas vinculadas a la *stupa*, cerraremos su argumentación con la explicación del *Self*, en una aclaración de C. George Boeree, y que atiende las reflexiones del teórico Carl Jung. Explica el *Self* de siguiente manera;

“La meta de la vida es lograr un self. El self es un arquetipo que representa la trascendencia de todos los opuestos, de manera que

[32] Francesco Careri. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Gustavo Gili, S.L. Barcelona, 2013, p. 34.

[33] Francesco Careri, *op. cit.*, p. 163.

cada aspecto de nuestra personalidad se expresa de forma equitativa. Por tanto, no somos ni masculinos ni femeninos; somos ambos; lo mismo para el Yo y la sombra, para el bien y el mal, para lo consciente y lo inconsciente, y también lo individual y lo colectivo (la creación en su totalidad). Y por supuesto, si no hay opuestos, no hay energía y dejamos de funcionar. Evidentemente, ya no necesitaríamos actuar.”

Si intentamos alejarnos un poco de las consideraciones místicas, sería recomendable que nos situáramos en una postura más centralista y equilibrada de nuestra psique. Cuando somos jóvenes, nos inclinamos más hacia el Yo, así como en las trivialidades de la persona. Cuando envejecemos (asumiendo que lo hemos hecho apropiadamente), nos dirigimos hacia consideraciones más profundas sobre el self y nos acercamos más a las gentes, hacia la vida y hacia el mismo universo. La persona que se ha realizado (que ha desarrollado su sí mismo- su self) es de hecho menos egocéntrica.”^[34]

Entender que la obra de Turrell ayuda a trascender al individuo, es el paso inicial a la experiencia que se logra con una de sus obras, como la referenciada en esta Tesis; la predisposición guía al individuo a una serie de valoraciones que evocan al estado más íntimo y emocional. Llegar a persuadirse del poder que tiene los sentidos en lograr por un momento aislarse del mundo y sentir que uno está, que de alguna manera tienes una relación de éxtasis que te vincula con la naturaleza a modo de plantear el límite, el umbral, como otra realidad que te prueba; es trascender en valoraciones del *ser*. Pues perfila la *esperanza* y el *valor* como atributos que condicionan al hombre en esa proximidad infinita; la muerte. La *esperanza* te da sustancia y toma condición en la medida que el *conocimiento*, el *contexto* y la disposición *espiritual* de la persona consolida una forma de pensar. El elemento que evaluará esa forma de pensar será el *valor*, pues llega a ser fruto de la fortaleza de pensamiento, la cual permite encararse ante el límite con decisión.

Turrell facilita un medio, el arte que permite trascender al hombre, así lo reconoce Turrell en una entrevista realizada por Jimena Blázquez:

[34] C. George Boeree. “Carl Jung”, en *Teorías de la personalidad*. Traducción al castellano: Dr. Rafael Gautie [en línea][Consultado el 1 de Septiembre 2015]. Disponible en red: <http://webspaces.ship.edu/cgboer/jungesp.html>

“**J.B.**: ¿Sientes que de alguna manera la relación entre arquitectura y religión está presente en tu trabajo?

J.T.: No pretendo fomentar ninguna religión en especial. **Creo que la búsqueda espiritual alcanzada por nuestras vidas es ayudada por el arte y la arquitectura que hacen referencia a lo que está más allá.**”^[35]

En estas conclusiones radica la idea de paradigma de integración al medio, en una búsqueda de fortalezas que dignifique al individuo en su recorrido vital. Una construcción de realidades, que en la obra de Turrell, se ejemplifican con la *ilusión perceptiva* y la consideración de lo *sublime*.

Retomo aquellas palabras del catedrático de Neurología y escritor ensayista Oliver Sacks (1933-2015) con las que se dio inicio a esta Tesis y que forma parte del escrito que con el título “De mi propia vida. En el tiempo que me queda, tendré que arreglar mis cuentas con el mundo”, publicado en febrero del 2015 daba la noticia de que le quedaba meses de vida. Considero que sus palabras revelan una actitud de fortaleza, parametrada por una mente de conocimiento, en un contexto privilegiado y con un profundo sentimiento por los demás –fruto espiritual–. Creo que es la mejor manera de cerrar esta Tesis con el deseo de felicidad que se deriva de ello.

“Sin embargo, hay una frase en el ensayo de Hume con la que estoy especialmente de acuerdo: “Es difícil”, escribió, “sentir más desapego por la vida del que siento ahora”.

En los últimos días he podido ver **mi vida igual que si la observara desde una gran altura, como una especie de paisaje**, y con una **percepción cada vez más profunda de la relación entre todas sus partes**. Ahora bien, ello no significa que la dé por terminada”.

[...]

“No puedo fingir que no tengo miedo. Pero el sentimiento que predomina en mí es la gratitud. He amado y he sido amado; he recibido

[35] VV.AA. *James Turrell*. Fundación NMAC. Ed. Charta.Milano. 2009.

mucho y he dado algo a cambio; he leído, y viajado, y pensado, y escrito. He tenido relación con el mundo, la especial relación de los escritores y los lectores.

Y, sobre todo, he sido un ser sensible, un animal pensante en este hermoso planeta, y eso, por sí solo, ha sido un enorme privilegio y una aventura.”^[36]



[36] Oliver Sacks. “De mi propia vida. En el tiempo que me queda, tendré que arreglar mis cuentas con el mundo”, en *El País*. 21 de Febrero de 2015 [en línea] Este artículo se publicó originalmente en The New York Times. Traducción de María Luisa Rodríguez Tapia. [Consulta: 30 de Junio de 2015]. Disponible en web: http://elpais.com/elpais/2015/02/20/opinion/1424439216_556730.html

“El objetivo sigue siendo entender el mundo”

John Bell



“Los científicos buscan respuestas y pruebas;
los artistas se conforman con buenas preguntas”.

James Turrell

CONCLUSIONES



Conclusiones

8

“Cuando hayamos desaparecido no habrá nadie como nosotros, pero, por supuesto, nunca hay nadie igual a otros. Cuando una persona muere, es imposible reemplazarla. Deja un agujero que no se puede llenar, porque el destino de cada ser humano —el destino genético y neural— es ser un individuo único, trazar su propio camino, vivir su propia vida, morir su propia muerte.”^[1]

Oliver Sacks

Con estas palabras iniciamos el recorrido de esta Tesis sobre la vinculación de la muerte como parte esencial de la integración al espacio natural. Palabras de Oliver Sacks (1933-2015), publicadas en el *The New York Times*, consciente del poco tiempo que disponía. En ellas se desprende un estado de trascendencia propio de una vida plena y reflexiva.

Ese momento de trascendencia, resultado de una actitud predispuesta, es el enfoque que se ha pretendido valorar a lo largo de estas páginas, desde la expresión plástica, en concreto desde la obra modélica de James Turrell. Como indica en la entrevista realizada por Jimena Blázquez, “Creo

[1] Oliver Sacks. “De mi propia vida. En el tiempo que me queda, tendré que arreglar mis cuentas con el mundo”, en *El País*. 21 de Febrero de 2015 [en línea] Este artículo se publicó originalmente en *The New York Times*. Traducción de María Luisa Rodríguez Tapia. [Consulta: 30 de Junio de 2015]. Disponible en web: http://elpais.com/elpais/2015/02/20/opinion/1424439216_556730.html

que la búsqueda espiritual alcanzada por nuestras vidas es ayudada por el arte y la arquitectura que hacen referencia a lo que está más allá".^[2]

Nos hemos aproximado con la obra de Turrell a esta actitud de trascendencia, desde la exploración de la *ilusión perceptiva* y la consideración de *lo sublime*, en una intención reflexiva de aproximación a la *muerte desde el límite*.

En el análisis inicial de esta Tesis y como punto de partida, sobre los elementos que conforma la obra de Turrell y que se define como materia prima, se encuadra la *luz*, el *espacio* y el *tiempo*. En base a justificar cómo estos elementos están relacionados con la integración de la obra al espacio natural, se ha establecido una correlación metafórica que ayuda a vincular los elementos *base* con el fin de la hipótesis; la relación de la muerte como elemento integrador de la obra al espacio natural y, a su efecto, la del individuo en su aceptación y valoración trascendental.

La relación metafórica que parte de la base la hemos concretado con el *conocimiento*, el *contexto* y la *espiritualidad*. Y para argumentar esa correlación hemos abordado cada uno de los elementos base en capítulos independientes.

La primera relación que hemos considerado en el capítulo primero de esta Tesis es una aproximación a la *espiritualidad* desde el *tiempo*. En un marco de exploración socio-cultural atendido en un momento crucial para el hombre; la religión como cohesión entre los hombres y promotor de actitudes abstractas. *Göbekli Tepe* como el origen de la religión. En este capítulo determinamos varias conclusiones:

- La sofisticada construcción de *Göbekli Tepe*, la mano de obra, la técnica y la organización tuvieron que salir con eficacia y con bastante tiempo de tradición, mucho antes que culminaran con la construcción de este templo. Permitiendo pulir la pericia y la técnica necesaria para lograr con éxito estas construcciones colosales. El templo de *Göbekli Tepe* es el resultado de una tradición de pensamiento y conocimientos que ya existían a finales de la última Glaciación.

[2] VV.AA. *James Turrell*. Fundación NMAC, Ed. Charta, Milano, 2009.

- Para fomentar la convivencia y la armonía tuvieron por necesidad que adoptar un código moral y aceptar un mayor grado de confianza entre ellos. El proyecto de un templo para celebrar ceremonias cumple ese propósito. En forma de religión se mantenía unida a la comunidad.

Göbekli Tepe evidenció una clara expresión de la espiritualidad del hombre mucho antes de que éste fuera agricultor, antes de que conociese la rueda. Posiblemente esta nueva religión dio al ser humano la ventaja psicológica de situarlo por encima de la propia naturaleza. Mentalidad que favoreció la domesticación y el aprovechamiento de animales y plantas.

- *Göbekli Tepe* refleja nuestra concepción actual del hombre y la naturaleza. La superioridad del hombre, ya no se sentía parte del mundo natural; más bien se vieron dueños de la naturaleza. Y allí bajo esos imponentes pilares fue donde nacieron los dioses.
- Las representaciones en *Göbekli Tepe* de hombres sin cabeza y animales como escorpiones, serpientes y buitres, pudieran ser una descripción del inframundo. Por lo que estas imágenes refuerzan la teoría de que ahí había ritos de enterramiento. Interesante referencia al inframundo al que se desciende para luego renacer. Esta asociación de ideas con el inframundo nos llevaría a relacionar el templo con la muerte. Ritos que no serían muy diferentes a los realizados en aquella época. Los cuerpos eran exhumados con el motivo de extraer los cráneos y valerse de ellos como reliquias donde se celebraban oscuros rituales bajo imponentes monolitos que proclamaban el dominio del hombre sobre las bestias. Podrían constituir una vinculación del concepto de resurrección, la vuelta del mundo de los muertos.

Göbekli Tepe marca un gran punto de inflexión en nuestra evolución cultural. Se empezó a formar comunidades grandes que tomaron conciencia de su lugar en el mundo. Se sintieron por encima de la propia naturaleza, y por encima de la muerte. Desarrollaron ideas religiosas que saciaron su necesidad espiritual y permitieron reforzar su deseo de

vencer a la muerte. Comenzaron a cuidar y domesticar plantas y animales dando el primer paso para saltar de la Edad de Piedra.

En la actualidad, el artista James Turrell no se aleja mucho de reforzar en su obra la presencia de lo espiritual, una dimensión que evoca sus expresiones formales. Como diría el historiador del arte y ensayista francés Georges Didi- Huberman;

“Lo que construye Turrell y que yo he llamado templos se podría denominar, como hace él, más sencillamente, *viewing chambers*, habitaciones videntes o habitaciones de videncia: cámaras en que la experiencia de ver se convierte en sí misma en la operación específica y relevante.”

[...]

“El objeto de la visión, habitualmente “delante” de nosotros, se convierte en un lugar de la visión, “dentro” del cual estamos nosotros.”^[3]

La segunda relación que se ha considerado en el segundo capítulo de esta Tesis es una aproximación al *contexto* desde el espacio. En un marco de exploración formal-paisajístico. Con la referencia de la práctica de *artificializar* el territorio: y la obra *site-specific*. En este capítulo definimos conceptos y subrayamos intenciones de actividades que desde el *land art* se presentaron como ejemplos de integración pero que en la práctica resultaron en muchas ocasiones agresivas para el entorno. También desarrollamos cuatro grados de intervención en función de la modificación del terreno y la durabilidad de la obra. Centramos la atención en la importancia de *artificializar* el entorno desde la consideración al medio, de esta manera, se puntualizó dos vertientes con relación a la actitud a la hora de *artificializar* el medio físico:

- En la utilización de elementos que ayuden a **regenerar** el espacio, como ejemplo, los que se han evidenciado en “jardines históricos.”

[3] Didi-Huberman, Georges. *L'homme qui Marchant Dans la couleur*, Minuit, (2001), trad. J.M. Hernández León, *El hombre que andaba en el color*, Madrid, Abada Ed., 2014, pp. 71, 74.

- Y los que “presentan determinados objetos considerados artísticos en emplazamientos fuertemente caracterizados, gracias a sus componentes naturales, actuando sobre ellos de manera **parasitaria**.”^[4]

Determinamos, por lo tanto, las motivaciones que el artista tiene para dar sentido a la práctica de la intervención en el entorno natural, en función de una de estas dos cualidades, si no de ambas a la vez:

- “Introducir alteraciones en el medio natural al objeto de **[incorporar]** datos significativos, ya que la Naturaleza, por sí sola, no aporta elementos semióticos.”
- “Hacer prevalecer sobre las fuerzas de la Naturaleza la acción del hombre, sobre la base de su **[superioridad]** en cuanto artífice de la obra, ya que esta nace del espíritu según la tradición hegeliana.”^[5]

Turrell no se considera un artista *land art*. Su obra ha evidenciado un alto grado de intervención en el territorio y en esta medida la durabilidad es prolongada en el tiempo. Sus vinculaciones al medio natural persigue una asociación con el individuo en términos de trascendencia, pues persigue la exploración del *ser* con la obra como medio. Pues su obra sin espectador está incompleta.

La relación entre su obra, el paisaje e individuo lo define de esta manera, en declaraciones a la entrevista realizada por Fietta Jarque:

“P. ¿Cómo integra sus obras en el paisaje?”

R. Mis obras son paisajes, de alguna manera. Paisajes modernos en los que no hay arriba y abajo, derecha o izquierda. Si tomas una foto la puedes ver desde todos los ángulos. No tiene orientación, pero tiene que ver con el vacío luminoso. Eso es algo que sucede en la navegación aérea. Hay aviones que se caen si se dan ese tipo de condiciones, como le sucedió a John Kennedy Junior. Perdió el control

[4] Francisco De Gracia, *Entre el paisaje y la arquitectura. Apuntes sobre la razón constructiva*, Editorial Nerea, Donostia-San Sebastián, 2009, p. 63.

[5] Francisco De Gracia, *op. cit.*, p. 60.

del aparato porque era incapaz de discernir el arriba del abajo. En el paisaje moderno sucede lo mismo que cuando se vuela o se bucea bajo el agua. No es un paisaje al que entremos físicamente, porque no estamos preparados para eso. No muy distinto del paisaje mental, aquel por el que paseamos a través del mundo de Internet. Tiene que ver con la idea de topología creada entre los conjuntos abiertos y los conjuntos cerrados, enunciados por los matemáticos Mandelbrot y Gaston Julia, respectivamente. La orientación espacial en topología tiene que ver con la mente.”[6]

El cruce metafórico de ideas entre arquitectura-individuo y espacio-ser en aquellas exploraciones, señaladas al principio de este apartado de conclusiones, que tienen que ver con la ilusión perceptiva y la idea de lo sublime nos dirigen a una clave de fuerte presencia vinculada al espacio; a saber, el *contexto*.

La tercera relación que hemos considerado en el capítulo tercero de esta Tesis es una aproximación al *conocimiento* desde la *luz*. En un marco de exploración religioso-espiritual atendido en la práctica *Quaker* como identidad. Se utiliza este nexo por la proximidad de creencias que Turrell comparte con los *cuáqueros*.

Turrell entiende su preferencia por la luz transparente, en un primer aspecto, en términos puramente artísticos, como luz reflejada en la pintura tradicional, la escultura y la arquitectura. En un segundo aspecto la obra de Turrell viene a referirse a las propiedades neurológicas y psicológicas de la luz. En un tercer aspecto Turrell insiste en el carácter fascinante de la luz, en relación al fuego y el cielo azul de las puestas de sol. Turrell inquieto por no limitarse en el material y los objetos que nos confinan en un cuerpo igualmente limitado, tangible y físico; abogará por una visión de construcción de un mundo interior, en el que espera encontrar refugio el *ser* espiritual. Es este encontrarse con uno mismo radica el *conocimiento* como acción continua.

[6] Fietta Jarque. *Babelia* (suplemento del diario *El País*) 21 de Marzo de 2009 [en línea] [Consulta: 1 de Septiembre de 2015]. Disponible en Web: http://elpais.com/diario/2009/03/21/babelia/1237593967_850215.html

Analizado los tres elementos base, ligados a sus correspondientes conceptos metafóricos; luz-conocimiento, espacio-contexto y tiempo-espiritualidad, hemos centrado la atención a conocer la obra referencial de Turrell, que nos ayuda, a relacionar el concepto de *muerte* en integración al medio, como tema clave en la obra “*Second Wind, 2005*”.

En el capítulo cinco atiende los aspectos fundamentales necesarios para establecer una obra *site-specific* en un entorno natural. El estudio realizado sobre la obra específica de “*Second Wind, 2005*” resume una serie de objetivos perseguidos a lo largo de la trayectoria artística de James Turrell. Objetivos teóricos resumidos en conceptos de *espacio*, *luz* y *tiempo*; aproximándonos a aspectos que se adentran en la espiritualidad y contemplación.

Este capítulo se ha centrado en valoraciones de adaptación de la obra al medio natural. Analizar el espacio público, desde la mirada del arte, constituye analizar los intereses de una sociedad. Por lo que es sensato establecer un diálogo armónico entre la obra y la sociedad, por medio de acrecentar el respeto sobre el espacio común de ambas partes, el espacio público y concretamente el natural.

La obra de “*Second Wind, 2005*” sirve de modelo de ejecución apropiado para organizar una secuencia de soluciones que nos dirige a una adecuada integración con el medio natural.

La reciente obra que James Turrell ha realizado en España se inauguró a finales de mayo del 2009. La primera obra permanente del artista en nuestro país y la más grande de Europa. Donde desarrolla la pirámide-*mastaba*, implantando en su interior, una arquitectura budista, la *stupa*. Si bien, Turrell ya ha trabajado con estas arquitecturas sacras por separado, la obra “*Second Wind, 2005*”, en Cádiz, resultará singular por ser la primera vez que las combina.

Los principios de integración de una obra de arte en un entorno natural, se resuelven en cuatro aspectos fundamentales.

La “fase de planificación”, como compromiso de responsabilidad al esclarecer pautas que solucionen una serie de criterios de adaptabilidad de la obra al espacio público:

- “Localización y condiciones geográficas
- Condiciones topográficas y ambientales
- Historia de la ciudad o del espacio natural
- Contexto político y social
- Contexto cultural
- Valores estéticos del momento
- Pensamientos artístico-culturales del momento
- Características de la sociedad y ciudadanía
- Valores educativos y de mejoramiento del entorno que se quieren impartir con el proyecto
- Proporción y escala de la obra con el lugar
- Tipo de explotación del suelo”^[7]

El ejemplo ofrecido en la obra de “*Second Wind, 2005*”, evidencia una clara planificación, como bien se ha documentado en este capítulo cinco, teniendo en cuenta las condiciones del entorno natural de la Fundación NMAC y desarrollando las distintas partidas presupuestarias que garantizan la correcta ejecución e integración de la obra al medio natural; todo ello tutelado por profesionales experimentados.

La “fase de producción” se inicia a partir de la elección del terreno y con la fase de planificación resuelta. Por lo tanto, las consideraciones técnicas sobre estructura, materiales y partidas presupuestarias se han tenido que concretar con anterioridad. Para ello ha sido fundamental configurar una previa documentación de bocetos que expresen la idea del artista, planos elaborados por técnicos a través de los bocetos de Turrell e infografías que represente la tridimensionalidad de la obra. En la obra “*Second Wind, 2005*”, el periodo de ejecución de esta fase cierra una labor de tres años, atendida por la experiencia de técnicos, arquitectos y los diferentes profesionales del oficio.

Como tercera etapa, la “fase de integración y evaluación” subraya la importancia de la educación, difusión y desarrollo de un buen programa cultural; al permitir que la obra sea aceptada y, por lo tanto, integrada

[7] VV.AA. *Guía de buenas prácticas. Proyectos de arte contemporáneo en espacios públicos, naturales y urbanos*, Fundación NMAC, Cádiz, 2002, p. 13. Se autoriza descargar archivo por parte de la Fundación: <http://www.fundacionnmac.org/spanish/documentacion.php>

adecuadamente en la sociedad. El ejemplo en la obra de Turrell nos ha permitido distinguir varios enfoques de difusión. El primero por medio de seminarios de Arte y Naturaleza, que al ser ofrecidos por representantes reconocidos del mundo del arte, confiere a la obra “*Second Wind, 2005*”, de un escenario serio de difusión artística. Los medios de comunicación hacen eco de estos programas. Otra fórmula de difusión promueve las visitas a la obra con la particularidad de ser guiadas y explicadas en el sitio. Las invitaciones se extienden mediante la web de la Fundación NMAC. Una tercera difusión va enfocada a la educación de los más pequeños que a través de talleres y actividades con los colegios se les aproximan a la comprensión de la obras de la Fundación, y por extensión a la referida de Turrell. Y una última manera efectiva es la difusión informativa por medio del material impreso, como en este caso, que se materializa con la publicación de un catálogo de la obra y difusión gráfica adicional como son las cuartillas y *pósters* publicitarios. Todos estos elementos de difusión son más efectivos cuando se cuenta con la colaboración de los medios de comunicación visuales y escritos.

Por último, y no menos importante, la cuarta fase. La “fase de mantenimiento” que atenderá aspectos de conservación de la obra. En “*Second Wind, 2005*” se ajustó por escrito, y en la fase de planificación, un plan de mantenimiento con una estipulación del presupuesto anual dentro del presupuesto total de la obra, para que se aborden los desperfectos que por causas de la acción natural o/y el vandalismo pudiera ocasionarse en la obra. Este escrito compromete a los promotores y al propio artista en beneficio de la obra.

La importancia de marcar pautas reflexivas, que nos sirvan de guión y asesoramiento a la hora de intervenir en el espacio natural, contribuirá a la estabilidad, la sensatez y el equilibrio adecuado de una buena integración de la obra en un entorno público.

La comprensión de la obra “*Second Wind, 2005*” en su faceta de integración con el entorno natural y la consideración de los atributos que de modo conceptual nos encamina a la justificación del concepto muerte como elemento de integración, nos dirigen a tratarlo desde otro concepto; el límite. Hemos considerado en el capítulo seis el concepto de límite en conexión con la obra “*Second Wind, 2005*”.

Los *skyspaces* son invitaciones a un cúmulo de experiencias a través de la luz que con procesos interactivos de luces artificiales nos recrea unas realidades perceptivas fascinantes. Estas experiencias reflexivas son llevadas al terreno de la meditación, la trascendencia, la espiritualidad y el simple goce estético. Actitudes que Turrell resume como experiencia contemplativa y que desemboca en la mirada interior del *ser*. En este sentido fundamentamos la obra de Turrell, y en especial los *skyspaces* –“*Second Wind, 2005*”–, en la idea de contemplación, que atiende a dos claves. La primera en función de la “ilusión” promovida por la interacción perceptiva del espectador con la obra de arte y su entorno. Y una segunda función que nos lleva al concepto más antiguo de lo “sublime” como experiencia de lo infinito.

Esta experiencia de lo sublime está asistida por un elemento que ya hemos considerado en este escrito; el óculo. Es en el óculo de la *stupa*, empleado en sus obras, donde cierra un proceso perceptivo del cual el cielo infinito del exterior se hace finito, dejándolo sin profundidad, y dando la sensación de que un cielo plano está al alcance de la mano. Este encuentro lo denominamos como límite entre el interior y lo exterior. Aplicado el individuo, en reflexión metafórica, este *límite* “está siempre y en todo momento dado, [y] es inseparable de la persona, y se confunde con su cuerpo [...] Y no solo el límite forma parte integrante de la forma, sino que es la forma misma, la forma de hecho.”^[8]

La muerte es el último eslabón tratado en esta Tesis pues se configura como elemento integrador. Los elementos base nos brindan las metáforas que configura la lógica de un planteamiento, que en términos plásticos Turrell lo interpreta, según declara, como una “búsqueda espiritual alcanzada por nuestras vidas [y que] es ayudada por el arte y la arquitectura que hacen referencia a lo que está más allá.”^[9] Como en la fábula de los colores, que en su visión *sustractiva*, la unión de los colores base –tres en su condición de pigmento amarillo-luz, cian-tiempo, magenta-espacio– nos da el que por naturaleza toca; el negro-muerte.

[8] Vladimir Jankélévitch. *La muerte*. Pre-textos, Valencia, 2009, p. 119. Título de la obra original en lengua francesa: “La mort”, 2002.

[9] VV.AA. *James Turrell*. Fundación NMAC, Ed. Charta, Milano, 2009.

La obra “*Second Wind, 2005*” nos persuade para contemplar ese fin desde una valoración cultivada en el *ser* interior. Hemos considerado que la luz-conocimiento brinda fortaleza mental al individuo. Que el espacio-contexto da sentido de relatividad a lo tratado. Que el tiempo-espiritualidad ayuda a trascender por encima de los límites físicos.

En esa necesidad permanente ha estado el hombre desde que en sus consideraciones con la Naturaleza, los habitantes de *Göbekli Tepe* se alzan con sus monolitos sobre la naturaleza sintiéndose superiores a ella e incluso por encima de la muerte. Actitud de dominio que hemos tratado desde la práctica artística del *land art*, en la medida que el hombre se siente superior y trata el territorio con superioridad incondicional, descuidando en muchas ocasiones esa otra vertiente que se ocupa en regenerar en vez de parasitar. La luz-conocimiento ha justificado cuantas razones consolidan el valor para afrontar lo más real de la vida que es la muerte.

Las herramientas que el hombre tiene para estar por encima de la muerte –en *esperanza* o aunque solo sea por aceptación de la misma– son atribuibles al *conocimiento*, *contexto* y *espiritualidad*. El grado de intensidad de éstas se define por el *valor* al enfrentarse a la muerte.

“*Second Wind, 2005*” se reviste de estos aspectos al tratar la *luz* como sustancia, el *espacio* como lugar de referencia funeraria y religiosa; y el *tiempo* en una interiorización del *ser* que lo aleja de un ritmo de vida seglar y lo vincula a lo eterno, la conciencia del *ser*. Turrell lo relaciona con la experiencia en la medida que “lo que inviertas en [ella] será lo que ganes de ella”. Aproximaciones de exploración del individuo desde la ilusión perceptiva y la relación con lo sublime.

Turrell nos habla del límite cuando desde el interior contemplamos el exterior. Lo que resulta inalcanzable se presume alcanzable. En esa mentalidad se encuentra el hombre al contemplar la muerte en la distancia y que en la proximidad de alcanzarla nunca la sentirá desde dentro, pues *sentir* forma parte de lo sensorial, de lo vivo. Lo que vemos que nos separa de la muerte es el límite, y que según Jánkélevitch lo contextualiza de la siguiente manera:

“La vida en cambio no puede recomenzar: en la continuación de los acontecimientos irreversibles que contribuyen nuestro devenir

vivido, el límite es, por definición misma, un aún-no: el final de la vida, para el vivo, es siempre futuro, incluso en el último momento... Sí, hasta el último minuto de nuestra última hora, el límite temporal de la vida sigue siendo un límite por venir. Y por consiguiente la futura cesación del ser no está literalmente dada, ni analíticamente implícita en el presente de ese ser: directamente, el ser sólo implica la positividad y la plenitud del ser, y es por tanto imposible extraer o deducir de ahí la muerte.”^[10]

En estas conclusiones radica la idea de paradigma de integración al medio, en una búsqueda de fortalezas que dignifiquen al individuo en su recorrido vital.

Retomo aquellas palabras del catedrático de Neurología y escritor ensayista Oliver Sacks (1933-2015) con las que se dio inicio a esta Tesis, que contextualizo en el capítulo siete y vuelvo a repetir en este apartado de conclusiones; y que forma parte del escrito que con el título “De mi propia vida. En el tiempo que me queda, tendré que arreglar mis cuentas con el mundo”, publicado en febrero del 2015, daba la noticia de que le quedaba meses de vida. Considero que sus palabras revelan una actitud de fortaleza, parametrada por una mente de conocimiento, en un contexto privilegiado y con un profundo sentimiento por los demás –fruto espiritual-:

“Sin embargo, hay una frase en el ensayo de Hume con la que estoy especialmente de acuerdo: “Es difícil”, escribió, “sentir más desapego por la vida del que siento ahora”.

En los últimos días he podido ver **mi vida igual que si la observara desde una gran altura, como una especie de paisaje**, y con una **percepción cada vez más profunda de la relación entre todas sus partes**. Ahora bien, ello no significa que la dé por terminada”.

[...]

[10] Vladimir Jankélévitch. *La muerte*. Pre-textos, Valencia, 2009, p.119. Título de la obra original en lengua francesa: “La mort”, 2002.

“No puedo fingir que no tengo miedo. Pero el sentimiento que predomina en mí es la gratitud. He amado y he sido amado; he recibido mucho y he dado algo a cambio; he leído, y viajado, y pensado, y escrito. He tenido relación con el mundo, la especial relación de los escritores y los lectores.

Y, sobre todo, he sido un ser sensible, un animal pensante en este hermoso planeta, y eso, por sí solo, ha sido un enorme privilegio y una aventura.”^[11]

Oliver Sacks

De mi propia vida.

En el tiempo que me queda [...]



[11] Oliver Sacks, *op. cit.*

“Nel momento in cui scompariremo, non ci sarà più nessuno come noi, ma, ovviamente, non c'è nessuno uguale ad altri. Quando una persona muore, è impossibile rimpiazzarla. Lascia uno spazio che non può riempirsi, perché il destino di ogni essere umano - il destino genetico e neurale - è quello di essere un individuo unico, tracciare la propria strada, vivere la propria vita, morire la propria morte”.^[1]

Oliver Sacks

Con queste parole iniziamo il percorso di questa tesi sul vincolo della morte come parte essenziale dell'integrazione allo spazio naturale. Parole di Oliver Sacks (1933-2015), edite nel *The New York Times*, cosciente del poco tempo che disponeva. In esse si percepisce uno stato di trascendenza proprio di una vita piena e riflessiva.

Quel momento di trascendenza, risultato di un atteggiamento predisposto, è la messa a fuoco che si è preteso di stimare in queste pagine, dall'espressione plastica, in concreto dall'opera presa come

[1] Oliver Sacks. “De mi propia vida. En el tiempo que me queda, tendré que arreglar mis cuentas con el mundo”, en *El País*. 21 de Febrero de 2015 [en línea] Este artículo se publicó originalmente en *The New York Times*. Traducción de María Luisa Rodríguez Tapia. [Consulta: 30 de Junio de 2015]. Disponible en web: http://elpais.com/elpais/2015/02/20/opinion/1424439216_556730.html

modello di James Turrell. Come indica nell'intervista realizzata da Jimena Blázquez, "Credo che la ricerca spirituale raggiunta dalle nostre vite sia aiutata dall'arte e dall'architettura che fanno riferimento a quello che c'è nell'aldilà."^[2]

Ci siamo avvicinati con l'opera di Turrell a questo atteggiamento di trascendenza, dall'esplorazione dell'*illusione percettiva* e la considerazione del *sublime*, in un'intenzione riflessiva di avvicinamento alla *morte dal limite*.

Nell'analisi iniziale di questa tesi e come punto di partenza, sugli elementi che conformano l'opera di Turrell e che si definiscono come materia prima, si inquadrano la *luce*, lo *spazio* ed il *tempo*. In base a giustificare come questi elementi siano relazionati con l'integrazione dell'opera allo spazio naturale si è stabilita una correlazione metaforica che c'aiutasse a vincolare gli elementi base con il fine dell'ipotesi; la relazione della morte come elemento integratore dell'opera allo spazio naturale ed il suo effetto con l'individuo nella sua accettazione e valutazione trascendentale.

La relazione metaforica che parte dalla base l'abbiamo concretata con la *conoscenza*, il *contesto* e la *spiritualità*. E per argomentare quella correlazione abbiamo abordato ognuno degli elementi base in un capitolo indipendente.

La prima relazione che abbiamo considerato nel capitolo primo di questa tesi è un avvicinamento alla *spiritualità* dal *tempo*. In una cornice di esplorazione socioculturale realizzata in un momento cruciale per l'uomo; la religione come coesione tra gli uomini e promotrice di atteggiamenti astratti. *Göbekli Tepe* come l'origine della religione. In questo capitolo determiniamo varie conclusioni:

- La sofisticata costruzione di *Göbekli Tepe*, la manodopera, la tecnica e l'organizzazione dovettero apparire con efficacia e con tempo sufficiente per la tradizione, molto prima che culminassero con la costruzione di questo tempio. Permettendo definire la perizia e la tecnica necessarie per culminare con successo queste costruzioni colossali. Il tempio di *Göbekli Tepe* è

[2] VV.AA. *James Turrell*. Fundación NMAC, Ed. Charta, Milano, 2009.

il risultato di una tradizione di pensiero e conoscenze che esistevano già alla fine dell'ultima Glaciazione.

- Per fomentare la convivenza e l'armonia dovettero per forza adottare un codice morale ed accettare un maggiore grado di fiducia tra di loro. Il progetto di un tempio per celebrare cerimonie compie quel proposito. In forma di religione si manteneva unita la comunità.

Göbekli Tepe evidenzia una chiara espressione della spiritualità dell'uomo molto prima che questi fosse agricoltore, prima che conoscesse la ruota. Possibilmente questa nuova religione diede all'essere umano il vantaggio psicologico di situarlo al di sopra della propria natura. Mentalità che ha favorito l'addomesticamento e l'utilizzazione di animali e piante.

- *Göbekli Tepe* riflette la nostra concezione attuale dell'uomo e la natura. La superiorità dell'uomo, non si sentiva oramai parte del mondo naturale; piuttosto si videro come i padroni della natura. E lì, sotto quegli imponenti pilastri fu dove nacquero gli dei.
- Le rappresentazioni in *Göbekli Tepe* di uomini senza testa ed animali come scorpioni, serpenti ed avvoltoi, potrebbero essere una descrizione degli inferi. Per cui queste immagini rinforzano la teoria di che in quel luogo potessero esserci riti di sepoltura. Interessante riferimento agli inferi ai quali si discende per dopo rinascere. Questa associazione di idee con gli inferi ci porterebbe a relazionare il tempio con la morte. Riti che non sarebbero molto differenti a quelli realizzati in quell'epoca. I corpi erano esumati con il motivo di estrarre i crani ed avvalersi di essi come reliquie dove si celebravano oscuri rituali all'ombra di imponenti monoliti che proclamavano il dominio dell'uomo sulle bestie. Potrebbero costituire un vincolo del concetto di resurrezione, il ritorno dal mondo dei morti.

Göbekli Tepe segna un gran punto di inflessione nella nostra evoluzione culturale. Si incominciarono a formare comunità grandi che presero coscienza della loro posizione nel mondo. Si sentirono al di sopra della

propria natura, ed al di sopra della morte. Svilupparono idee religiose che saziarono la loro necessità spirituale e permisero di rinforzare il loro desiderio di vincere la morte. Cominciarono ad allevare ed addomesticare piante ed animali dando il primo passo per uscire dall'Età della Pietra.

Attualmente, l'artista James Turrell non si allontana molto da rinforzare nella sua opera la presenza della spiritualità, una dimensione che evoca le sue espressioni formali. Come direbbe lo storiografo dell'arte e saggista francese Georges Didi - Huberman;

“Quello che costruisce Turrell e che io ho chiamato tempi potrebbe denominarsi, come fa lui, più semplicemente, *viewing chambers*, stanze veggenti o stanze di veggenza: camere in cui l'esperienza di vedere si trasforma in sé stessa nell'operazione specifica e rilevante.”

[...]

“L'oggetto della visione, abitualmente “davanti” a noi, si trasforma in un posto della visione, “dentro” la quale ci siamo noi.”^[3]

La seconda relazione che si è considerata nel secondo capitolo di questa tesi è un avvicinamento al *contesto* dallo *spazio*. In una cornice di esplorazione formale-paesaggistica. Con il riferimento della pratica di *trasformare artisticamente* il territorio: e l'opera *site-specific* (Arte creata a partire da un luogo naturale specifico, N.d.T.). In questo capitolo definiamo concetti e sottolineiamo intenzioni di attività che dal *land art* (Arte della costruzione del paesaggio, N.d.T.) si presentarono come esempi di integrazione ma che in pratica risultarono in molte occasioni aggressive per l'ambiente. Sviluppiamo anche quattro gradi di intervento in funzione dalla modificazione del terreno e la durabilità dell'opera. Centriamo l'attenzione nell'importanza di trasformare artisticamente l'ambiente dalla considerazione all'ambiente, in questo modo, si puntualizzarono due versanti con relazione all'atteggiamento nel momento di *trasformare artisticamente* l'ambiente fisico:

[3] Didi-Huberman, Georges. *L'homme qui Marchant Dans la couleur*, Minuit, (2001), trad. J.M. Hernández León, *El hombre que andaba en el color*, Madrid, Abada Ed., 2014, pp. 71, 74.

- Nell'utilizzo di elementi che aiutino a rigenerare lo spazio, come esempio, quelli che si sono evidenziati in "giardini storici."
- E quelli che "presentano determinati oggetti considerati artistici in collocazioni fortemente caratterizzate, grazie ai suoi componenti naturali, agendo su essi in modo parassitario"^[4]

E determiniamo, pertanto, le motivazioni che ha l'artista per dare senso alla pratica dell'intervento nell'ambiente naturale, in funzione di una di queste due qualità, se non entrambe contemporaneamente:

- "Introdurre alterazioni nell'ambiente naturale all'oggetto di [incorporare] dati significativi, poiché la Natura, da sola, non apporta elementi semiotici."
- "Far prevalere sulle forze della Natura l'azione dell'uomo, sulla base della sua [superiorità] in quanto artefice dell'opera, poiché questa nasce dallo spirito secondo la tradizione hegeliana".^[5]

Turrell non si considera un artista *land art*. La sua opera ha evidenziato un alto grado di intervento nel territorio ed in questa misura la durabilità è prolungata nel tempo. I suoi vincoli all'ambiente naturale perseguono un'associazione con l'individuo in termini di trascendenza, perché persegue l'esplorazione dell'essere con l'opera come mezzo. Perché la sua opera senza spettatore è incompleta.

La relazione tra la sua opera, il paesaggio e l'individuo lo definisce di questo modo, in dichiarazioni all'intervista realizzata da Fietta Jarque:

"D. Come integra le sue opere nel paesaggio?

R. Le mie opere in qualche modo sono paesaggi. Paesaggi moderni nei quali non c'è sopra e sotto, destra o sinistra. Se prendi una foto puoi vederla da tutti gli angoli. Non ha orientazione, ma ha a che vedere con il vuoto luminoso. Quello è qualcosa che succede nella navigazione aerea. Ci sono aeroplani che cadono se si danno un certo tipo di condizioni, come successe a John Kennedy Junior. Perse

[4] Francisco De Gracia, *Entre el paisaje y la arquitectura. Apuntes sobre la razón constructiva*, Editorial Nerea, Donostia-San Sebastián, 2009, p. 63.

[5] Francisco De Gracia, *op. cit.*, p. 60.

il controllo dell'aereo perché era incapace di discernere il sopra dal sotto. Nel paesaggio moderno succede la stessa cosa che quando si vola o ci si immerge sotto l'acqua. Non è un paesaggio nel quale entriamo fisicamente, perché non siamo preparati per questo. Non è molto diverso del paesaggio mentale, quello nel quale passeggiamo attraverso il mondo di Internet. Ha a che vedere con l'idea di topologia creata tra gli insiemi aperti e gli insiemi chiusi, enunciati dai matematici Mandelbrot e Gaston Julia, rispettivamente. L'orientazione spaziale in topologia ha a che vedere con la mente."^[6]

L'incrocio metaforico di idee tra architettura-individuo e spazio-essere in quelle esplorazioni, indicate all'inizio di questo paragrafo di conclusioni che hanno a che vedere con l'illusione percettiva e l'idea del sublime ci dirigono ad una chiave di forte presenza vincolata allo spazio; ovvero, il *contesto*.

La terza relazione che abbiamo considerato nel capitolo terzo di questa tesi è un avvicinamento alla *conoscenza* dalla *luce*. In una cornice di esplorazione religioso-spirituale soddisfatta nella pratica *Quaquer* come identità. Si usa questo nesso per la prossimità di credenze che Turrell condivide con i *quacqueri*.

Turrell intende la sua preferenza per la luce trasparente, in un primo aspetto, in termini puramente artistici, come luce riflessa nella pittura tradizionale, la scultura e l'architettura. In un secondo aspetto l'opera di Turrell viene a riferirsi alle proprietà neurologiche e psicologiche della luce. In un terzo aspetto Turrell insiste nel carattere affascinante della luce, in relazione al fuoco ed il cielo azzurro dei tramonti di sole. È un Turrell inquieto per non limitarsi nel materiale e gli oggetti che ci confinano in un corpo altrettanto limitato, tangibile e fisico; patrocinerà una visione di costruzione di un mondo interno, nella quale spera di trovare rifugio in un essere spirituale. È questo trovarsi con uno stesso dove radica la *conoscenza* come azione continua.

Analizzato la tre elementi base, legati ai suoi corrispondenti concetti metaforici; luce-conoscenza, spazio-contesto e tempo-spiritualità,

[6] Fietta Jarque. *Babelia (suplemento del diario El País) 21 de Marzo de 2009* [en línea] [Consulta: 1 de Septiembre de 2015]. Disponible en Web: http://elpais.com/diario/2009/03/21/babelia/1237593967_850215.html

abbiamo centrato l'attenzione per conoscere l'opera referenziale di Turrell che ci aiuterà, a riferire il concetto di *morte* con l'integrazione all'ambiente, come tema chiave nell'opera "*Second Wind, 2005*".

Il capitolo cinque risponde agli aspetti fondamentali necessari per stabilire un'opera *site-specific* in un ambiente naturale. Lo studio realizzato sull'opera specifica di "*Second Wind, 2005*" riassume una serie di obiettivi perseguiti durante la traiettoria artistica di James Turrell. Obiettivi teorici riassunti in concetti di *spazio, luce e tempo*; avvicinandoci ad aspetti che si addentrano nella spiritualità e contemplazione.

Questo capitolo si è centrato in valutazioni di adattamento dell'opera all'ambiente naturale. Analizzare lo spazio pubblico, dalla visione dell'arte, costituisce analizzare gli interessi di una società. Per cui è sensato stabilire un dialogo armonico tra l'opera e la società, con la finalità di accrescere il rispetto sullo spazio comune di entrambe le parti, lo spazio pubblico e concretamente il naturale.

L'opera di "*Second Wind, 2005*" serve da modello di esecuzione appropriato per organizzare una sequenza di soluzioni che ci dirige ad un'adeguata integrazione con l'ambiente naturale.

La recente opera che James Turrell ha realizzato in Spagna si inaugurerà alla fine di maggio del 2009: la prima opera permanente dell'artista nel nostro paese e la più grande d'Europa, dove sviluppa la piramide-*mastaba*, implementando nel suo interno, un'architettura buddista, la *stupa*. Sebbene, Turrell abbia già lavorato con queste architetture sacre separatamente, l'opera "*Second Wind, 2005*", a Cadice, risulterà singolare per essere la prima volta nella quale le combina.

I principi di integrazione di un'opera d'arte in un ambiente naturale, si risolvono in quattro aspetti fondamentali.

La "fase di pianificazione", come compromesso di responsabilità chiarendo norme che risolvano una serie di criteri di adattabilità dell'opera allo spazio pubblico:

- "Localizzazione e condizioni geografiche
- Condizioni topografiche ed ambientali
- Storia della città o dello spazio naturale
- Contesto politico e sociale

- Contesto culturale
- Valori estetici del momento
- Pensieri artistico-culturali del momento
- Caratteristiche della società e cittadinanza
- Valori educativi e di miglioramento dell'ambiente che si vogliono impartire con il progetto
- Proporzione e scala dell'opera con il posto
- Tipo di sfruttamento del suolo"[7]

L'esempio offerto nell'opera di "Second Wind, 2005", evidenzia una chiara pianificazione, come si è documentato in questo capitolo cinque, tenendo in conto le condizioni dell'ambiente naturale della Fondazione NMAC e sviluppando le distinte partenze preventive che garantiscono la corretta esecuzione ed integrazione dell'opera all'ambiente naturale; tutto ciò tutelato da professionisti sperimentati.

La "fase di produzione" incomincia a partire dalla scelta del terreno e con la fase di pianificazione risolta. Pertanto, le considerazioni tecniche su struttura, materiali e *budget* preventivi si sono dovuto specificare in precedenza. Per ciò è stato fondamentale configurare una documentazione previa di bozzetti che esprimano l'idea dell'artista, piani elaborati da tecnici attraverso i bozzetti di Turrell ed immagini informatiche che rappresentino la tridimensionalità dell'opera. Nell'opera "Second Wind, 2005", il periodo di esecuzione di questa fase chiude un lavoro di tre anni, sviluppata dall'esperienza di tecnici architetti ed i differenti professionisti del mestiere.

Come terza tappa, la "fase di integrazione e valutazione" sottolinea l'importanza dell'educazione, diffusione e sviluppo di un buon programma culturale; permettendo che l'opera sia accettata e, pertanto, integrata adeguatamente nella società. L'esempio nell'opera di Turrell ci ha permesso di distinguere varie opzioni di diffusione. Il primo per mezzo di seminari di Arte e natura che all'essere offerti da riconosciuti rappresentanti del mondo dell'arte, conferisce all'opera "Second Wind, 2005", uno

[7] V.A.A. *Guía de buenas prácticas. Proyectos de arte contemporáneo en espacios públicos, naturales y urbanos*, Fundación NMAC, Cádiz, 2002, p. 13. Se autoriza descargar archivo por parte de la Fundación: <http://www.fundacionnmac.org/spanish/documentacion.php>

scenario serio di diffusione artistica. I mezzi di comunicazione fanno eco di questi programmi. Un'altra formula di diffusione promuove le visite all'opera con la particolarità di essere guidate e spiegate sul posto. Gli inviti si estendono mediante la web della Fondazione NMAC. Una terza diffusione va focalizzata all'educazione dei più piccoli che attraverso uffici ed attività con la scuola sono avvicinati alla comprensione delle opere della Fondazione, e per estensione a quella riferita di Turrell. E un ultimo modo effettivo è la diffusione tramite materiale stampato, come in questo caso, che si materializza con la pubblicazione di un catalogo dell'opera e diffusione grafica addizionale come sono i fogli e *poster* pubblicitari. Tutti questi elementi di diffusione sono più efficaci quando si conta sulla collaborazione dei mezzi di comunicazione visuali e scritti.

Infine, e non per questo meno importante, la quarta fase. La "fase di mantenimento" che risponderà ad aspetti di conservazione dell'opera. In "*Second Wind, 2005*" si plasmò per iscritto, e nella fase di pianificazione, un piano di mantenimento e con una stipulazione di *budget* annuale all'interno del *budget* totale dell'opera, affinché si possano abbordare i difetti che per cause dell'azione naturale o/e il vandalismo potessero causarsi all'opera. Questo documento compromette i promotori ed il proprio artista.

L'importanza di segnare criteri riflessivi che ci servano da copione ed assistenza nel momento di intervenire nello spazio naturale, contribuiranno alla stabilità, la sensatezza e l'equilibrio adeguato di una buona integrazione dell'opera in un ambiente pubblico.

Una comprensione dell'opera "*Second Wind, 2005*" nel suo aspetto di integrazione con l'ambiente naturale ed una considerazione degli attributi che di modo concettuale ci avviano alla giustificazione della concetto morte come elemento di integrazione, ci dirigono a trattarlo da un altro concetto; il limite. Abbiamo considerato nel capitolo sei il concetto di limite in connessione con l'opera "*Second Wind, 2005*".

Gli *skyspaces* sono inviti ad un cumulo di esperienze attraverso la luce che ci ricreino alcune realtà percettive affascinanti con processi interattivi di luci artificiali. Queste esperienze riflessive sono portate al terreno della meditazione, la trascendenza, la spiritualità ed il semplice piacere estetico. Atteggiamenti che Turrell riassume come esperienza contemplativa e

che sbocca nello sguardo interno dell'essere. In questo senso basiamo l'opera di Turrell, e specialmente gli *skyspace* - "*Second Wind*, 2005", nell'idea della contemplazione, che è basata su due aspetti. La prima in funzione della "illusione" promossa per l'interazione percettiva dello spettatore con l'opera d'arte ed il suo ambiente. Ed una seconda funzione che ci porta al concetto più antico del "sublime" come un'esperienza dell'infinito.

Questa esperienza del sublime è assistita da un elemento che abbiamo considerato già in questo scritto; l'oculo. È nell'oculo della *stupa*, impiegato nelle sue opere, dove chiude un processo percettivo in cui il cielo infinito dell'esterno diventa finito, lasciandolo senza profondità, e dando la sensazione che un cielo piano sia a portata di mano. Questo incontro lo denominiamo il *limite* tra l'interno e l'esterno. E che questo limite nello spazio "è sempre ed in ogni momento dato, è inseparabile dalla persona, e si confonde con il suo corpo. [...] E non solo il limite fa parte integrante della forma, ma che è la forma stessa, la forma di *fatto*."^[8]

La morte appare nell'ultima parte di questa tesi perché si delinea come elemento integratore. Gli elementi base ci brindano le metafore che configurano la logica di un progetto, che nei termini plastici Turrell li interpreta, come dichiara, come una "ricerca spirituale raggiunta dalle nostre vite [e che] è aiutata dall'arte e dall'architettura che fanno riferimento a quello che c'è nell'aldilà"^[9]. Come nella favola dei colori che nella sua visione *sottrattiva*, l'unione della colori base - tre nella loro condizione di pigmento giallo-luce, blu-tempo, magenta-spazio - ci dà quello che di natura tocca; il nero-morte.

L'opera "*Second Wind*, 2005" ci persuade a contemplare quel fine da una valutazione coltivata nell'essere interno. Abbiamo considerato che la luce-conoscenza offre forza mentale all'individuo. Che lo spazio-contesto dà senso di relatività a quanto affrontato. Che la tempo-spiritualità aiuta a trascendere al di sopra dei limiti fisici.

[8] Vladimir Jankélévitch. *La muerte*. Pre-textos, Valencia, 2009, p. 119. Título de la obra original en lengua francesa: "La mort", 2002.

[9] VV.AA. *James Turrell*. Fundación NMAC, Ed. Charta, Milano, 2009.

L'uomo è stato in quella necessità permanente da quando nelle sue considerazioni con la Natura, gli abitanti di *Göbekli Tepe* si sollevano con i loro monoliti al disopra della natura sentendosi superiori a lei e perfino al di sopra della morte. Atteggimento di dominio che abbiamo trattato dalla pratica artistica del *land art*, nella misura che l'uomo si sente superiore e tratta il territorio con superiorità incondizionata, trascurando in molte occasioni quell'altro versante che si occupa in rigenerare invece di essere dei parassiti. La luce-conoscenza ha giustificato quante ragioni consolidano il valore per affrontare la cosa più reale della vita che è la morte.

Gli attrezzi che l'uomo ha per stare al di sopra della morte – nell'*attesa* o anche solo sia per accettazione della stessa - sono attribuibili alla *conoscenza*, *contesto* e *spiritualità*. Il grado di intensità di questi si definiscono dal *valore* affrontando la morte.

"*Second Wind*, 2005" si riveste di questi aspetti trattando la *luce* come sostanza, lo *spazio* come il luogo di riferimento funerario e religioso; ed il *tempo* in un'interiorizzazione dell'essere che l'allontana da un ritmo di vita secolare e lo vincola all'eterno, alla coscienza dell'essere. Turrell lo relazione con l'esperienza nella misura che "ciò che investi in [questa] sarà ciò che guadagnerai da lei." Avvicinamenti di esplorazione dell'individuo dall'illusione percettiva e la relazione con il sublime.

Turrell ci parla del limite quando da in interno contempliamo l'esterno. Quello che risulta irraggiungibile si presume conseguibile. In quella mentalità si trova l'uomo contemplando la morte nella distanza e che nella prossimità di raggiungerla non la sentirà mai da dentro, perché sentire forma parte dell'essere sensoriale, dell'essere vivo. Quello che vediamo che ci separa dalla morte è il limite, e che secondo Jánkélévitch lo contestualizza nel seguente modo:

"Invece la vita non può ricominciare: nella continuazione degli avvenimenti irreversibili che contribuiscono il nostro divenire vissuto, il limite è, per definizione stessa, un "non ancora": il fine della vita, per il vivo, è sempre futuro, perfino nell'ultimo momento... Sì, fino all'ultimo minuto della nostra ultima ora, il limite temporaneo della vita continua ad essere un limite che non è ancora arrivato. E quindi la futura cessazione di essere non è letteralmente data, né analiticamente implicita al presente di quell'essere: direttamente, l'essere implica solo la

positività e la pienezza dell'essere, e è pertanto impossibile estrarre o dedurre da lì la morte.”^[10]

In queste conclusioni radica l'idea di paradigma di integrazione all'ambiente, in una ricerca di forze che dignifichino l'individuo nel suo percorso vitale.

Riprendo quelle parole del professore universitario di Neurologia e scrittore saggista Oliver Sacks (1933 -2015) con le quali diedi inizio a questa tesi e che fa parte dello scritto che con il titolo *Della mia propria vita*. “Nel tempo che mi rimane, dovrò saldare i miei conti con il mondo”, edito a febbraio del 2015, dava la notizia che solamente gli rimanevano mesi di vita. Considero che le sue parole rivelino un atteggiamento di forza, parametrizzata da una mente di conoscenza, in un contesto privilegiato e con un profondo sentimento verso gli altri – frutto spirituale-. Credo che sia la migliore maniera di chiudere questa tesi con il desiderio di felicità che deriva da questo.

“Tuttavia, c'è una frase in un saggio di Hume con il quale sono specialmente d'accordo: “È difficile”, scrisse, “sentire più disinteresse per la vita del che sento adesso”.

Negli ultimi giorni ho potuto vedere **la mia vita come se la osservassi da una gran altezza, come una specie di paesaggio**, e con una **percezione sempre di più profonda della relazione tra tutte le sue parti**. Orbene, ciò non significa che la dia per finita”.

[...]

“Non posso fingere che non ho paura. Ma il sentimento che predomina in me è la gratitudine. Ho amato e sono stato amato; ho ricevuto molto e ho dato qualcosa a cambio; ho letto, e viaggiato, e pensato, e scritto. Ho avuto relazione con il mondo, la speciale relazione degli scrittori ed i lettori.

[10] Vladimir Jankélévitch. *La muerte*. Pre-textos, Valencia, 2009, p. 119. Título de la obra original en lengua francesa: “La mort”, 2002.

E, soprattutto, sono stato un essere sensibile, un animale pensante in questo bel pianeta, e quello, da solo, è stato un enorme privilegio ed un'avventura."^[11]

Oliver Sacks

*Della mia propria vita.
Nel tempo che mi rimane [...]*



[11] Oliver Sacks, *op. cit.*

“There will be no one like us when we are gone, but then there is no one like anyone else, ever. When people die, they cannot be replaced. They leave holes that cannot be filled, for it is the fate — the genetic and neural fate — of every human being to be a unique individual, to find his own path, to live his own life, to die his own death.”^[1]

Oliver Sacks

These words serve as a starting point of this thesis on the relationship with death as an essential part of integration in the natural space. These are words by Oliver Sacks, published in *The New York Times*, being aware of the short time he had left. They imply a state of transcendence which is distinctive of a full and reflexive life.

That moment of transcendence, resulting from a predisposed attitude, is the approach whose evaluation is intended in the following pages, from the expression via plastic arts, specifically using the exemplary works of James Turrell. As indicated in the interview performed by Jimena

[1] Oliver Sacks. “De mi propia vida. En el tiempo que me queda, tendré que arreglar mis cuentas con el mundo”, en *El País*, 21 de Febrero de 2015 [en línea] Este artículo se publicó originalmente en *The New York Times*. Traducción de María Luisa Rodríguez Tapia. [Consulta: 30 de Junio de 2015]. Disponible en web: http://elpais.com/elpais/2015/02/20/opinion/1424439216_556730.html

Blázquez, “I believe the spiritual search reached by our lives is aided by the art and the architecture referring to that in the afterlife”. [2]

With the works of Turrell we come closer to the attitude of transcendence, from the exploration of *perceptual illusions* to the consideration of the *sublime*, in a reflexive attempt to approximate *death from the limit*.

Light, space and time, regarding the elements making up the work of Turrell and which is defined as the raw material, are framed in the initial analysis and starting point of this thesis. In order to justify how these elements relate to the integration of the work in the natural space, a metaphorical correlation is established helping us to link the basic elements with the purpose of the hypothesis; the relationship of death as an integral element of the work in the natural space and, for this purpose, that of the individual in his acceptance and transcendental evaluation.

The basic metaphorical relationship has already been specified regarding *knowledge*, *context* and *spirituality*. Each of these basic elements is discussed in an individual chapter so as to defend this correlation.

The first relationship considered in chapter one of this thesis is an approximation to *spirituality* through *time*. Within a socio-cultural exploration framework attended at a crucial moment for mankind, religion is the element binding mankind and promoting abstract attitudes. *Göbekli Tepe* is taken as the origin of religion. Several conclusions are reached in this chapter:

- The sophisticated construction of *Göbekli Tepe*: manpower, technique and organisation had to be efficient and showing quite a long tradition, much before the construction of this temple, allowing for the expertise and technique necessary to successfully achieve these colossal constructions to be polished up. The *Göbekli Tepe* temple is the result of a tradition of ideas and knowledge already in existence towards the end of the last Ice Age.
- They were forced to adopt a moral code and agree on greater

[2] VV.AA. *James Turrell*. Fundación NMAC, Ed. Charta, Milano, 2009.

trust between them to encourage coexistence and harmony. The project of temple to hold ceremonies fulfils this purpose, pulling together the community by means of a religion.

Göbekli Tepe demonstrated a clear expression of the spirituality of man far before he became a farmer, before the wheel was discovered. It is possible this new religion gave human beings the psychological advantage of being positioned above nature itself, a mentality favouring domestication and the exploitation of animals and plants.

- *Göbekli Tepe* reflects how we currently conceive mankind and nature. The superiority of man makes him not feel part of the natural world and more like the owner of nature. It was here, under these impressive pillars, where gods were created.
- The representations of men without heads and animals, such as scorpions, snakes and vultures, in *Göbekli Tepe* could be a description of the underworld. Therefore, these images reinforce the theory that burial rites existed there. It is an interesting reference to the descent to the underworld in order to later be reborn. This association of ideas regarding the underworld could lead us to relate the temple with death, through rites which would not differ too much from those carried in those times. Bodies were unearthed to extract the skulls and use them as relics when celebrating dark rituals under towering monoliths proclaiming the domain of man over the beasts. This could constitute a link with the concept of resurrection, the return from the world of the dead.

Göbekli Tepe set an important turning point in our cultural evolution. Large communities started being formed, becoming aware of their place in the world. They felt above nature itself, and above death. They developed religious ideas to quench the spiritual needs and to reinforce their wish to overcome death. They started caring for plants and domesticating animals, taking the first step to leave the Stone Age.

At present, artist James Turrell is not far from reinforcing the presence of spirituality in his works, a dimension evoking his formal expressions. As stated by the French art historian and writer Georges Didi-Huberman;

“What Turrell builds and which I have called temples, could be designated, as he does in a simpler manner, as *viewing chambers*: chambers in which the viewing experience itself becomes the specific and relevant operation.”

[...]

“The object being viewed, usually “in front” of us, becomes a place for viewing, with us being “inside” it.”^[3]

The second relationship, considered in the second chapter of this thesis, is an approximation to the *context* from the *space*, within a formal-landscape exploration framework, in reference to *artistifying* the territory and *site-specific* work. This chapter defines concepts and underlines the intention of activities which were presented as examples of integration, from the point of view of *land art*, but which in fact turned out to be aggressive towards the environment. Also, four levels of intervention are developed in terms of the modification of the land and the durability of the works. The attention is centred on the importance of *artistifying* the environment taking into consideration the medium, in this way specifying two paths with regard to attitude when *artistifying* the physical medium:

- When using elements helping regenerate the space, for example those seen in “historical gardens”.
- And those “presenting certain objects considered to be artistic in locations that are strongly characterised by their natural components, acting on them in a parasitical manner”^[4]

Therefore, we determine the motivations of the artist to give sense to performing the intervention in the natural environment, in terms of one of these two qualities if not both of them simultaneously:

- “Introducing alterations to the natural environment with the aim of [including] significant data, as Nature, on its own, does not

[3] Didi-Huberman, Georges. *L'homme qui Marchant Dans la couleur*, Minuit, (2001), trad. J.M. Hernández León, *El hombre que andaba en el color*, Madrid, Abada Ed., 2014, pp. 71, 74.

[4] Francisco De Gracia, *Entre el paisaje y la arquitectura. Apuntes sobre la razón constructiva*, Editorial Nerea, Donostia-San Sebastián, 2009, p. 63.

provide semiotic elements.”

- “Making the action of man prevail over the forces of Nature, based on its [superiority] as creator of the work, as this is born from the spirit according to Hegelian tradition.”^[5]

Turrell is not considered a *land art* artist. His work demonstrates a high degree of intervention on the territory, in this way proving prolonged durability throughout time. His links with the natural environment seek an association with the individual in terms of transcendence, seeking the exploration of being using the work as a means, as his work will be incomplete without a spectator.

In the interview with Fietta Jarque, he defined the relationship between his work, the landscape and the individual in the following manner:

“P. How do you integrate your works in the landscape?”

R. In some way, my works are landscapes. Modern landscapes in which there is no up or down, right or left. If you take a photo, you can see it from any angle. There is no orientation, although it must be seen with a luminous vacuum. That is something which happens with air navigation. There are planes that fall if this type of condition occurs, as happened with John Kennedy Junior. He lost control of the plane because he was incapable of differentiating between up and down. The same happens in modern landscapes as when you're flying or diving underwater. It is not a landscape one physically as we are not prepared for that. It is not very different from the mental landscape, the one we walk around in the world of the Internet. It has to do with the idea of a topology created between open sets and closed sets, respectively put forward by mathematicians Mandelbrot and Gaston Julia. The spatial orientation in topology has to do with the mind.”^[6]

The metaphorical crossover of ideas between architecture/individual and space/being in the explorations, indicated at the beginning of this

[5] Francisco De Gracia, *op. cit.*, p. 60.

[6] Fietta Jarque. *Babelia (suplemento del diario El País) 21 de Marzo de 2009* [en línea] [Consulta: 1 de Septiembre de 2015]. Disponible en Web: http://elpais.com/diario/2009/03/21/babelia/1237593967_850215.html

section on conclusions, which have to do with perceptual illusion and the idea of the sublime lead us to a key point with a strong presence linked to the space; i.e., *context*.

The third relationship, considered in chapter of this thesis, is an approximation to *knowledge* through *light*. This religious-spiritual exploration framework is covered by the *Quaker* practice as identity. This nexus is used due to the beliefs Turrell shares closely with the *Quakers*.

In the first place, Turrell understands his preference for transparent, in purely artistic terms, as reflected light in traditional painting, sculpture and architecture. In second place, the work by Turrell refers to the neurological and psychological properties of light. In third place, Turrell insists on the fascinating nature of light, with regard to fire and blue skies at sunset. Turrell, restless for not being limited by the material and the objects confining us in an equally limited, tangible and physical body, calls for viewing the construction of an internal world, where he hopes to find refuge in a spiritual being. *Knowledge* as a continuous action lies in finding oneself.

Having analysed the three basic elements, linked to their corresponding metaphorical concepts - light/knowledge, space/context and time/spirituality - the attention has been centred on learning on the works of reference of Turrell, this aiding in relating the concept of *death* to integration in the medium as the key theme in "*Second Wind, 2005*".

Chapter five covers the fundamental aspects necessary to establish a site-specific piece of work in a natural environment. The study performed specifically on "*Second Wind, 2005*" summarises a series of objectives sought throughout the artistic career of James Turrell. These theoretical objectives are summarised by concepts relating to space, light and time; bringing us close to aspects which enter the realms of spirituality and meditation.

This chapter concentrates on the evaluation of the adaptation of the work to the natural environment. Analysing the public space, from the viewpoint of art, constitutes an analysis of the interests of the society. Therefore, it is sensible to establish a harmonic dialogue between the work and the society, by means of increasing respect regarding the common space of both parties, the public space and, specifically, the natural space.

“*Second Wind, 2005*” serves as an appropriate execution model to organise a sequence of solutions leading us to adequate integration in the natural environment.

The work recently carried out by James Turrell in Spain was inaugurated towards the end of May 2009. This is the first piece of permanent work of the artist in our country and the largest in Europe, in which he develops the pyramid-mastaba, implementing Buddhist architecture inside it: the stupa. Although Turrell had already worked separately with these sacred architectures, “*Second Wind, 2005*”, in Cádiz, will be unique as it is the first time he combines them.

The principles of integrating a work of art in a natural environment are broken down into four main aspects:

The “planning stage”, as a commitment to responsibility by illustrating guidelines solving a series of criteria for adaptability of the work to the public space:

- “Location and geographical conditions
- Topographic and environmental conditions
- History of the city or the natural space
- Political and social context
- Cultural context
- Aesthetic values at the time
- Artistic and cultural ideology at the time
- Characteristics of society and citizenry
- Educational and environmental improvement values to be taught by the project
- Proportion and scale of the work with regard to the area
- Type of land use”^[7]

The example offered by “*Second Wind, 2005*” demonstrates careful planning, as faithfully documented in chapter five, taking into account the

[7] VV.AA. *Guía de buenas prácticas. Proyectos de arte contemporáneo en espacios públicos, naturales y urbanos*, Fundación NMAC. Cádiz, 2002. p. 13. Se autoriza descargar archivo por parte de la Fundación: <http://www.fundacionnmac.org/spanish/documentacion.php>

conditions of the natural environment by the NMAC Foundation and developing the different budget items which guarantee a correct execution and integration of the work in the natural environment; all this managed by experienced professionals.

The “production stage” starts with choosing the land once the planning stage is resolved. Therefore, all technical considerations regarding structure, materials and budget items will have been specified beforehand. For this it was essential to configure previous outline documentation expressing the idea of the artist, diagrams prepared by technicians via the sketches provided by Turrell and computer graphics representing the 3D nature of the work. In “*Second Wind, 2005*”, the execution period for this stage was a task lasting years, managed with the experience of technical architects and the different professionals in the trade.

In the third stage, the “integration and evaluation stage” underlines the importance of educating, disseminating and developing a good cultural programme; allowing the work to be accepted and, therefore, to become adequately integrated in the society. The example of the work by Turrell has allowed us to distinguish several approaches to dissemination. The first one is by means of Art and Nature seminars which, given by acknowledged representatives of the world of art, confer to “*Second Wind, 2005*” a serious scenario for artistic dissemination. Mass media echoes these programmes. Another dissemination formula promotes guided and explained on-site visits to the piece of work. Invitations are given out via the web of the NMAC Foundation. A third way of dissemination centres on educating kids via workshops and activities with their schools in order to get them closer to understanding the works of the Foundation and, by extension, that by Turrell. The last effective manner for information dissemination is by means of printed material, as in this case, which materialises with the publication of a catalogue on the work and additional graphic dissemination such as banners and posters. All these dissemination elements are more effective with the collaboration of visual and written mass media.

Last but not least, the fourth stage. The “maintenance” which will cover the work conservation aspects. For “*Second Wind, 2005*” a maintenance stage was prepared in writing in the planning stage, stipulating the annual budget, within the total budget for the work, to cover any damages the

weather and/or vandalism may cause to the work. This written document binds both the promoters and the artist himself.

The importance of setting guidelines for reflection, serving as instructions and advice when intervening in natural space, will contribute towards the adequate stability, good sense and balance for the proper integration of the work in a public environment.

Understanding “*Second Wind, 2005*”, in its scope of integration in the natural environment and the consideration of the attributes which guide us in a conceptual manner to justify the concept of death as an integrating element, lead us to treat it according to another concept; the limit. In chapter six we consider the limit concept in relation to “*Second Wind, 2005*”.

Skyspace is an invitation to a series of experiences via the light which, by means of artificial interactive light processes, recreates fascinating perceptual realities. These reflection experiences are taken to the areas of meditation, transcendence, spirituality and simple aesthetic pleasure. Turrell summarises these attitudes as a contemplative experience which results in an inward view of oneself. In this sense, we base the work by Turrell and the *skyspace* in particular –“*Second Wind, 2005*”–, on the idea of contemplation, following two key themes. The first is in terms of the “illusion” promoted by the perceptual interaction of the viewer with the work of art and its environment. The second function takes us to the oldest concept of what is “sublime”, as an experience of what is infinite.

This experience of the sublime is aided by an element already considered in this document: the oculus. It is in the oculus of the stupa used in his works where a perceptual process is closed, with the infinite sky outside becoming finite, leaving it without depth, while giving the sensation that a flat sky is within hand’s reach. This meeting is designated the *limit* between inside and outside and this limit in space “is a given one always and at all times, being inseparable from the person, becoming confused with his body [...] And the limit not only forms an integral part of the shape but is the shape itself, the shape in fact.”^[8]

[8] Vladimir Jankélévitch. *La muerte*. Pre-textos, Valencia, 2009, p. 119. Título de la obra original en lengua francesa: “La mort”, 2002.

Death is the last link in this thesis as it configures itself as an integrating element. The basic elements provide the metaphors configuring the logic of a statement, interpreted in artistic terms by Turrell, according to his words, as a “spiritual search reached by our lives [which] is aided by art and architecture referring to the afterlife.”^[9] As in the colour fable in which, according to the subtractive method, where joining the basic colours – three in the form of yellow/light, cyan/time, magenta/space – results in the colour that naturally corresponds: black/death.

“*Second Wind, 2005*” persuades us to contemplate this end from a cultured valuation in the internal being. We consider that the light/knowledge provides mental strength to the individual, that the space/context give a sense of relativity to that dealt with, that time/spirituality helps transcend above the physical limits.

Man has had this permanent need since, when considering Nature, the inhabitants of *Göbekli Tepe* rose with their monoliths over nature, feeling superior to this and even above death. We have dealt with this domination attitude by practising *land art*, often that other path which deal with regenerating instead of acting parasitically. Light/knowledge has justified whatever reasons consolidate the courage to confront that which is most real in life, this being death.

The tool man has to be above death – regarding *hope* or even simply the acceptance of it – can be attributed to *knowledge*, *context* and *spirituality*. Their degree of intensity is defined by the *courage* when confronting death.

“*Second Wind, 2005*” grasps all these aspects when dealing with *light* as a substance, *space* as a place for funerary and religious reference, and *time* as the internalisation of the being distancing this from a secular pace of life and linking it with that which is eternal: the consciousness of being. Turrell relates it to experience inasmuch “what you invest in [it] will be what you gain from it”. They are approximations for exploration of the individual from the perceptual illusion and the relationship with the sublime.

Turrell tells us about the limit when we see the outside from inside.

[9] VV.AA. *James Turrell*. Fundación NMAC, Ed. Charta, Milano, 2009.

What is unreachable is considered reachable. Man finds himself in this mentality when contemplating death in the distance and that, when close to it, he will never feel it from inside, as feeling forms part of that which is sensorial, alive. What we see separating us from death is the limit, contextualising in the following manner according to Jánkélévitch:

“On the other hand, life cannot restart: in the continuation of the irreversible events contributing to our lived fate, the limit, is, by definition, a not-yet; the end of life, for the living, is always future, even up to the last moment... Yes, up to the last minute of the last hour, the time limit of life remains a limit to come. Therefore, the future cessation of being is not literally given, nor is it analytically implicit in the present of that being; directly, being only implies the positivity and fullness of being and, therefore, it is impossible to extract or deduce death from there.”^[10]

The idea of a paradigm of integration in the medium lies in these conclusions, in a search for strengths that dignify the individual in his vital run.

Now we return to the words of Oliver Sacks (1933-2015), Professor of Neurology and writer, with which I commenced this thesis and which form part of his article entitled *My Own Life, In the time that remains I will have to make amends with the world*, published in February 2015 he informed he only had a few months of life left. I consider his words reveal a courageous attitude, controlled by a mind full of knowledge, within a privileged context and with deep feelings for others – spiritual fruit –. I believe this to be the best way to end this thesis with the deriving wish for happiness.

“And yet, one line from Hume’s essay strikes me as especially true: “It is difficult,” he wrote, “to be more detached from life than I am at present”.

Over the last few days, I have been able **to see my life as from a great altitude, as a sort of landscape**, and with a **deepening sense of the connection of all its parts**. This does not mean I am finished with life”.

[10] Vladimir Jankélévitch. *La muerte*. Pre-textos, Valencia, 2009, p. 119. Título de la obra original en lengua francesa: “La mort”, 2002.

[...]

“I cannot pretend I am without fear. But my predominant feeling is one of gratitude. I have loved and been loved; I have been given much and I have given something in return; I have read and travelled and thought and written. I have had an intercourse with the world, the special intercourse of writers and readers.

Above all, I have been a sentient being, a thinking animal, on this beautiful planet, and that in itself has been an enormous privilege and adventure.”^[11]

Oliver Sacks

My Own Life.

In the time that remains [...]



[11] Oliver Sacks, *op. cit.*

APÉNDICE





Skyspaces

por el mundo

“Turrell es ampliamente reconocido como uno de los artistas en activo más importantes en la actualidad. Desde mediados de los años 1960 en adelante su principal preocupación ha sido la forma en que aprehendemos la luz y el espacio. Su estudio de las matemáticas y la psicología de la percepción, así como su educación cuáquera y su experiencia como piloto, forman parte de su trabajo. En su primera exposición en 1967 de “piezas de proyección” utiliza proyectores de luz de alta intensidad para crear la ilusión de un objeto geométrico sólido, a menudo aparentemente flotando en el espacio. A partir de estas investigaciones sobre la luz, Turrell pasó a comenzar su serie de ‘Skyspaces’. Se trata de salas cerradas a las vistas que afectan a nuestra percepción del cielo.

Desde entonces no ha dejado de crear obras que utilizan como medio la luz. Tal vez sus obras más célebres son sus salas ‘Ganzfeld’, espacios completos sumergidos en la luz; así como su serie más reciente ‘Tall Glass’, con obras que se asemejan a ventanas que cambian lentamente de color. Mientras tanto, Turrell continúa trabajando en un proyecto monumental en Roden Crater, un volcán extinto en Arizona. Aquí ha creado una serie de salas de visión, túneles y aberturas para aumentar nuestra percepción de los cielos y de la tierra en uno de los más ambiciosos esfuerzos artísticos de los tiempos modernos.”^[1]

‘La luz es un material muy poderoso. Tenemos una conexión primaria con ella.’

James Turrell

[1] Irene García, “LightScape: James Turrell en Houghton”, en *Metalocus*. 19/06/2015 [en línea]. [Consulta: 20 de Agosto de 2015]. Disponible en red: <http://www.metalocus.es/content/es/blog/lightscape-james-turrell-en-houghton>



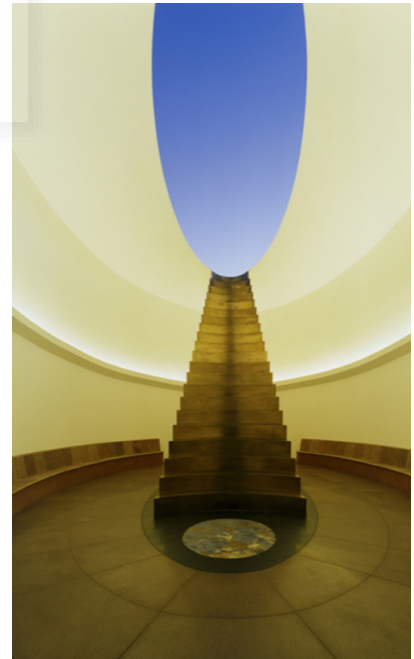
Roden Crater
1974

Arizona

Latitud: 45.8205989

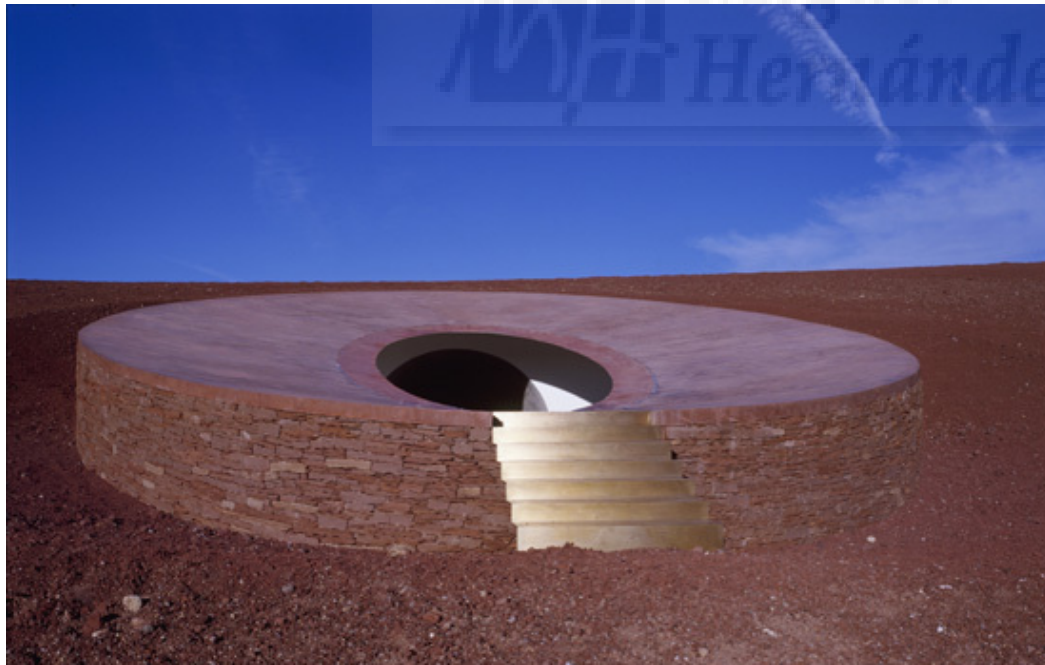
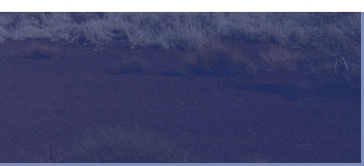
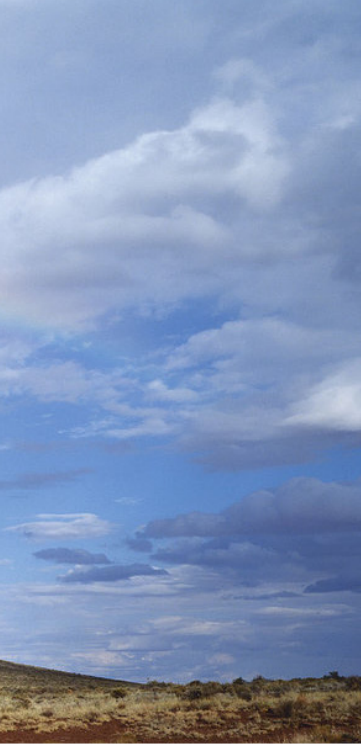
Longitud: 8.8250576

<http://rodencrater.com>



1		2
3	4	5 6 7

1 - 7. © James Turrell.





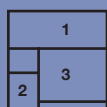
Skyspace I, 1974

Panza Foundation
Varese, Italy

Latitud: 45.8205989

Longitud: 8.8250576

<http://www.fondoambiente.it/cosa-facciamo/Index.aspx?q=-villa-e-collezione-panza-bene-fai>



1. Imagen tomada en: <http://ninehoursofseparation.blogspot.com.es/2014/05/gite-di-primavera3-irwin-e-turrell.html> (20/07/15)
2. Imagen tomada en: <http://wsimag.com/art/9012-aisthesis-the-origin-of-sensations> (20/07/15)
3. Imagen tomada en: <https://www.flickr.com/photos/185queens/2836765167/in/photostream/> (20/07/15)



Lunette, 1974

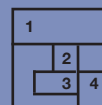
Panza Foundation
Varese, Italy

Latitud: 45.8205989
Longitud: 8.8250576

<http://www.fondoambiente.it/cosa-facciamo/Index.aspx?q=-villa-e-collezione-panza-bene-fai>



1. Imágenes tomadas en:
<http://wsimag.com/art/9012-aisthesis-the-origin-of-sensations> (20/07/15)
- 2, 4. Fotografía realizada por Giorgio Colombo
3. Imágenes tomadas en: <http://www.fondoambiente.it/Cosa-facciamo/Index.aspx?q=-villa-e-collezione-panza-bene-fai> (20/07/15)





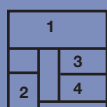
Meeting, 1980

MoMA PS1
**Long Island City, New York,
USA**

Latitud: 40.7455982

Longitud: -73.9481441

<http://momaps1.org/exhibitions/view/170>



1. Imagen tomada en: <https://beckchris.wordpress.com/visual-arts/best-works-of-art-architecture-by-geographic-location-north-south-america/> (20/07/15)
2. Fotografía realizada por Florian Holzher
3. Imagen tomada en: <http://momaps1.org/slideshow/view/275> (20/07/15)
4. James Turrell at the 1980 construction of Meeting, a Skyspace at P.S. 1 MoMA in New York. Fotografías realizadas por Walter Mariam Uold



Blue Blood,
1988

Santa Fe Center for Contemporary Arts (CCA)
Santa Fe, New Mexico.



- 1, 3, 4. Imagen tomada en 1998 por Jason Varone:
<http://hyperallergic.com/53809/a-forgotten-piece-of-santa-fe-sky/> (20/07/15)
2. Imagen tomada en: http://morganpfaelzer.blogspot.com.es/2014_09_01_archive.html(20/07/15)

1	
3	
4	2



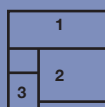
Second Meeting, 1989

Privado

Einstein Residence
Brentwood, California, USA

Latitud: 34.057443

Longitud: -118.474815



- 1, 3. Imágenes tomadas en: <http://tallervertalesarq2013.blogspot.com.es/2013/07/james-turrellsecond-meeting.html> (20/07/15)
2. Fotografía realizada por Florian Holzherr



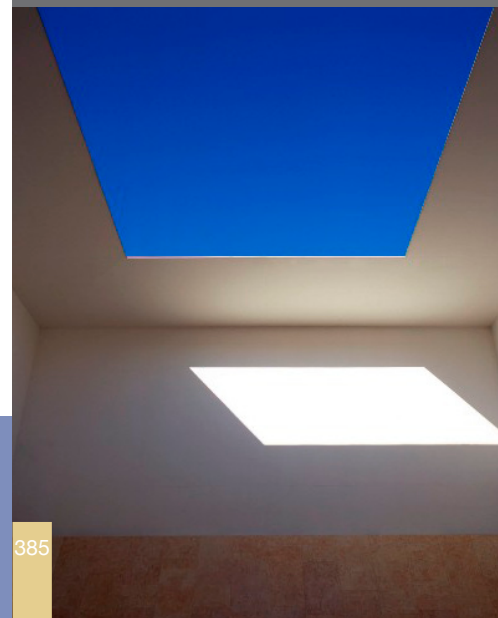
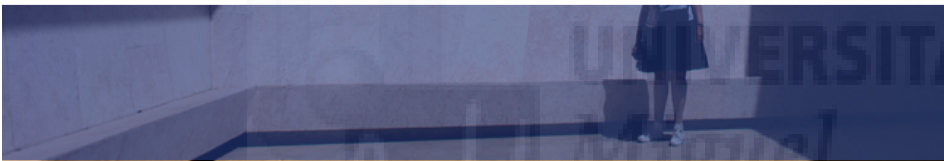
Space That Sees, 1992

Israel Museum
Jerusalem, Israel

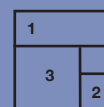
Latitud: 31.7724

Longitud: 35.2045

<http://www.english.imjnet.org.il/popup?c0=13292&bsp=13245>



1. Imagen tomada en: <http://dyphotonet.com/travel-and-lifestyle-jerusalem/f0x6bcraoj6ym2f749vfo00j7v1op4> (20/07/15)
2. Imagen tomada en: <http://www.midnighteast.com/mag/?p=29717> (20/07/15)
3. Imagen tomada en: <http://jamesturrell.com/artwork/spacethatsees/> (20/07/15)





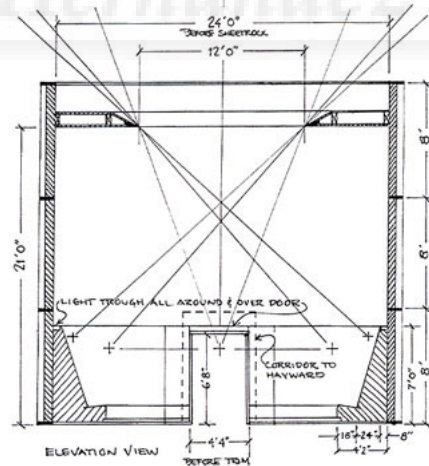
Air Mass, 1993

Kilfane Garden
Thomastown, Ireland

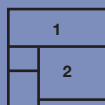
Latitud: 52.5270825

Longitud: -7.1388211

<http://www.kilfane.com/artatkilfane.html>



AIR MASS, 1993 KILFANE GARDEN, CO KILKENNY, IRELAND



1. Imágenes tomadas en: <https://ritchardallaway.wordpress.com> (20/07/15)
2. Imagen tomada en: <http://www.basearts.com/curriculum/workshops/turrellweb/pages/010.0airmass.htm> (20/07/15)



**House of Light,
1997**

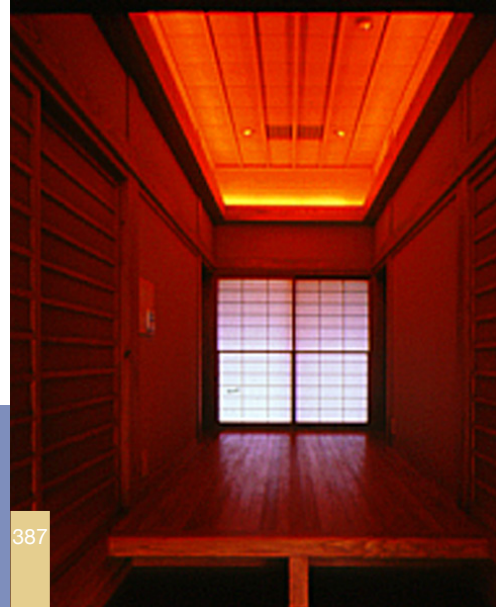


Kawanishi
Niigata, Japan

Latitud: 37.9092189

Longitud: 139.2162168

<http://www11.ocn.ne.jp/~jthikari/index.html>



1. Imagen tomada en: <http://www11.ocn.ne.jp/~jthikari/index.html> (20/07/15)
- 2, 3. Imágenes tomadas en: <http://jamesturrell.com/artwork/houseoflight/> (20/07/15)
- 4, 5. Imágenes tomadas en: http://www.machibell.jp/Hotel-Guide/House_of_Light/index.html (20/07/15)

	1	
3		
4	5	2

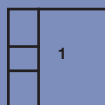
6 m Skyspace, 1998

Museum van Hedendaagse
Kunst Antwerpen/MuHKA
Belgium

Latitud: 51.2114108

Longitud: 4.38957536

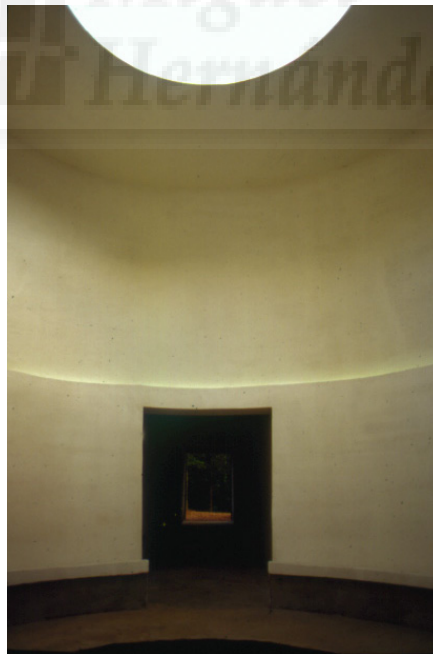
<http://www.muhka.be>



1. Fotografía realizada por Syb'!- S. Pictures



Blue Pesh, 1999



Cheekwood Botanical Garden
and Museum of Art
Nashville, Tennessee, USA

Latitud: 36.0863411

Longitud: -86.8738856

http://www.cheekwood.org/Gardens/Carell_Woodland_Sculpture_Trail.aspx



1, 3, 4, 5. Imagen tomada en: <http://hirambutler.com/artists/james-turrell/cheekwood-botanical-garden-museum-of-art> (20/07/15)

2. Imagen tomada en: <http://burnaway.org/feature/permanent-residents-james-turrell-nashville/> (20/07/15)

	1	
	3	
2	4	5



One Accord, 2000

Live Oak Friends Meeting
House

Houston, Texas, USA

Latitud: 29.809722

Longitud: -95.423333

<http://friendshouston.org/skyspace/about>



1		
	2	3
5	4	

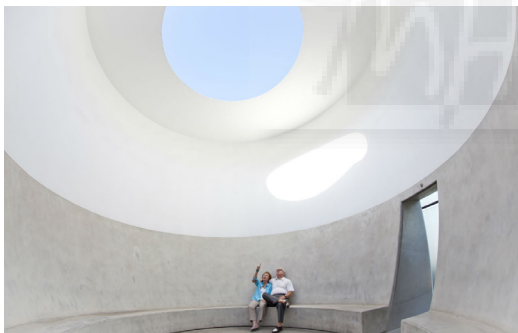
1, 4. Fotografía realizada por Florian Holzherr

2, 3. Fotografía realizada por Joe Aker

5. Imágenes tomadas en: <http://www.theartblog.org/2013/12/more-holiday-books-for-2013-beauty-on-your-bookshelf/> (20/07/15)



Knight Rise,
2001



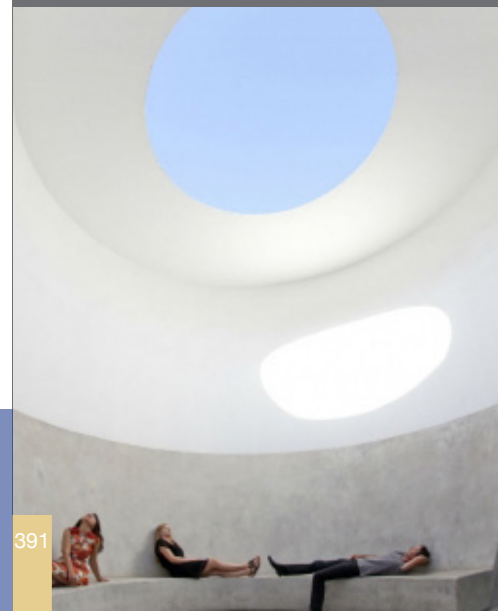
Scottsdale Museum of Contemporary Art

Scottsdale, Arizona, USA

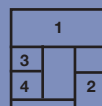
Latitud: 33.4915355

Longitud: -111.9227906

<http://www.smoca.org/permanent-collection>



1, 2, 3, 4. Fotografías realizadas por Sean Deckert



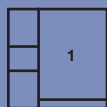
Plato's Eye,
2002

Privado

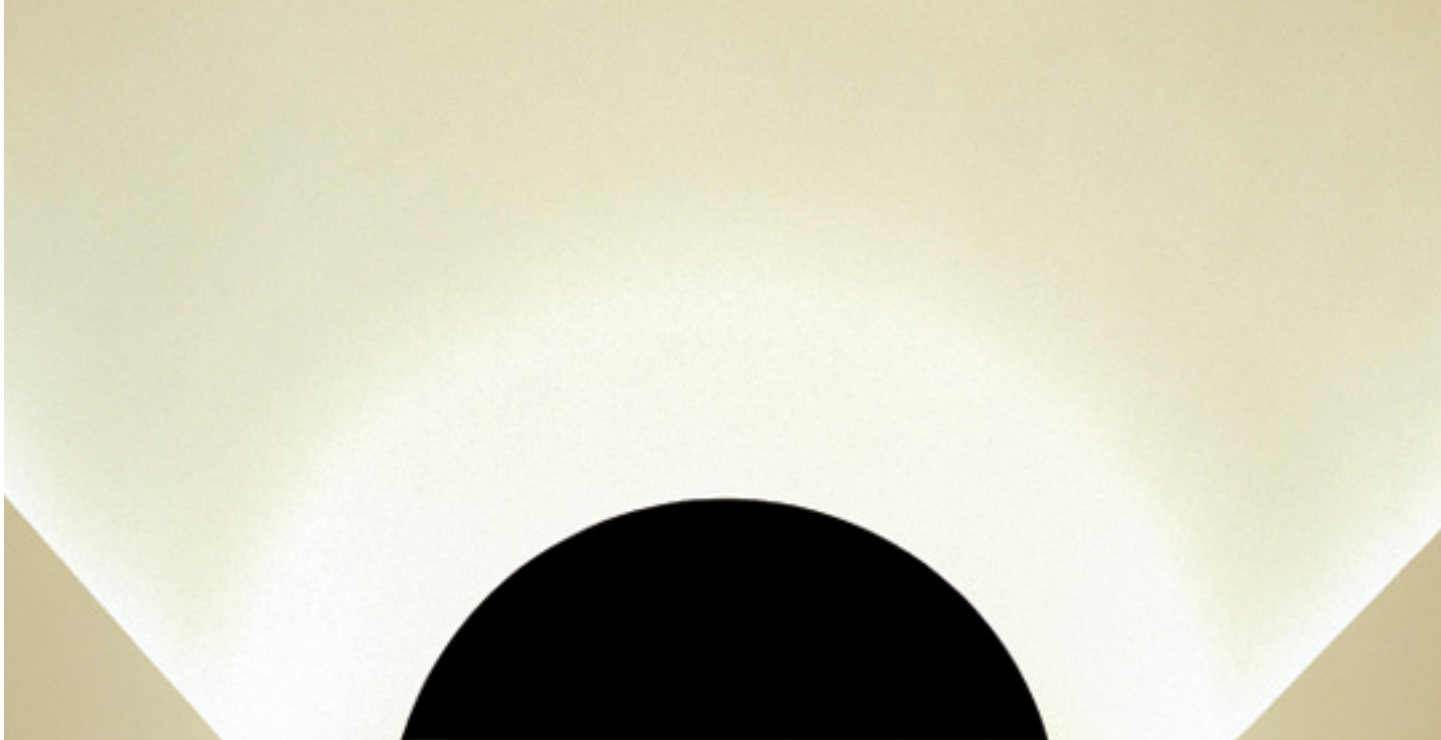
Vernon & Amy Faulconer
Dallas, Texas, USA

Latitud: 29.4585739

Longitud: -95.23022



1. Imagen tomada en: <http://jamesturrell.com/artwork/platoseye/> (20/07/15)



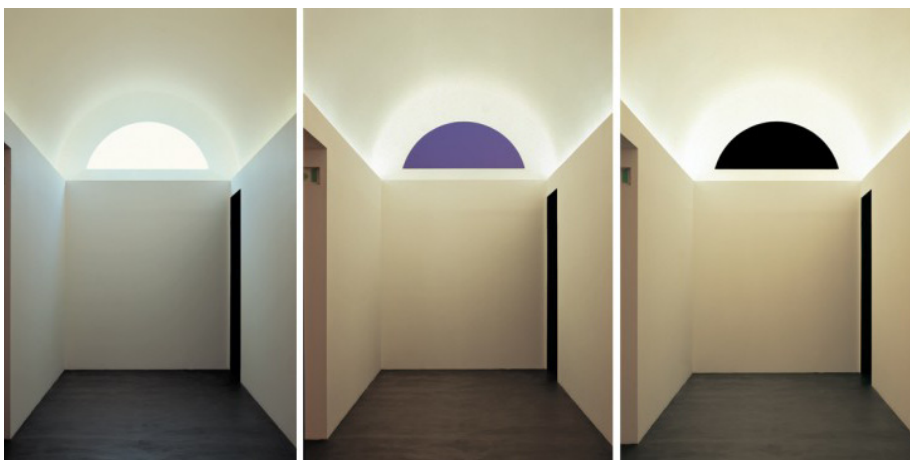
Lunette,
2002

James Turrell Museum
Bodega Colomé, Salta,
Argentina

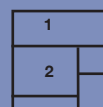
Latitud: -24.7833

Longitud: -65.4000

<http://www.bodegacolome.com/museo/>



1, 2. Fotografías realizadas por Florian Holzherr





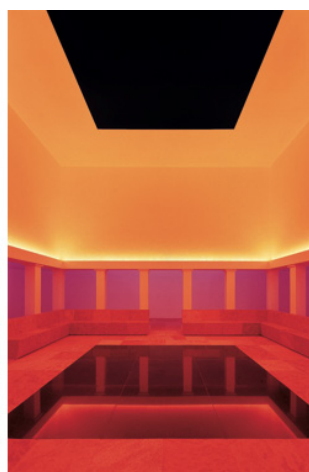
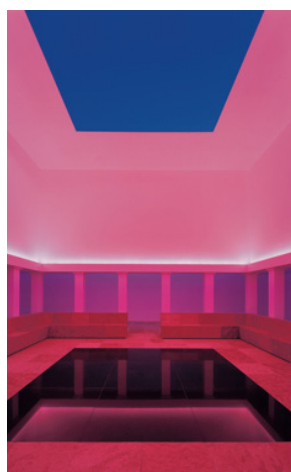
Unseen Blue,
2002

James Turrell Museum
Bodega Colomé, Salta,
Argentina

Latitud: -24.7833

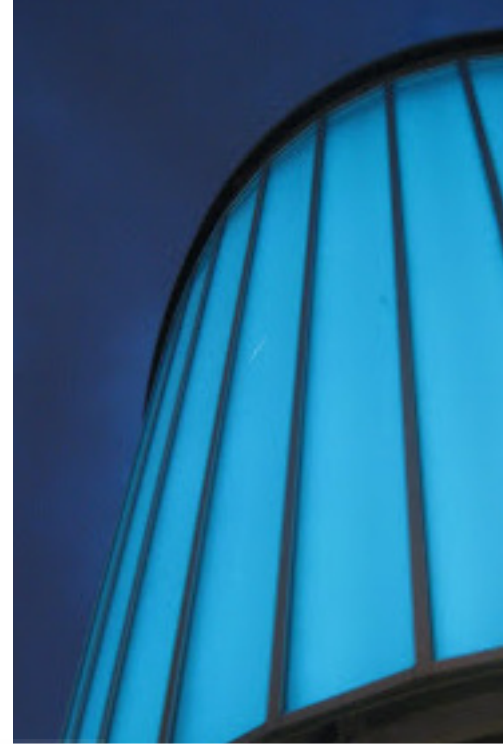
Longitud: -65.4000

<http://www.bodegacolome.com/museo/>



1	
3	2

1, 2, 3. Fotografías realizadas por Florian Holzherr



UNIVERSITY
Miguel
Hernández

Light Reign, 2003

Henry Art Gallery Collection,
University of Washington
Seattle, Washington, USA

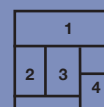
Latitud: 47.6561708

Longitud: -122.3116256

<https://henryart.org/exhibitions/show/14>



- 1, 2. Fotografía realizada por Lara Swimmer
3. Fotografía realizada por Henry Art Gallery
4. Imágene tomada en: http://www.yelp.com/biz_photos/henry-art-gallery-seattle?select=7z1EoqrwVsGnDIL27nw6nw&reviewid=WJJPongN65X2XkH7PIJzQ (20/07/15)





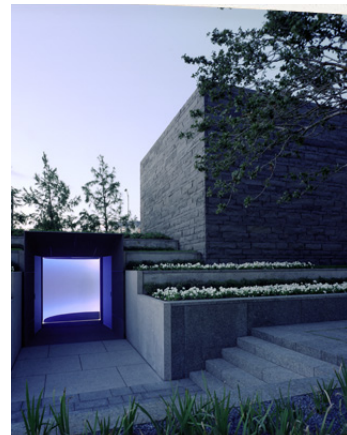
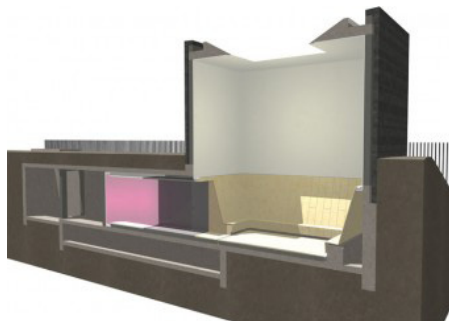
Tending Blue, 2003

Nasher Sculpture Center
Dallas, Texas, USA

Latitud: 32.7879308

Longitud: -96.8005846

<http://www.nashersculpturecenter.org>



1. Imagen tomada en: www.flickr.com/photos/diorama_sky/2959312365/in/photostream/ (20/07/15)
5. Imagen: <http://www.dallasartnews.com/2011/02/valentines-day-special-where-to-propose-in-a-museum/>(20/07/15)
2. Imagen tomada en: <http://jamesturrell.com/artwork/tendingblue/> (20/07/15)
3. Imagen tomada en: <http://www.rickrubens.com/DallasFtWorth.htm> (20/07/15)
4. Imagen tomada en: <http://blog.art21.org/2010/09/21/caring-for-outdoor-sculptures-a-conversation-with-john-campbell/model-of-turrells-skyspace-tending-blue/> (20/07/15)

1		
3		
2	4	5



Craiganour Skyspace, 2003

Kinloch Rannoch, Perthshire, Scotland

Latitud: 56.6999879

Longitud: -4.1849331

<http://www.craiganour.co.uk>



- 1, 4. Imágenes tomadas en: <http://www.rias.org.uk/directory/practices/brennan-and-wilson-architects/skyspace-scotland/> (20/07/15)
2. Imágenes tomadas en: <http://jamesturrell.com/artwork/craiganourskyspace/> (20/07/15)
3. Fotografía realizada por Iain A Robertson

1			
2	3	4	



Cat Cairn, 2003

Kielder Waters
Hexham, England

Latitud: 54.972665
Longitud: -2.1121439

<http://www.visitkielder.com/great-outdoors/cat-cairn-the-kielder-skyspace-james-turrell-2000>



1	
2	3

1. Fotografia realizada por Florian Holzherr
- 2, 3. Imagen tomada en: <http://www.visitkielder.com/great-outdoors/cat-cairn-the-kielder-skyspace-james-turrell-2000> (20/07/15)



Boullée's Eye,
2003

Privado

Lhoist Group Collection
Limelette, Brussels, Belgium

Latitud: 50.8503396

Longitud: 4.3517103



1. Fotografía realizada por Florian Holzherr
2. Imágenes tomadas en: <http://artyparade.com/arty-week-end/bruxelles/19> (20/07/15)
3. Imágene tomada en: http://www.jnc.be/fr/projets/categories/bureaux_commerces/limelette/ (20/07/15)

1	
2	
	3



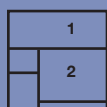
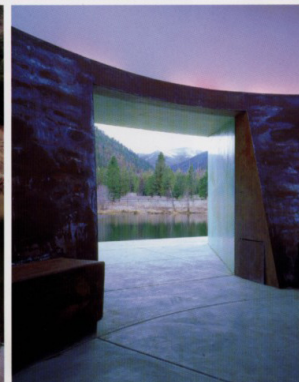
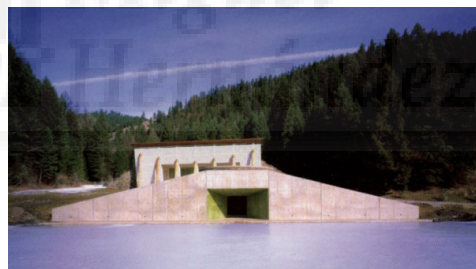
Sky Mass, 2003

Privado

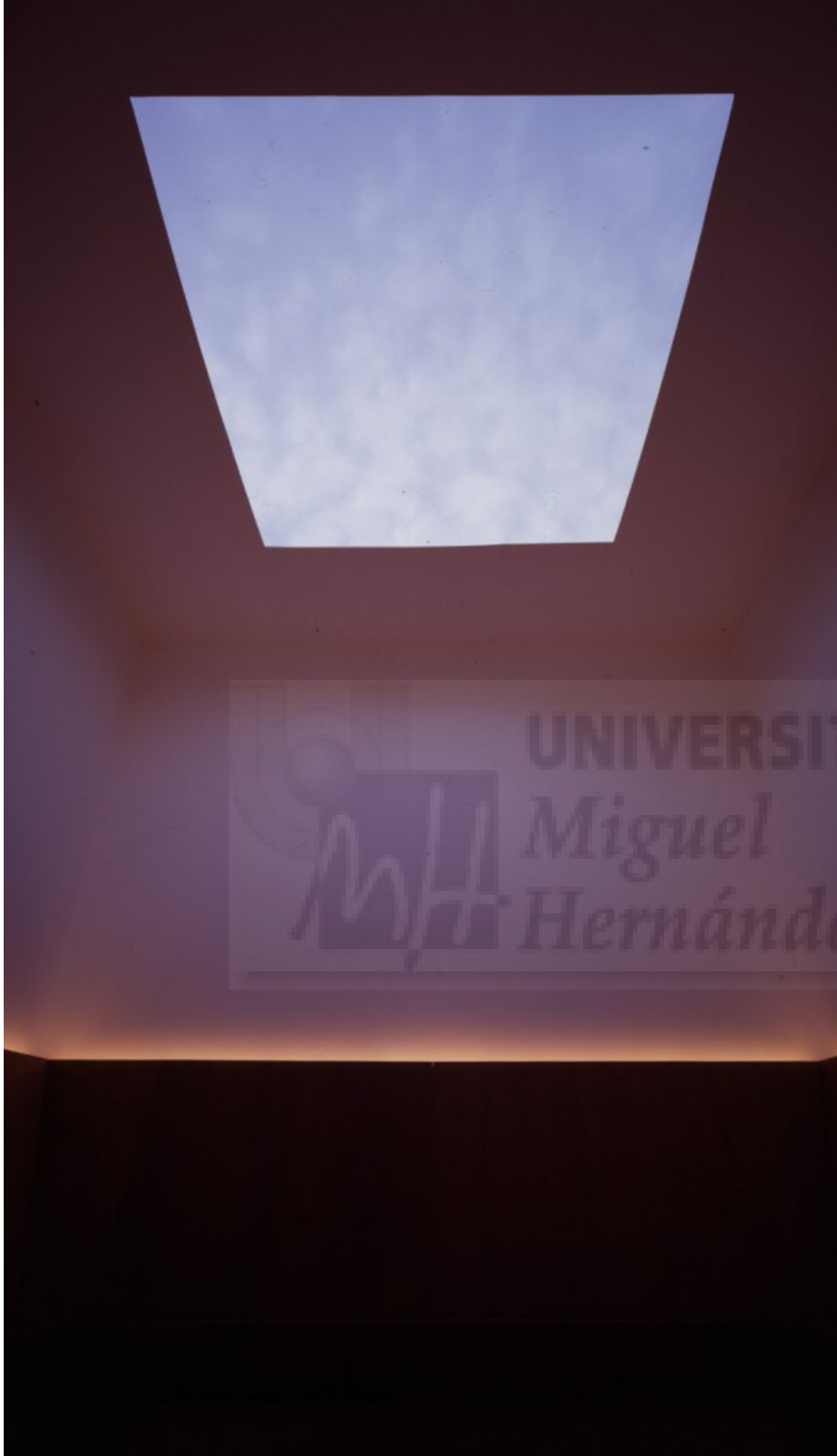
Valley of the Moon Ranch
Clinton, Montana, USA

Latitud: 46.7692

Longitud: -113.7117



1. Fotografías realizadas por Chris Autio
2. Fotografías realizadas por Florian Holzherr



Other Horizon, 2004

MAK - Beidermeir Estate
Vienna, Austria

Latitud: 48.24372543290626

Longitud: 16.307840581547243

[http://www.mak.at/jart/
prj3/mak/main.jart?article_
id=1341408469399&content-id
=1343388632775&rel=en&rese
rve-](http://www.mak.at/jart/prj3/mak/main.jart?article_id=1341408469399&content-id=1343388632775&rel=en&reserve-)



Above Horizon, 2004

Owned by James Goldstein
Beverly Hills, California, USA

Latitud: 34.0731

Longitud: -118.3994



1	2
3	4 5 6

1, 2, 3. Fotografías realizadas por Kenneth Johansson
4, 5, 6. Fotografías realizadas por Florian Holzher



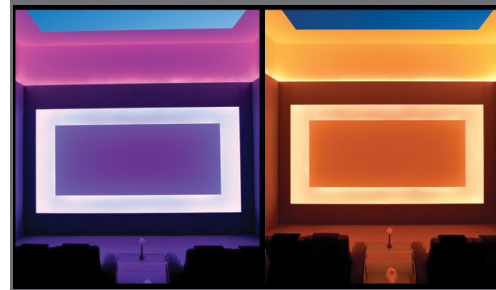
**Picture Plane,
2004**

Privado

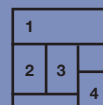
Jarl and Pamela Mohn
Los Angeles, California, USA

Latitud: 34.4597032

Longitud: 133.995689



1. Imagen tomada en: [http://www.thegray-market.com/blog/garcettis-goldilocks-the-challenge-of-privately\(20/07/15\)](http://www.thegray-market.com/blog/garcettis-goldilocks-the-challenge-of-privately(20/07/15))
- 2, 3. Fotografías realizadas por Florian Holzherr
4. Imagen tomada en: [http://sculpturalthings.com/2013/06/20/the-summer-of-turrell/\(20/07/15\)](http://sculpturalthings.com/2013/06/20/the-summer-of-turrell/(20/07/15))



**Apriori Bishop Sky,
2004**

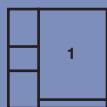
Privado

Collection of Jeanne and
Michael Klein

**Bishops Lodge (near
Santa Fe), New Mexico,
USA**

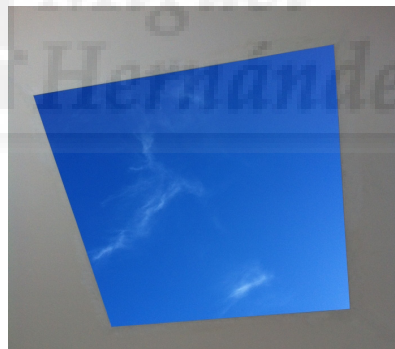
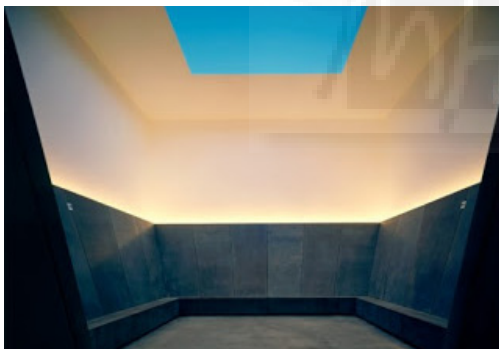
Latitud: 35.73637

Longitud: -105.90142





Open Sky, 2004



Chichu Art Museum
Naoshima Island, Japan

Latitud: 34.4597032

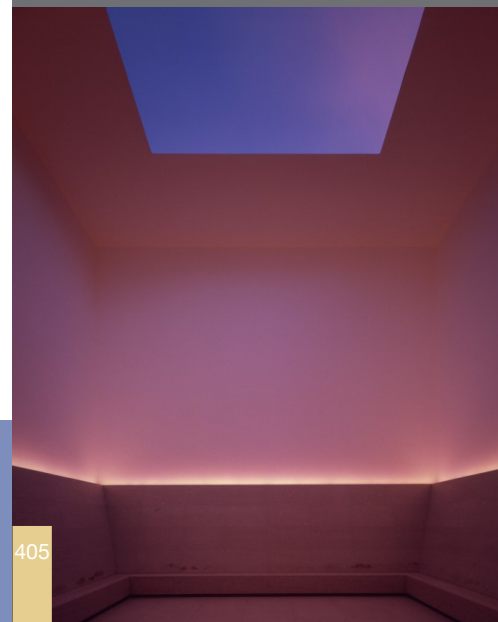
Longitud: 133.995689

<http://www.benesse-artsite.jp/en/chichu/portfolio.html>



1. Fotografía realizada por Fujitsuka Mitsumasa
2. Imagen tomada en: <http://www.aktionsart.org/blog/2013/10/12/interior-study-chichu-art-museum> (20/07/15)
3. Imagen: <http://www.theglobalartproject.no/news/newsletter-from-naoshima> (20/07/15)
4. Chichu Art Museum. Fotografía realizada por Iwan Baan
5. Imagen tomada en: <http://jamesturrell.com/artwork/opensky/> (20/07/15)

1		
2	3	
	4	5





Blue Planet Sky, 2004

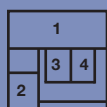
21st Century Museum of Con-
temporary Art, Kanazawa

Kanazawa, Japan

Latitud: 36.5613254

Longitud: 136.6562051

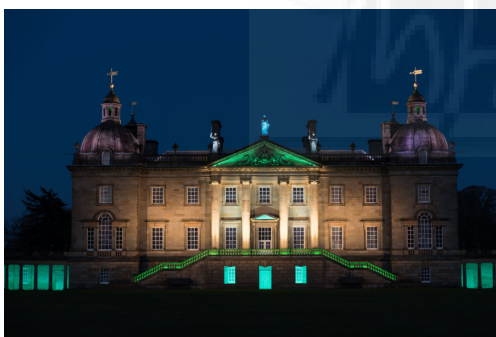
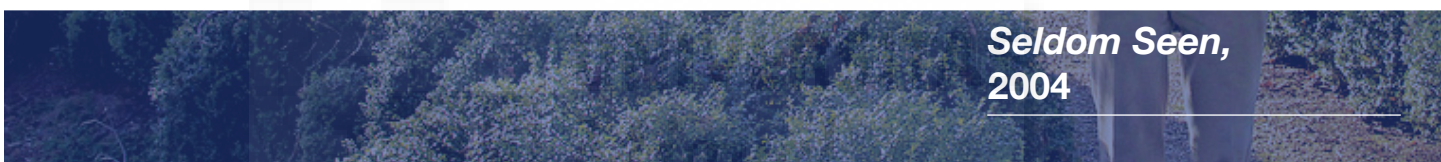
<https://www.kanazawa21.jp/en/>



1. Fotografía realizada por Louk Vreeswijk
2. Imagen tomada en: <https://bigsohlittlefishes.wordpress.com/2014/04/05/kanazawa-drift-21st-century-museum-of-contemporary-art/> (20/07/15)
- 3, 4. Fotografías realizadas por Atsushi Nakamichi



**Seldom Seen,
2004**

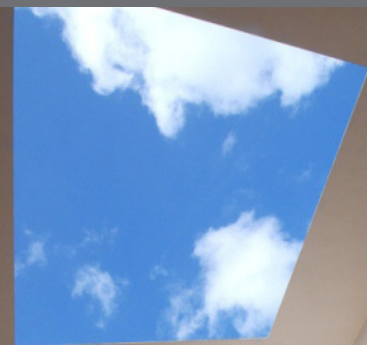


Houghton Hall
King's Lynn, Norfolk, England

Latitud: 52.8015251

Longitud: 0.649536

<http://houghtonhall.com>



1. David Rocksavage stands in front of the skyspace. Fotografía realizada por Jackie Nickerson
2. James Turrell West Façade Illumination, 2015 Photo: Hugo Glendinning
3. Imagen tomada en: https://instagram.com/houghton_hall (20/07/15)
4. Fotografía realizada por Ian Burt

1	
2	
3	4



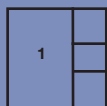
Sky Peshor,
2005

Walker Art Center
Minneapolis, Minnesota, USA

Latitud: 44.968578

Longitud: -93.288422

<http://www.walkerart.org/magazine/2005/recent-acquisition-james-turrell-sky-peshor-2>



1. Fotografía realizada por Paul Warchol



Third Breath, 2005



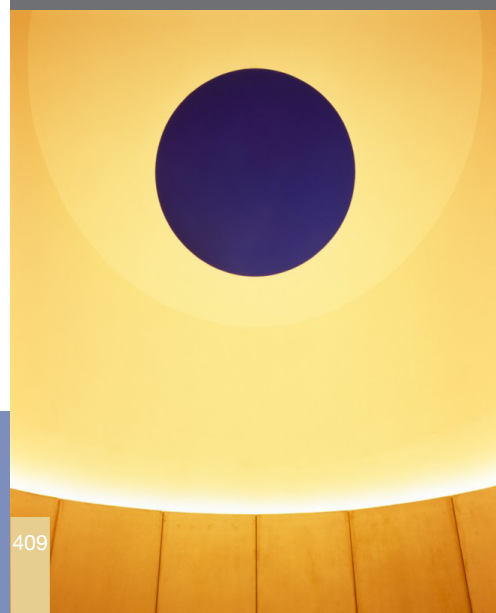
Zentrum für Internationale
Lichtkunst

Unna, Germany

Latitud: 51.5426349

Longitud: 7.685311400

<http://www.lichtkunst-unna.de/en/collection/turrell-james-2009.html>



- 1, 2, 3. Imágenes tomadas en:<http://www.feno.com/index.html> (20/07/15)
4, 5. Fotografía realizada Henryk Brock
6. Fotografía realizada por Florian Holzherr

1		
2	4	
3	5	6



Stone Sky, 2005

Stonescape
Calistoga, California, USA

Latitud: 38.5789

Longitud: -122.5786

<http://www.stonescape.us/property/skyspaces.html>



1, 2, 3, 5. Fotografías realizadas por Florian Holzherr
4, 6. http://www.tomleader.com/studio/projects/project_details.php?id_proj=1



UNIVERSITAS
Miguel
Hernández





Three Gems, 2005

de Young Art Museum
**San Francisco, California,
USA**

Latitud: 37.7749295

Longitud: -122.4194155

[http://deyoung.famsf.org/about/
james-turrell-three-gems-2005](http://deyoung.famsf.org/about/james-turrell-three-gems-2005)

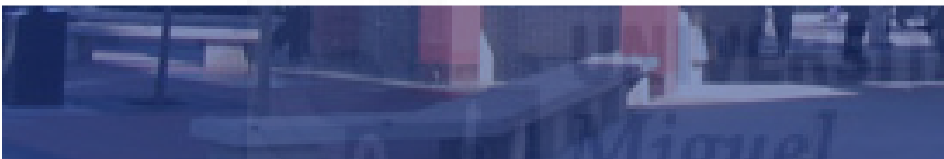


1		
2	3	4

1. Imagen tomada en: [http://www.hainesgallery.com/artists/
Turrell_James/Turrell_03.html](http://www.hainesgallery.com/artists/Turrell_James/Turrell_03.html) (20/07/15)
- 2, 3. Fotografías realizadas por Florian Holzherr
4. Imagen tomada en: <http://www.famsf.org/roundware/deyoung/turrell> (20/07/15)



Hard Scrabble Sky, 2005



University of Illinois, Chicago
Chicago, Illinois, USA

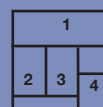
Latitud: 41.8712421

Longitud: -87.6716303

<http://www.uic.edu>



1. Imagen tomada en: <http://www.lynnbecker.com/repeat/skyspace/skypace.htm> (20/07/15)
2. Imagen tomada en: <http://jamesturrell.com/artwork/hardscrabblesky/> (20/07/15)
3. Imagen tomada en: <http://www.redbubble.com/people/robertmagala/works/7491659-james-turrell-skyspace-by-uic?p=poster> (20/07/15)
4. Imagen tomada en: <http://arcchicago.blogspot.com.es/2013/06/as-james-turrell-transforms-wrights.html> (20/07/15)





**Revised Outlook,
2005**

Privado

Dallas Price and Bob Van Breda
**Santa Monica, California,
USA**

Latitud: 34.0194

Longitud: -118.4903



1, 2, 4. Fotografía realizada por Jackie Nickerson
2. Fotografía realizada por Florian Holzherr



The Way Out, 2005

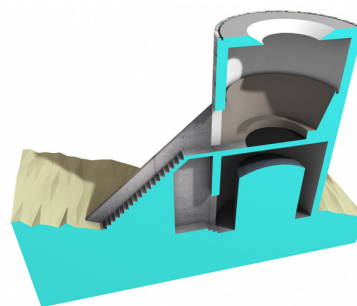
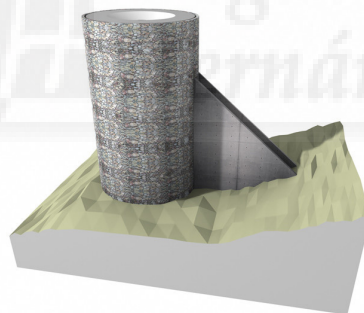
Privado

Sonoma
California, USA

Latitud: 38.2919

Longitud: -122.4569

<http://jamesturrell.com/artwork/the-way-out/>



2. Fotografía realizada por © Salzburg Foundation
1, 3, 4, 5. Imagen tomada en: <http://www.archdaily.com/101929/turrell-skyspace-ogrydziak-prillinger-architects/> (20/07/15)

1	2
3	
4	5



**Piz Uter,
2005**

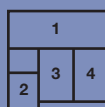
Hotel Castell, Walter A. Bechtler
Stiftung

Zuoz, Switzerland

Latitud: 46.6021794

Longitud: 9.9597806

<http://www.feno.com/projects/light-art/detail/skyspace-zuoz.html>



1. Imagen tomada en: <https://www.flickr.com/photos/fb81/10407700946> (20/07/15)
2. Imagen tomada en: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:James_Turrell-Zuoz-056.jpg (20/07/15)
3. Imagen tomada en: <https://www.flickr.com/photos/fb81/10407811813> (20/07/15)
4. Imagen tomada en: <http://lichtfarben.ch/2012/09/11/malen-mit-licht/> (20/07/15)



**“Sky-Space”,
2006**

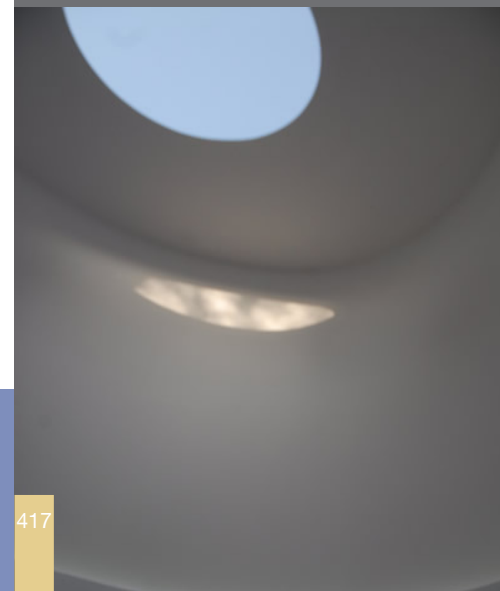
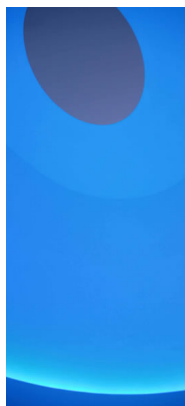
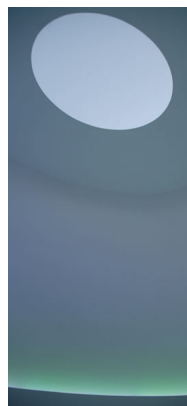
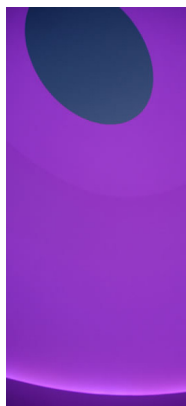
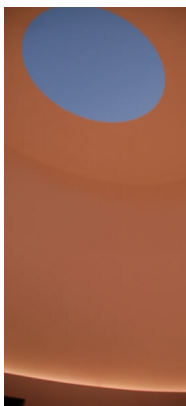
Blue Pearl, 2006

Salzberg Foundation
Salzburg, Austria

Latitud: 47.8006343

Longitud: 13.0385546

<http://salzburgfoundation.at/en/salzburg-art-project/james-turrell-2006/>



1, 2, 3, 4, 5. Fotografía realizada por © Salzburg Foundation

1	2
	3
4	5



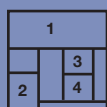
Deer Shelter, 2006

Yorkshire Sculpture Park
Yorkshire, England

Latitud: 54.0000

Longitud: -1.5000

<http://www.ysp.co.uk/whats-on/open-air/james-turrell-deer-shelter-skyspace>



1. Imagen tomada en: <http://jamesturrell.com/artwork/deershelter/> (20/07/15)
- 2, 3, 4. Imagen tomada en: <http://www.ysp.co.uk/exhibitions/james-turrell-deer-shelter-skyspace> (20/07/15)



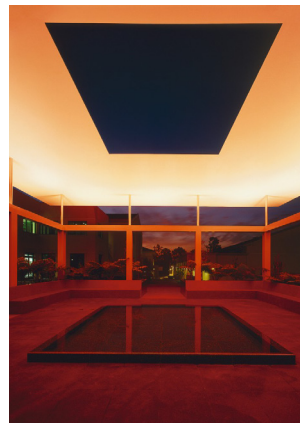
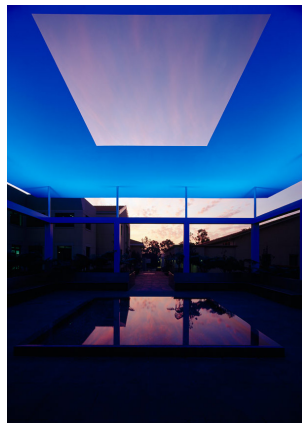
Dividing the Light, 2007

Pomona College Museum of Art
Claremont, California, USA

Latitud: 34.097619

Longitud: -117.7124122

<http://www.pomona.edu/museum/collections/james-turrell-skyspace.aspx>



1. Imagen tomada en:
<https://www.pinterest.com/pin/478437160391742539/> (20/07/15)
- 2, 3, 4, 5. Fotografía realizada por Florian Holzherr

1			
2	3	4	
			5



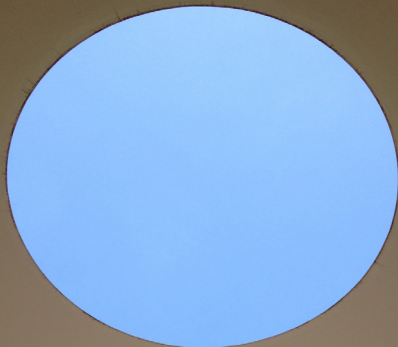
The Way of Color, 2008

Crystal Bridges Museum of
American Art
Bentonville, Arkansas, USA

Latitud: 36.3818832

Longitud: -94.2031795

<http://crystalbridges.org/trails-and-grounds/skyspace/>



1, 4. Imágenes tomadas en: <http://crystalbridges.org> (20/07/15)

3. Imagen tomada en: <http://theculturetrip.com/north-america/usa/arkansas/articles/exploring-the-crystal-bridges-museum-of-art-arkansas-cultural-oasis/> (20/07/15)

2, 5, 6. Imágenes tomadas en: <https://traverse360.wordpress.com/2013/06/22/skyspace-the-way-of-color-2009/> (20/07/15)

	1	
	3	4
2	5	6



Arrowhead, 2009

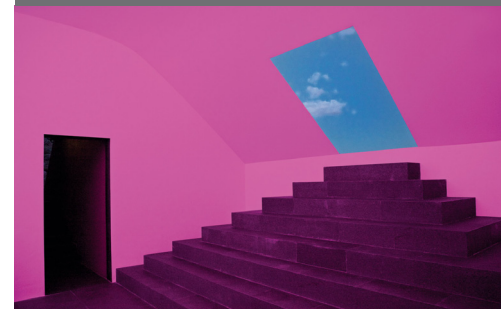
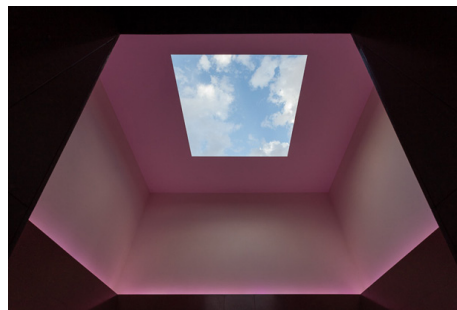
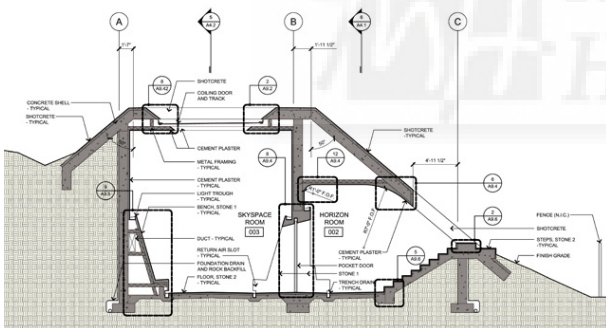
Privado

Residencia Privada
Las Vegas, Nevada

Latitud: 36.0800

Longitud: -115.1522

<http://maison-orion.com/projects/lv-skyspace/>



- 1, 3, 5. Fotografía realizada por Jackie Nickerson
- 2, 4. Imágenes tomadas de: <http://maison-orion.com/projects/lv-skyspace/> (20/07/15)
6. Fotografía realizada por Florian Holzher

1		
2		
3	4	5
		6



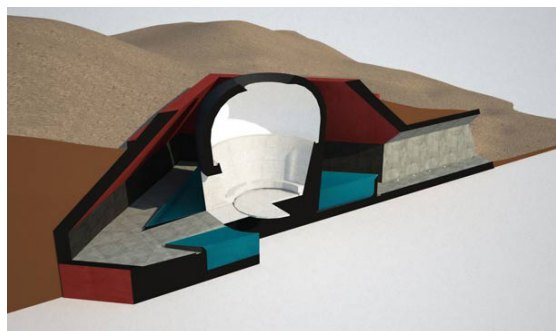
Second Wind 2005, 2009

NMAC Foundation
**Vejar de la Frontera, Cadiz,
España**

Latitud: 36.6667

Longitud: -6.1167

<http://www.fundacionnmac.org>

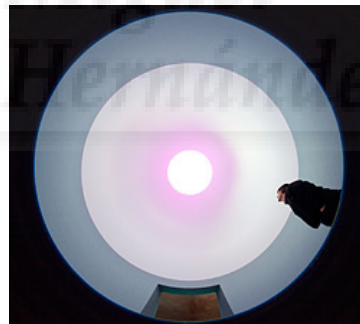


1		
	3	
2	4	5

- 1, 5. Fotografías realizadas por Florian Holzherr
3. Imagen tomada en: <http://sarahbeldenartadvisory.com/newsletter/> (20/07/15)
4. Infografía realizada por 3dearte



Within Without,
2010

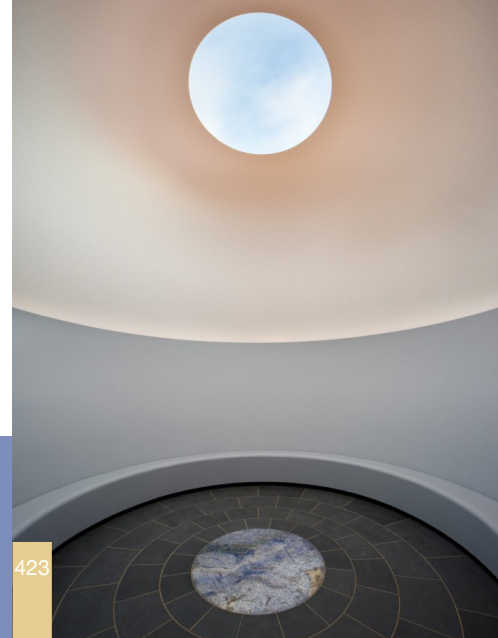


National Gallery of Australia
Canberra, Australia

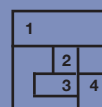
Latitud: -35.30163422

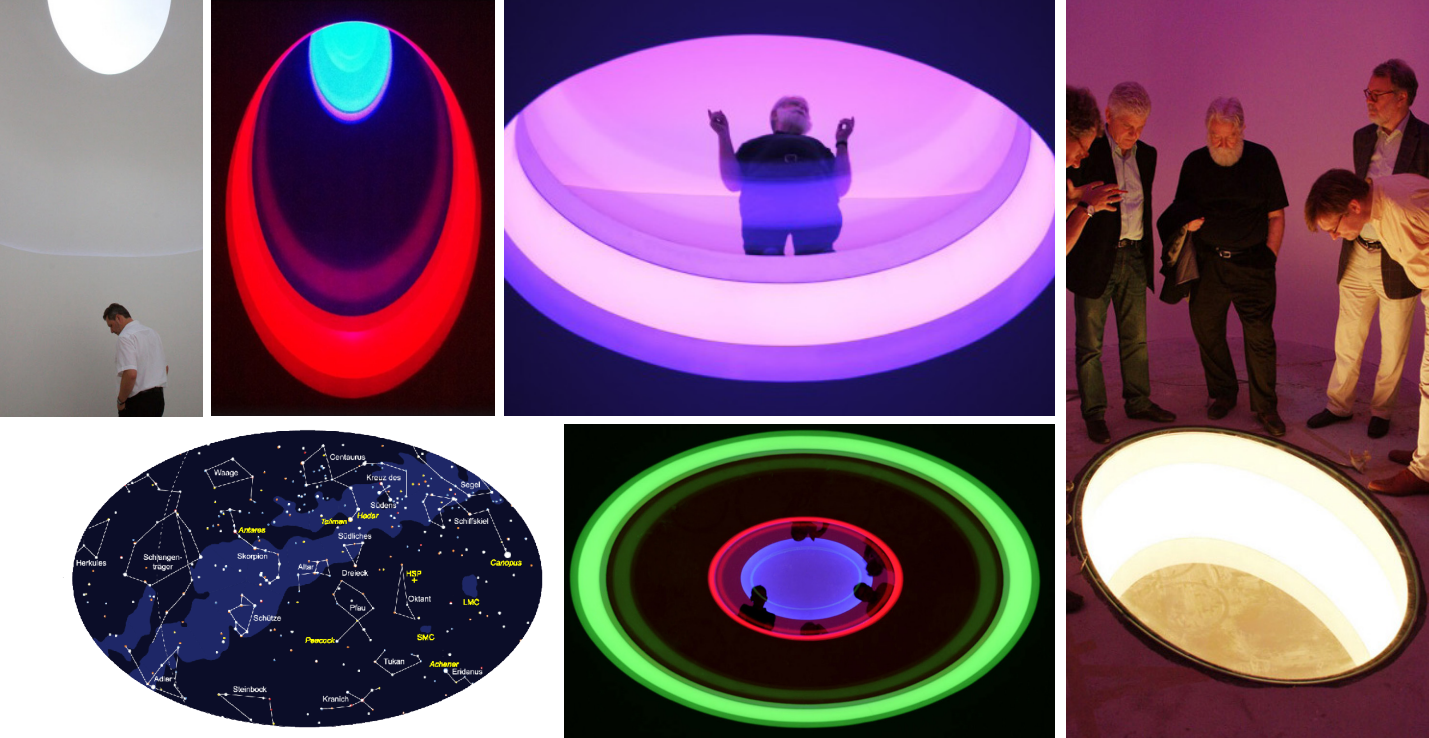
Longitud: 149.1365665

<http://nga.gov.au/turrell/>



- 1, 4. Fotografía realizada por John Gollings
2, 3. Imágenes tomadas en: <http://nga.gov.au/turrell/> (20/07/15)





Above – Between – Below, 2011

Kunsthalle Bremen,
Bremen, Germany

Latitud: 53.0792962

Longitud: 8.8016937

<http://www.turrell-in-bremen.de>



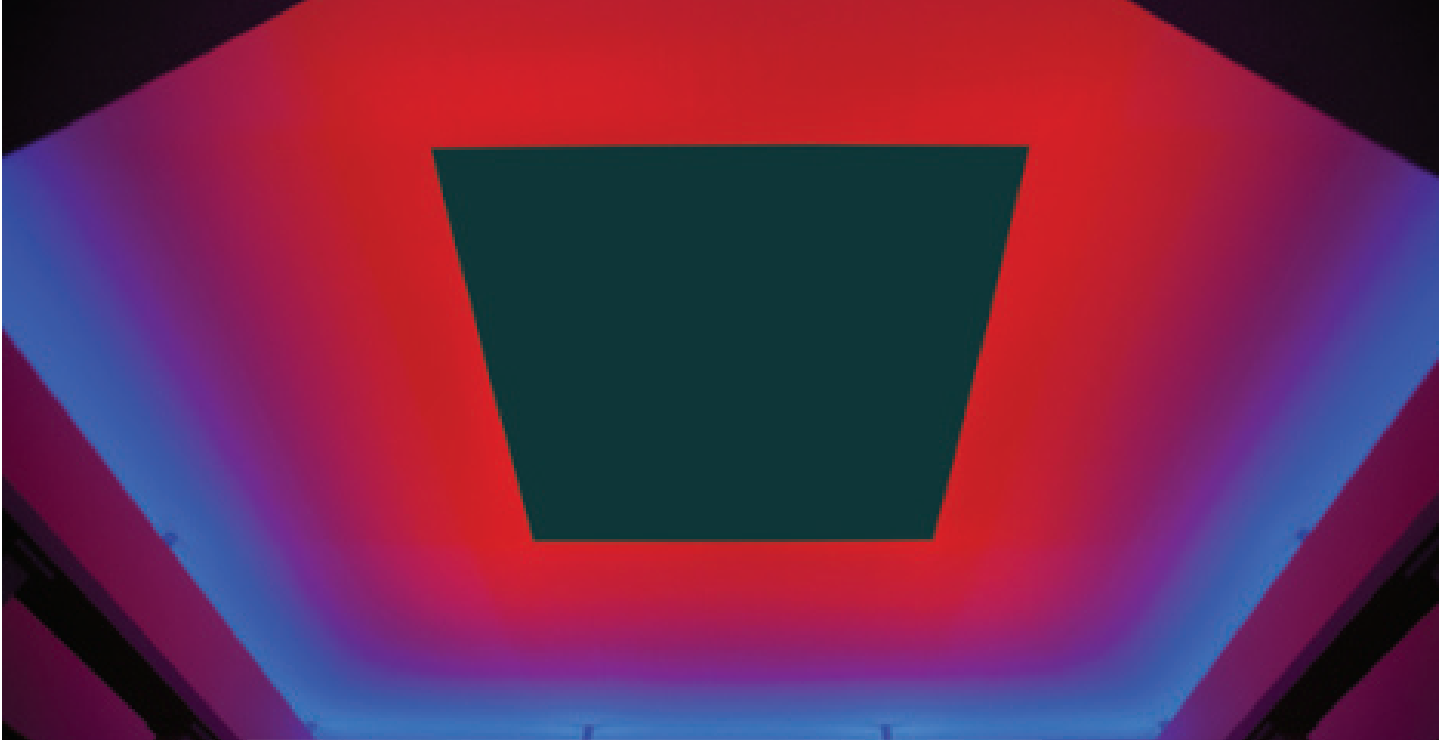
1	2	3	6
4	5		
7		8	

1, 6, 7, 8. Fotografías realizadas por Axel Ollenschläger

2. Imagen tomada en: <https://www.flickr.com/photos/jahke/6226207918/> (20/07/15)

3, 5. Fotografías realizadas por Harald Rehling

4. Imagen tomada en: <http://planetarium.hs-bremen.de/bremen/turrell.php> (20/07/15)



Joseph's Coat, 2011

The John and Mable Ringling
Museum of Art
Sarasota, Florida, USA

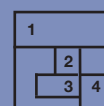
Latitud: 27.3364347

Longitud: -82.5306527

<http://www.ringling.org/museum-art>



1. Fotografía realizada por Giovanni Lunardi
- 2 - 3. Museo de Arte The Ringlings
Imágenes tomadas en: <http://www.ringling.org/museum-art> (20/07/15)
4. Fotografía realizada por Daniel Miller





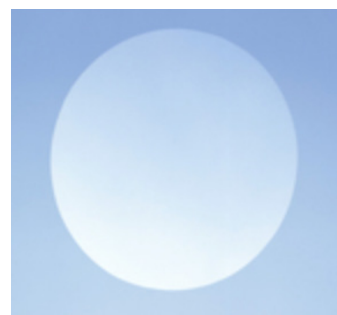
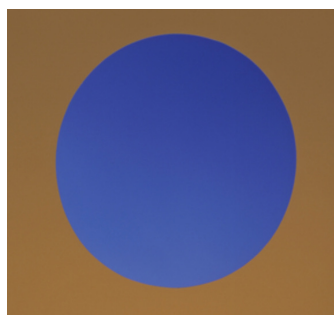
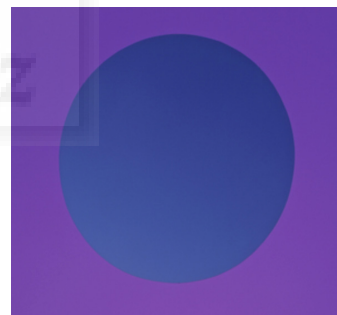
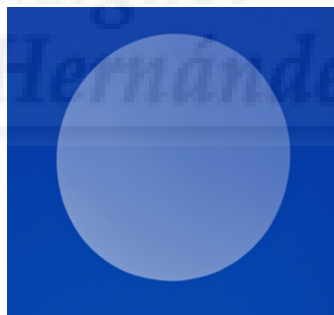
Outside, Insight, 2011

Kulturforum, Rudolf Steiner
Järna, Södertälje, Sweden

Latitud: 59.06472

Longitud: 17.61542

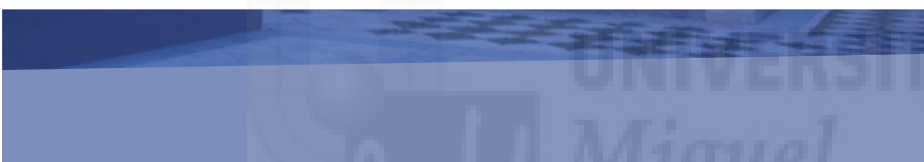
<http://www.skyspace.se>



1		
	2	3
6	4	5

1- 5. Imágenes tomadas en:
<http://www.feno.com/projects/light-art/detail/skyspace-outside-insight.html?> (20/07/15)

6. Imagen tomada en: <http://jamesturrell.com/artwork/outsideinsight/> (20/07/15)

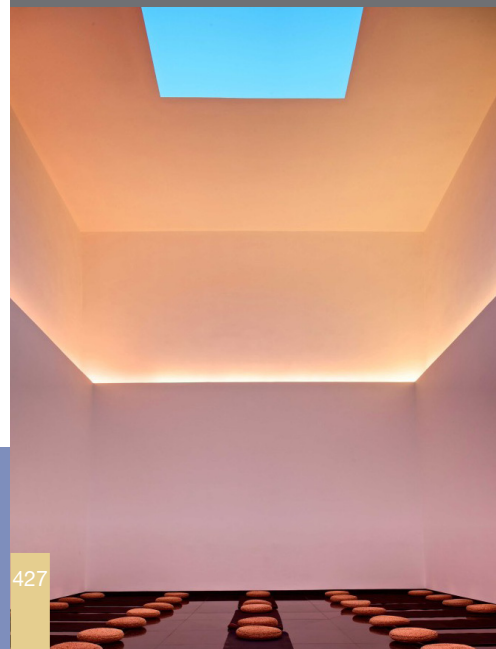
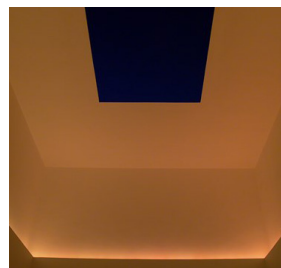
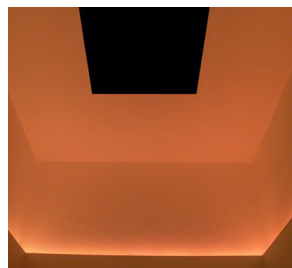
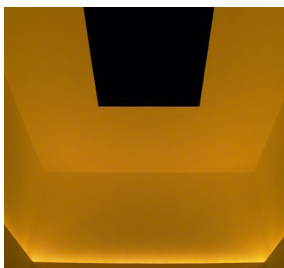
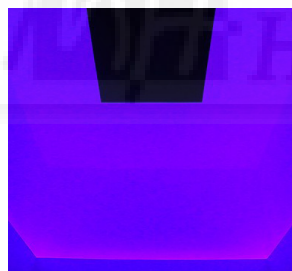
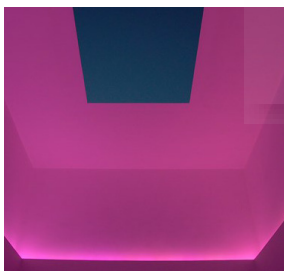


**Gathered Sky,
2012**

The Temple Hotel
Beijing, China

Latitud: 39.90403

Longitud: 116.407526



- 1 y 2. Beijing Temple of Wisdom
Fotografía realizada por Kevin Holden Platt
- 1 - 8. James Turrell's "Skyspace" light installation
Fotografía realizada por Kevin Holden Platt
- 9. Fotografía realizada por Ben McMillan

1	2
3	4
6	7
8	9



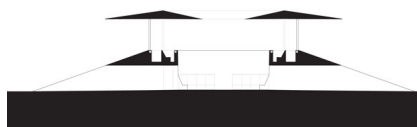
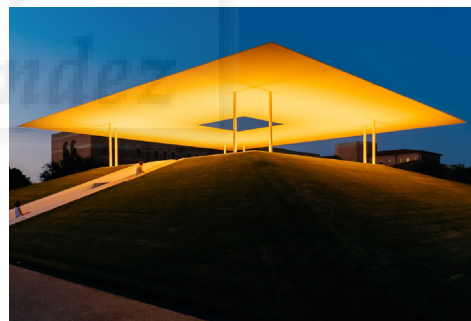
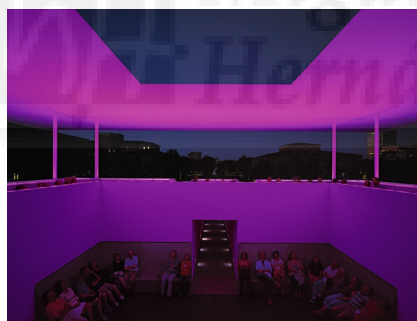
Twilight Epiphany, 2012

Rice University
Houston, Texas, USA

Latitud: 29.716389

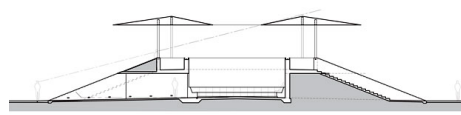
Longitud: -95.404167

<http://skyspace.rice.edu/>



NORTH-SOUTH SECTION

0 10 FT.
3 M.



EAST-WEST SECTION

0 10 FT.
3 M.

1. Fotografía realizada por Beth Broome
2. Fotografía realizada por Florian Holzherr
3. Imagen tomada en: <http://randallmurrow.com/twilight-epiphany-skyspace-turrell-houston/>
4. Imagen tomada en: <http://tumblr.co/ZdzK-wRb-nAU> (20/07/15)
5. Drawing courtesy Thomas Phifer and Partners, the associated architects

1		
	2	3
4	5	



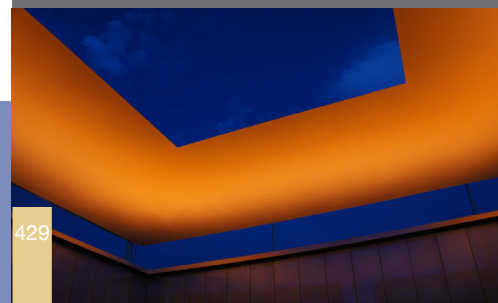
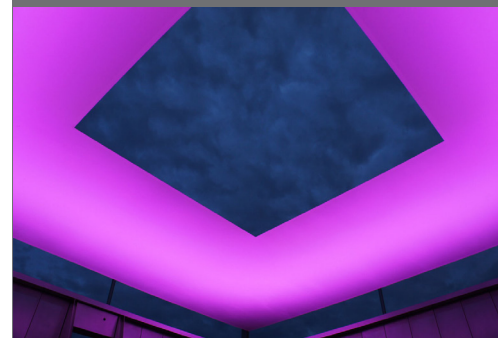
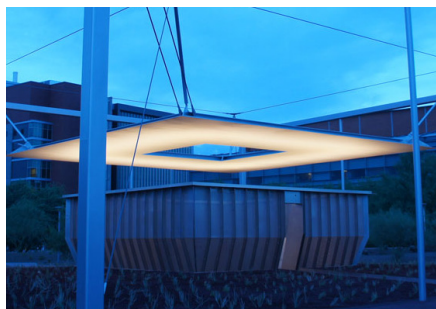
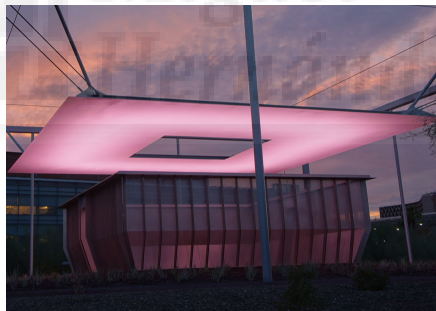
Air Apparent, 2012

Arizona State University
Tempe ASU, Arizona, USA

Latitud: 33.4251561

Longitud: -111.9367788

<http://skyspace.asu.edu>



2. Fotografía realizada por Peggy Weil
1, 3, 4, 5, 6, 7. Fotografía realizada por John Meredith

1		
2	3	
4	5	6
		7



Agua de Luz, 2012

Privado

Private Installation
Yucatán, Mexico USA

Latitud:

Longitud:



	1		
2	3	4	

1, 2. Fotografía realizada por EC Krupp

3, 4. Imagen tomada en: <http://studiotosee.com/portfolioitem/csm/> (20/07/15)



Tewlowolow Kernow, 2013

Tremenheere Sculpture Gardens
Penzance, Cornwall, United Kingdom

Latitud: 50.137468

Longitud: -5.509749

<http://www.tremenheere.co.uk/artists/james-turrell>



1. Imágenes tomadas en: <https://anabelsblog.wordpress.com/tag/tremenheere-sculpture-garden/> (20/07/15)
2. Imagen tomada en: <http://exploring.org.uk/2013/07/> (20/07/15)
3. Imagen tomada en: <http://www.nixondesign.com/latest-newstewlowolow-kernow/>(20/07/15)
4. Fotografía realizada por Mike Newman

1		
2	3	4



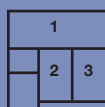
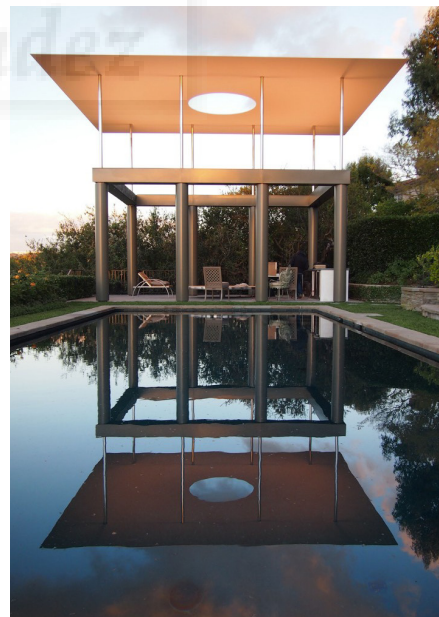
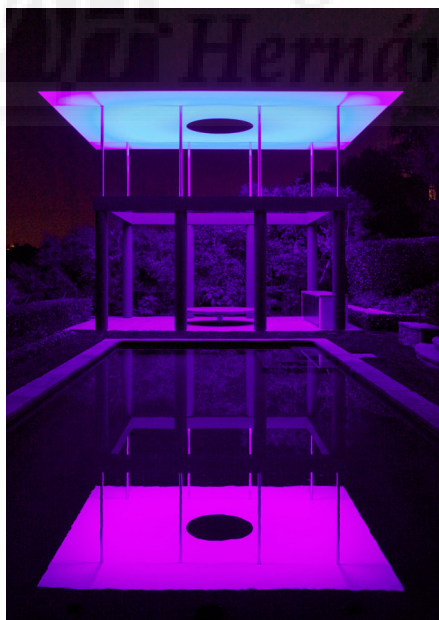
Raising Kayne, 2013

Privado

Private Installation
**Santa Monica, California,
United States**

Latitud: 34.02784

Longitud: -118.51800



- 1, 2. Fotografías realizadas por Jackie Nickerson.
3. Fotografías realizadas por P. Weil



The Color Beneath, 2013



Ekeberg Skulpturpark
Oslo, Norway

Latitud: 59.897957

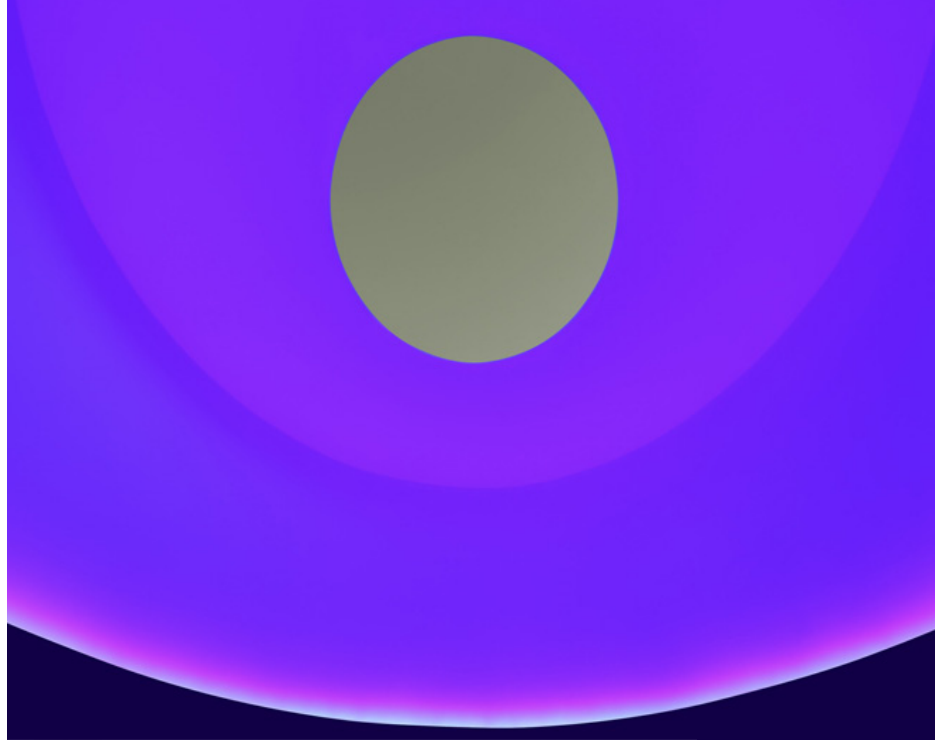
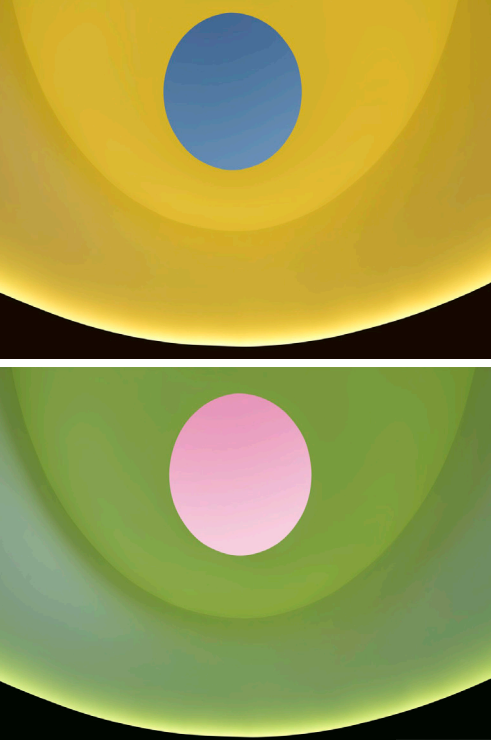
Longitud: 10.757289

<http://ekebergparken.com/en>



1. Fotografía realizada por Ekebergparken / Ivar Kvaal
- 2, 3, 5. Imágenes tomadas en: <http://nil.no/nyhetsbrev/nyttarstreff-omvisning-ekebergparken-james-turrell-s-skyspace-samt-middag> (20/07/15)
4. Imágenes tomadas en: <http://www.apollo-magazine.com/muse-reviews-13-june/> (20/07/15)

	1	2
	3	
	4	5



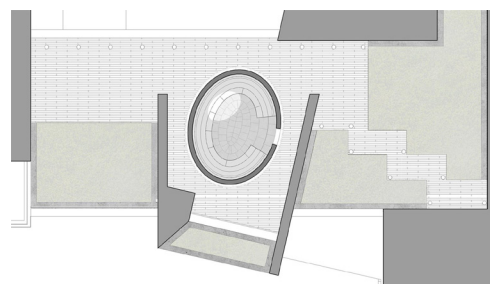
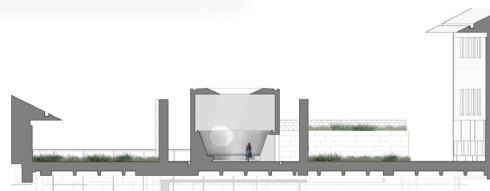
**The Color Inside,
2013**

University of Texas
Austin, Texas

Latitud: 30.17086

Longitud: -97.44175

<http://www.utexas.edu/cofa/turrell/>



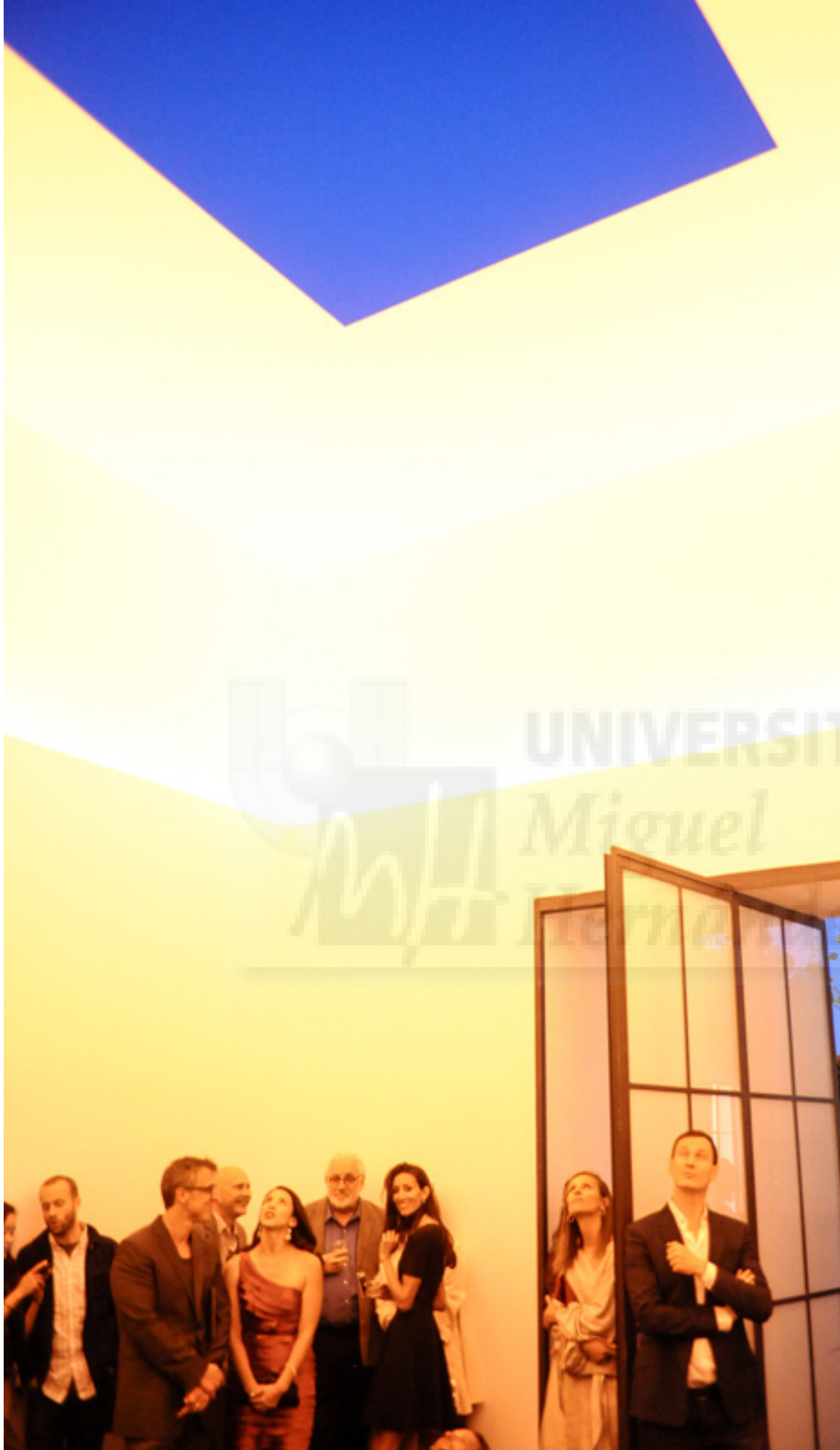
1, 2, 3, 5. Fotografías realizadas por Paul Bardagjy

4. Fotografías realizadas por Florian Holzherr

6. Corte y Planta. Imagen tomada en:

<http://www.archdaily.co/co/757378/el-color-adentro-overland-partners-plus-james-turrell-skyspace#> (20/07/15)

1	3
2	
4	5 6



La Brea Skyspace, 2013

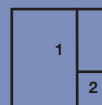
Kayne Griffin Corcoran Gallery
Los Angeles, California,

Latitud: 34.053056

Longitud: -118.508333



1. Imágenes tomadas en:<http://www.wmagazine.com/culture/art-and-design/2013/05/james-turrells-skyspace/> (20/07/15)
2. Fotografía realizada por Iris Schneider





**Greet the Light,
2013**

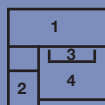
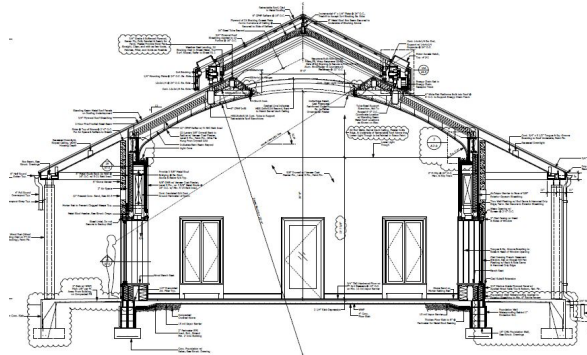
Gathered Leading

Chestnut Hill Friends Meeting
Philadelphia, Pennsylvania,

Latitud:

Longitud:

<http://chestnuthillsskyspace.org>



1. Fotografía realizada por Terry Foss
2. Imagen tomada en: <https://www.flickr.com/photos/musaeum/10393445675> (20/07/15)
3. Fotografía realizada por Greg Benson
4. Image: James Bradberry Architects



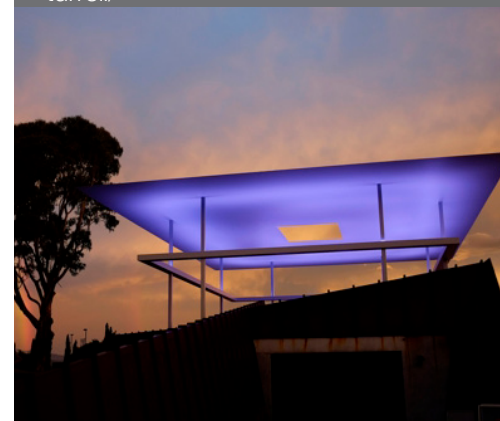
Amarna, 2015

Museum of Old and New Art
Australia

Latitud:

Longitud:

<https://www.mona.net.au/james-turrell/>



1. Imagen tomada en: <https://www.facebook.com/GolnsidetoGreettheLight> (20/07/15)
2. Imagen tomada en: <http://www.mona.net.au/james-turrell/> (20/07/15)
3. Fotografía realizada por Remi Chauvin

1	
2	3



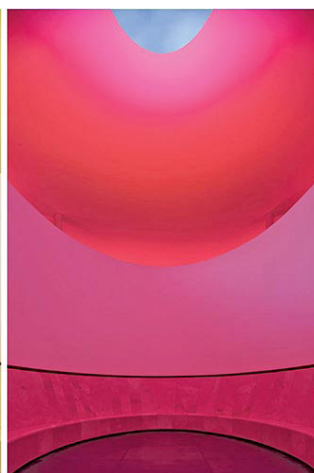
**Encounter 2007,
2015**

Culiacán Botanical Gardens
Culiacán, Mexico

Latitud: 24.8048499

Longitud: -107.385498

<https://www.encounterculiacan.com>



1
3
2

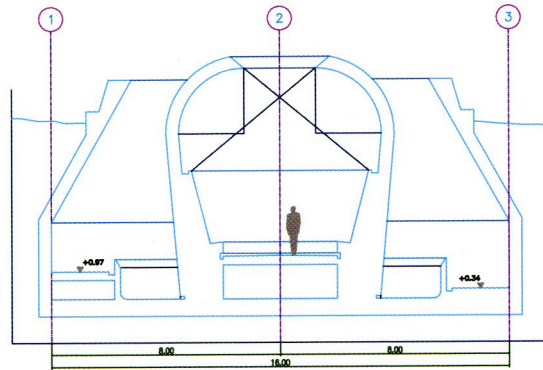
1. Imágenes tomadas en: <http://luminet.com/james-turrell-iluminacion-culiacan/> (20/07/15)
2, 3. Fotografías realizadas por Moritz Bernouly.





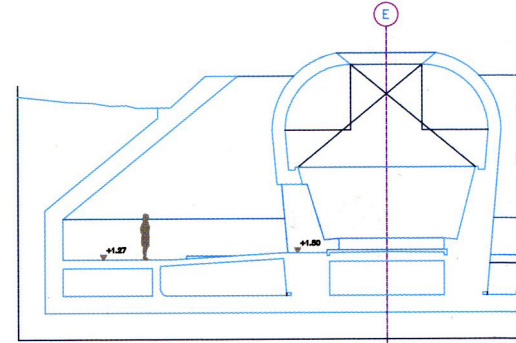
Planos e Infografías
de “*Second Wind*, 2005”



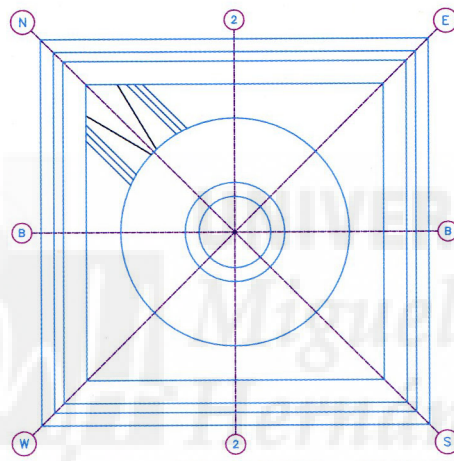


SECCIÓN POR EL EJE B

ESCALA 1:100

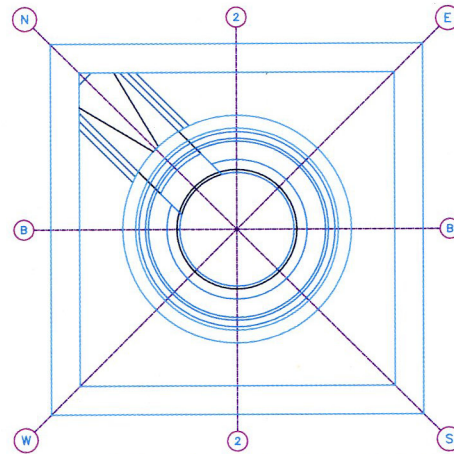


SECCIÓN POR EL EJE NORTE-SUR (N-S)



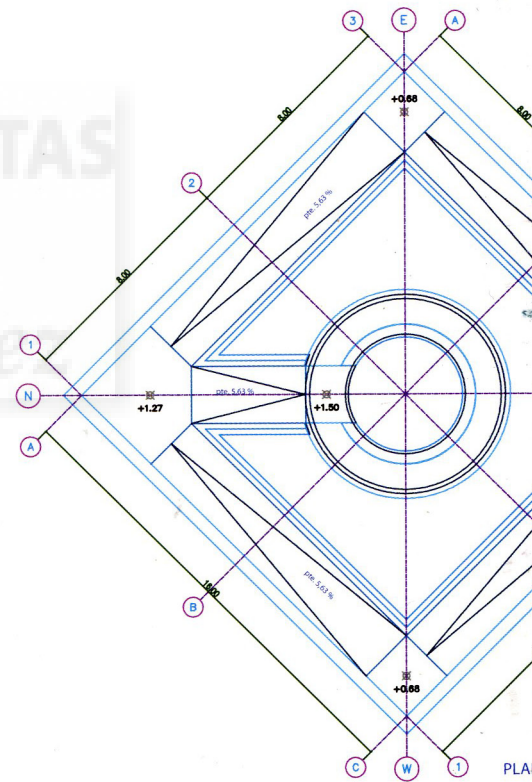
PLANTA DE CUBIERTA

ESCALA 1:100

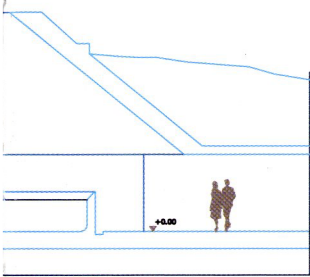


PLANTA CORTE A NIVEL +5.80

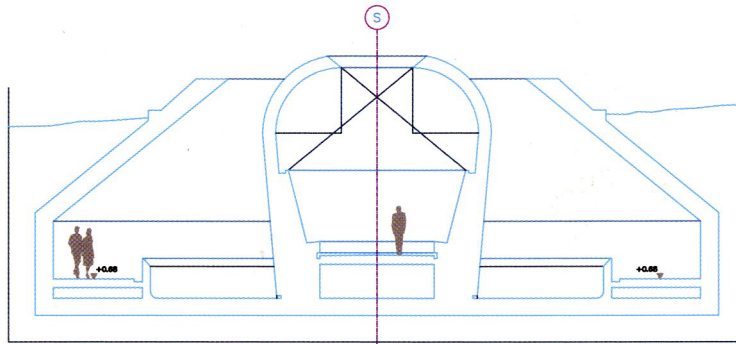
ESCALA 1:100



PLA

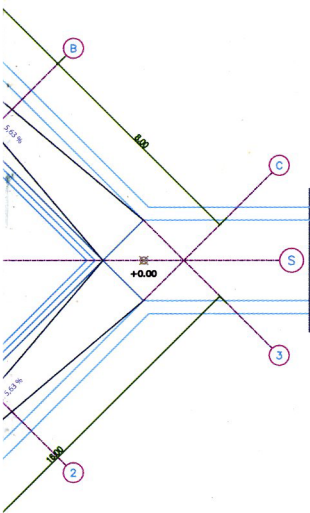


ESCALA 1:100



SECCIÓN POR EL EJE ESTE-OESTE (E-W)

ESCALA 1:100

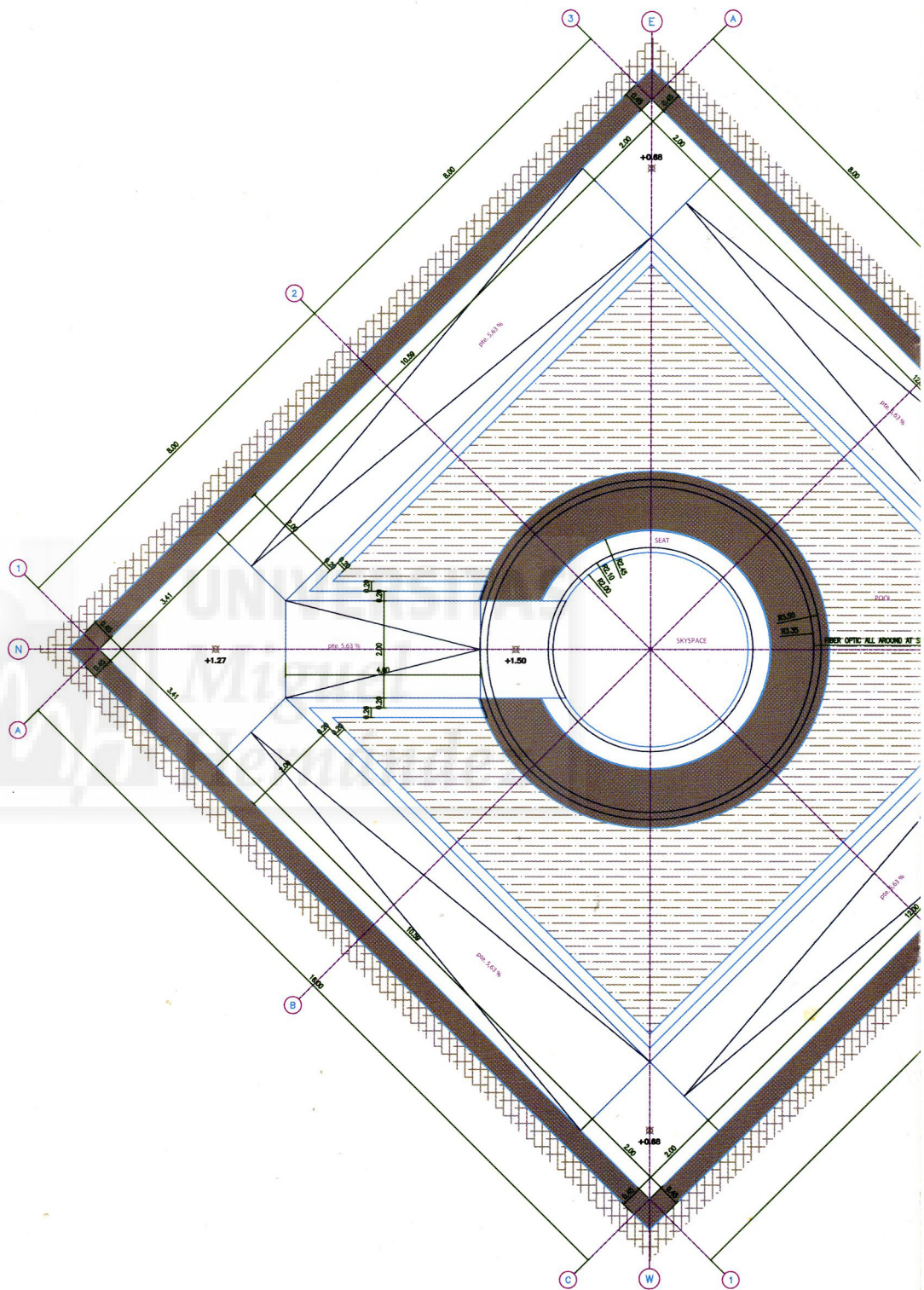


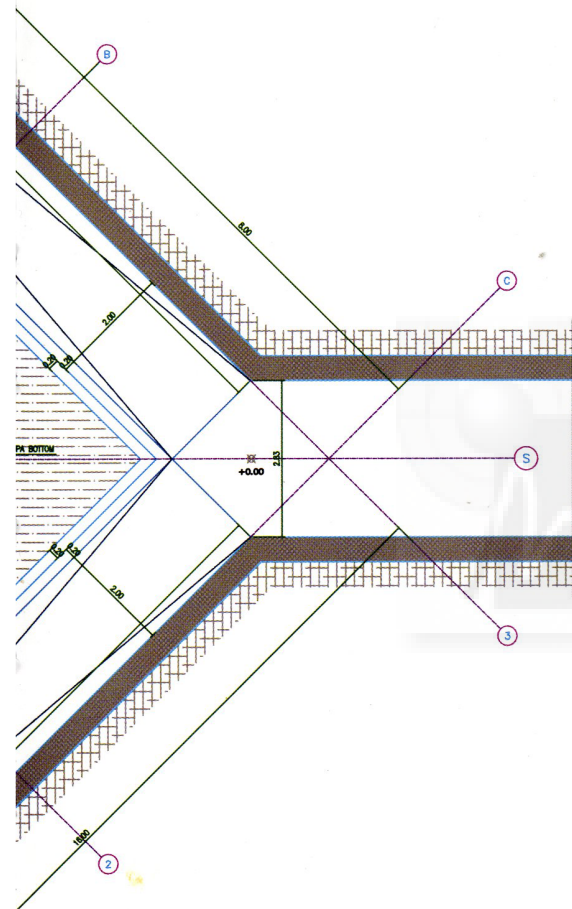
A CORTE A NIVEL +2.00

ESCALA 1:100



PROYECTO SOBRE BOCETOS DE JAMES TURRELL "SECOND WIND 2005" PARA LA FUNDACIÓN NMAC	
AUTOR DEL PROYECTO: SALVADOR GONZÁLEZ GARCIA arquitecto técnico	
DIBUJO ARQUITECTÓNICO: ADPV arquitectos	
título del plano: FORMAS PLANTAS Y SECCIONES GENERALES	
referencia: TO-027 2006	fecha: 22-02-2006 escala: 1:100 nº plano: JT- 001





PLANTA CORTE A NIVEL +2.00

ESCALA 1:50

**PROYECTO SOBRE BOCETOS DE
JAMES TURRELL
"SECOND WIND 2005" PARA LA FUNDACIÓN NMAC**

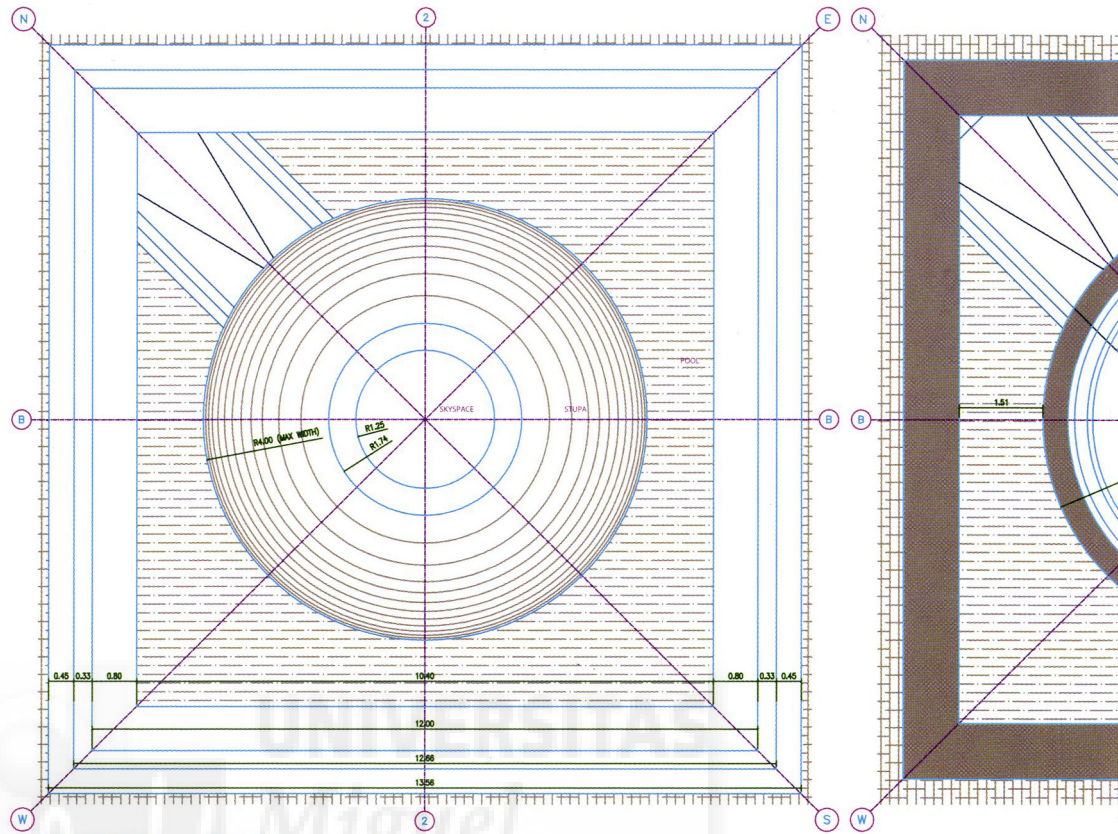
AUTOR DEL PROYECTO: SALVADOR GONZÁLEZ GARCÍA arquitecto técnico

DIBUJO ARQUITECTÓNICO: ADPV arquitectos

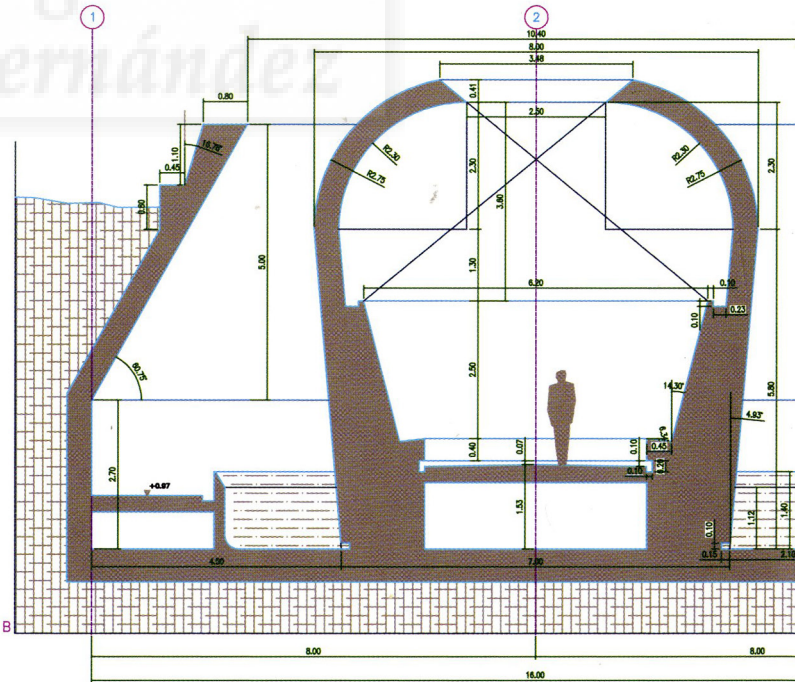
título del plano:

**GEOMETRÍA
PLANTA ACOTADA
CORTE A NIVEL +2.00**

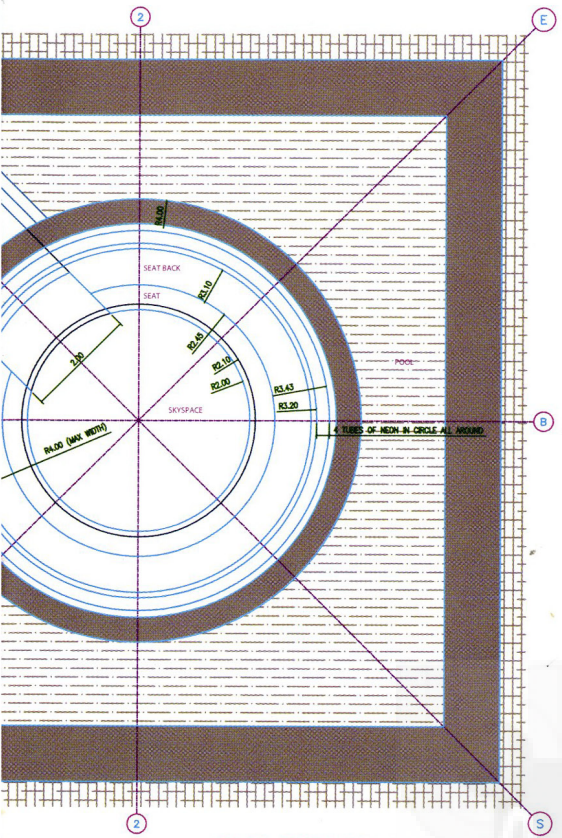
referencia: TO-027 2006 | fecha: 22-02-2006 | escala: 1:50 | nº plano: JT- 002



PLANTA DE CUBIERTA ESCALA 1:50

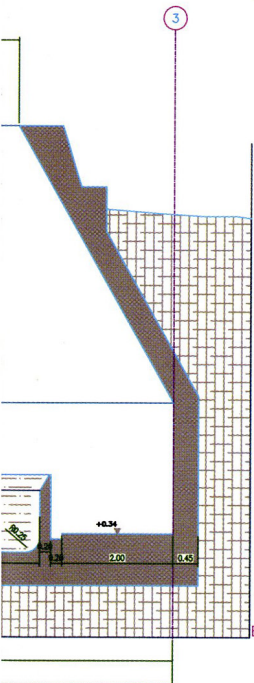


SECCIÓN POR EL EJE B



PLANTA CORTE A NIVEL +5.80

ESCALA 1:50



ESCALA 1:50

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

**PROYECTO SOBRE BOCETOS DE
JAMES TURRELL
"SECOND WIND 2005" PARA LA FUNDACIÓN NMAC**

AUTOR DEL PROYECTO: SALVADOR GONZÁLEZ GARCÍA arquitecto técnico

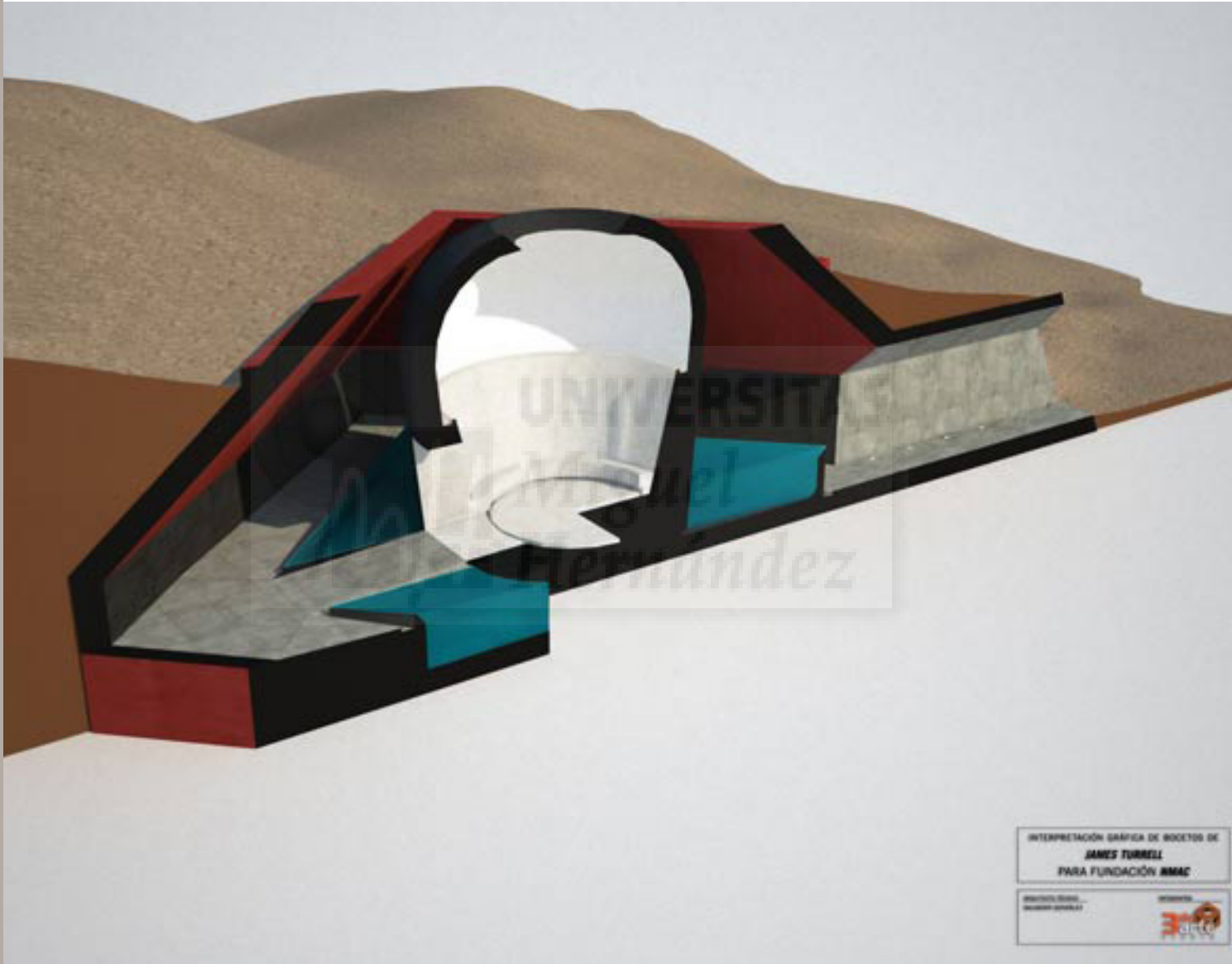
DIBUJO ARQUITECTÓNICO: ADPV arquitectos

título del plano:

GEOMETRÍA
PLANTA ACOTADA CORTE A NIVEL +5.80
PLANTA ACOTADA DE CUBIERTAS Y SECCION EJE B

referencia: TO-027 2006 | fecha: 22-02-2006 | escala: 1:50 | nº plano: JT- 003

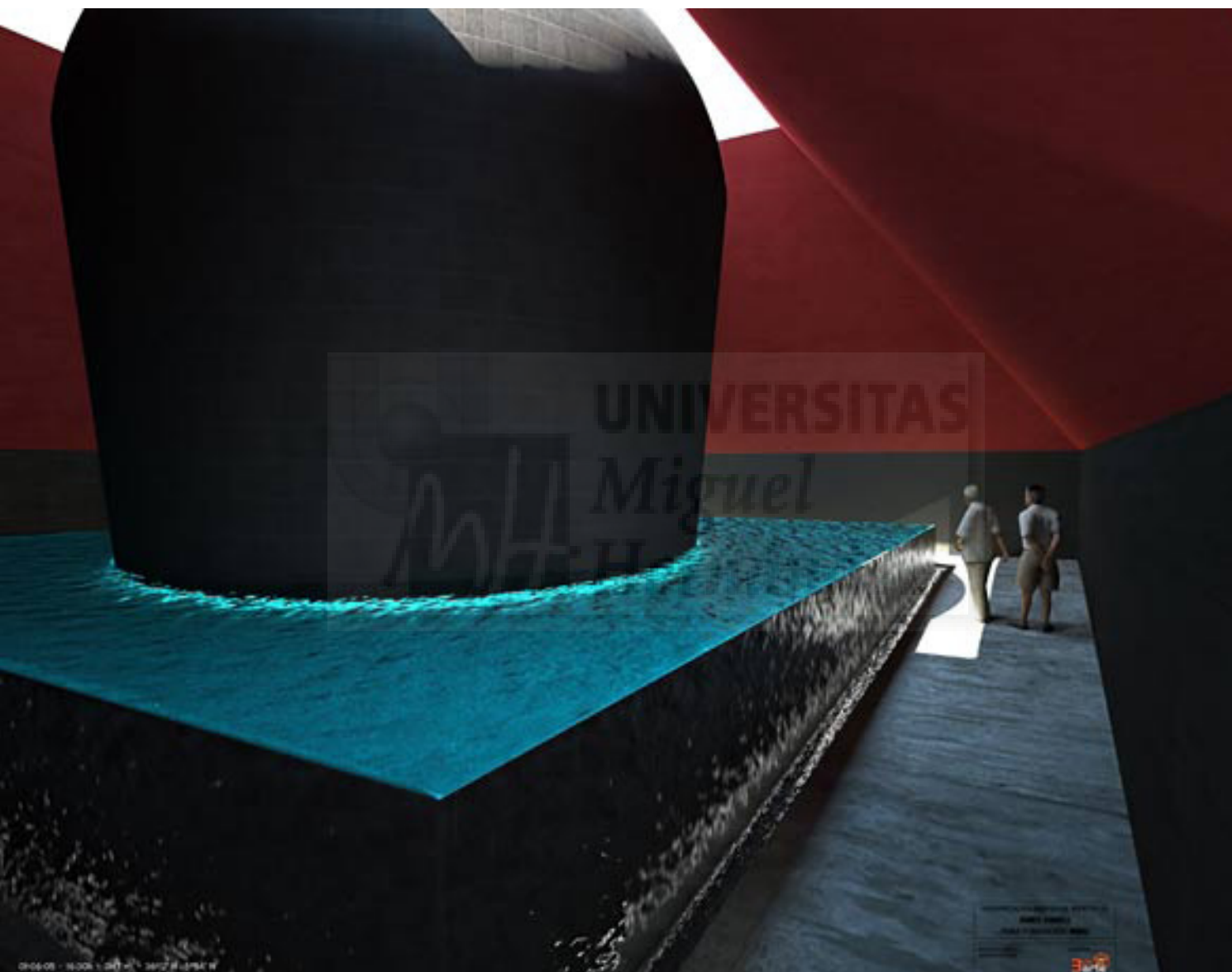
Infografías



INTERPRETACIÓN GRÁFICA DE BOCEOS DE
JAMES TURRELL
PARA FUNDACIÓN IMMAC

INSTITUTO TECNOLÓGICO DE VALÈNCIA
INSTITUTO TECNOLÓGICO DE VALÈNCIA

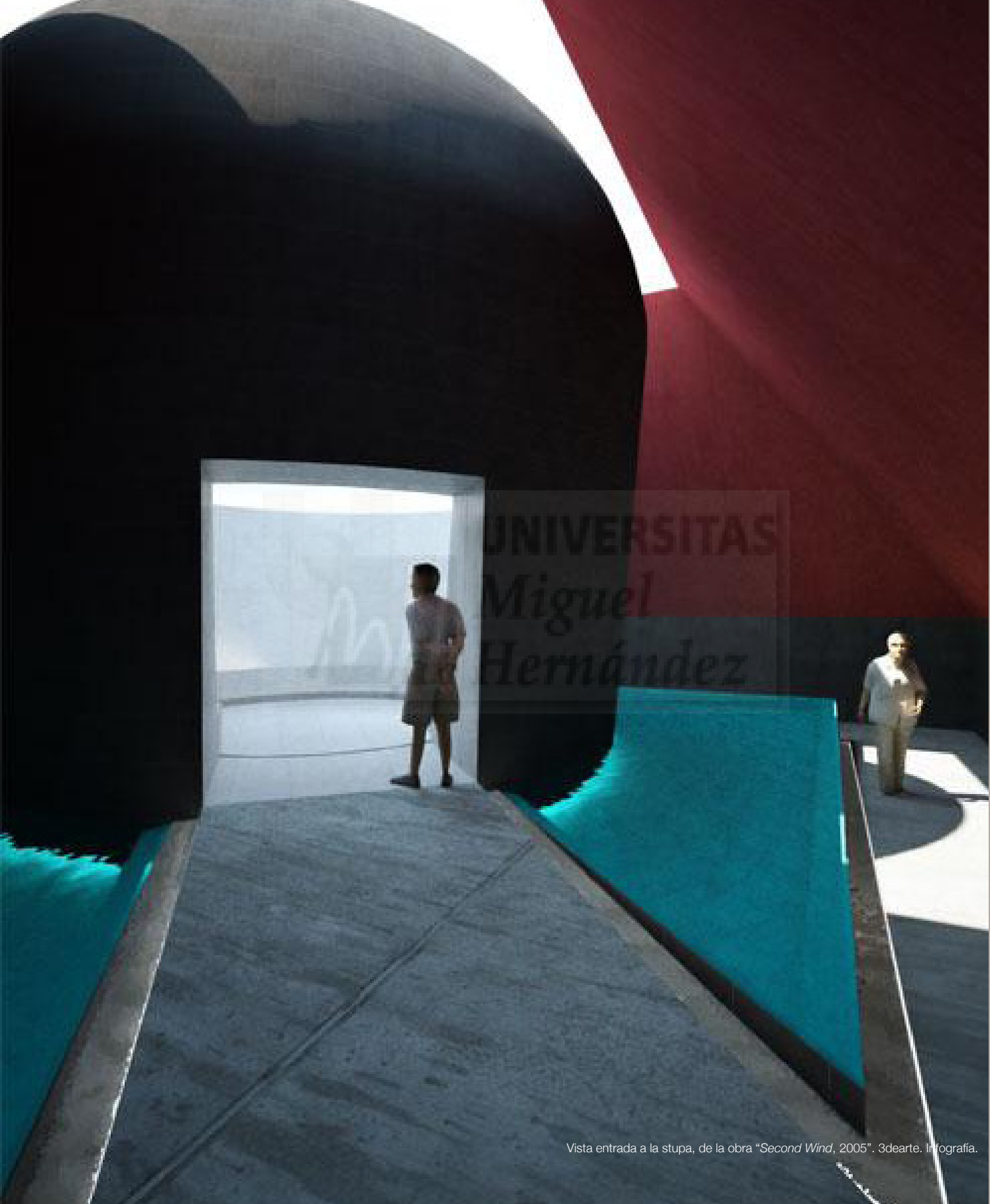
Vista sección de la obra "Second Wind, 2005". 3dearte. Infografía.



Vista interior de la pirámide truncada obra "Second Wind, 2005". 3dearte. Infografía.



UNIVERSITAS
*Miguel
Lernández*



UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

Vista entrada a la stupa, de la obra "Second Wind, 2005". 3dearte. Infografía.



UNIVERSITAS
Miguel
Hernández



Vista interior de la stupa, de la obra "Second Wind, 2005". 3dearte. Infografía.



Vista exterior de la obra "Second Wind, 2005". 3dearte. Infografía.



Entrevistas

a James Turrell

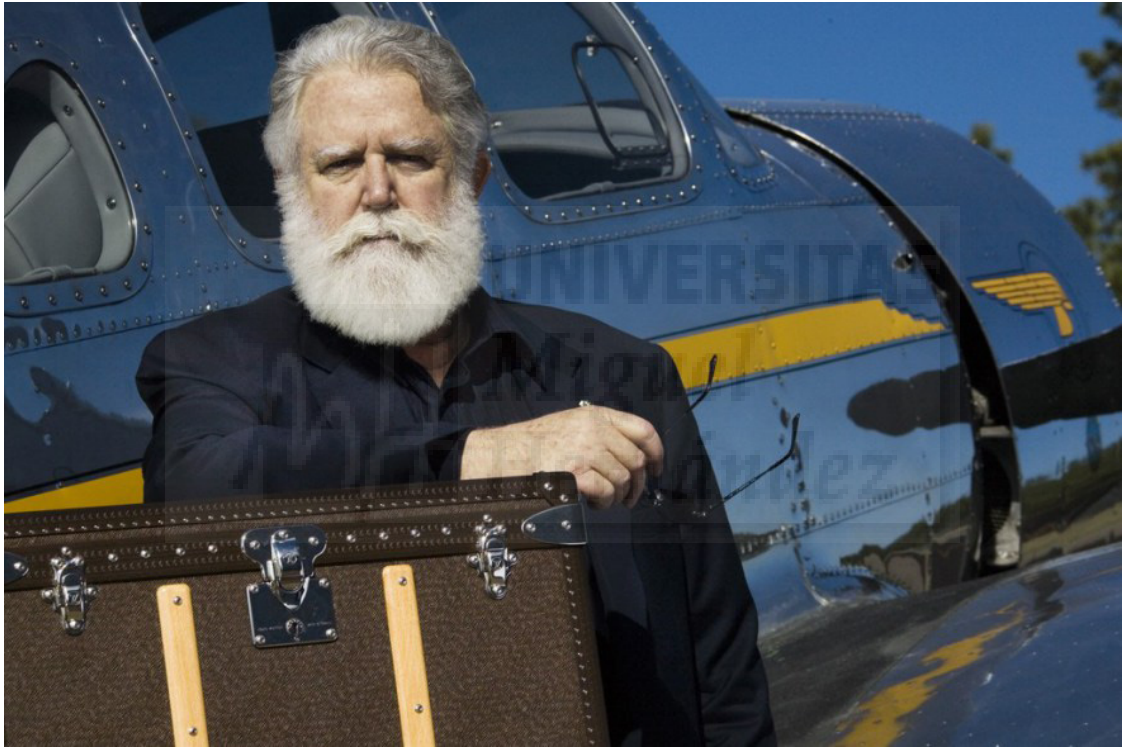
Elena Vozmadiano

Fietta Jarque

Jimena Blázquez

Margot Molina





ENTREVISTA A JAMES TURRELL SOBRE LA OBRA DE "SECOND WIND, 2005"

Por Elena Vozmediano

"No es que rechace la imagen en el arte, es que quiero el poder de la luz"

James Turrell

Será la primera instalación permanente de James Turrell en España. Uno de los artistas más respetados y admirados del mundo visita la Fundación Montenmedio en Vejer de la Frontera para ultimar los detalles de la construcción de su Stupa, que se terminará este otoño y se abrirá al público el año próximo, una vez se haya ajustado el programa que controla las luces en una nueva visita del artista en el solsticio de invierno. Es la obra más costosa emprendida por la fundación gaditana, que consolidará con ella su reputación internacional, y uno de los Sky Spaces más complejos del artista. Ofrecerá al visitante algo más que una experiencia artística: un lugar de encuentro consigo mismo y un observatorio de las estrellas. Mientras avanza en la última etapa de su obra mayor, *Roden Crater*, en el desierto de Arizona, Turrell atiende a los treinta proyectos que tiene en marcha en diversos países. Conocemos *in situ* los particulares de éste a la vez que revisamos los temas centrales de su obra.

James Turrell (Los Angeles, 1943) ha vivido varias vidas en ésta. Hijo de francés y de americana, de educación cuáquera, estudió psicología y arte, ha sido mecánico, piloto, ranchero y artista visionario. Fue objetor durante la guerra de Vietnam y pasó un tiempo en la cárcel, donde procuraba pasar los días en las celdas de castigo para evitar las agresiones; allí aprendió mucho sobre la luz en la oscuridad. Es generoso con su tiempo: para cada uno de sus proyectos, a los que concede todos los años que sean necesarios, y para atenderme mientras todo su equipo espera impaciente. Con voz grave, amabilidad y una naturalidad para referirse a temas religiosos y espirituales que a los europeos nos resulta chocante, habla con la confianza de quien sabe bien qué hace y por qué lo hace.

E.V.: ¿Cuántos proyectos tiene ahora en marcha?

J.T.: Unos treinta.

E.V.: ¿Y cómo se las arregla?

J.T.: El planteamiento inicial, que exige la mayor concentración, me lleva un mes o algo más. La finalización tiene lugar, como media, tres años más tarde. Así que podría abarcar siete u ocho proyectos más.... (se ríe) hasta 36 al tiempo. Pero algunos duran más. Tengo uno en el que trabajé quince años, el Yorkshire Sculpture Park: hice los dibujos en 1991 y se terminó en 2006. Y aún más en el que hice para Jim Goldstein en su casa de Los Angeles, en colaboración con el arquitecto John Lautner, que se inició en 1988. Hay que concederles el tiempo que necesiten; no me importa hacerlo.

E.V.: Trabaja lo mismo para instituciones públicas que para coleccionistas particulares...

J.T.: Sobre todo para museos e instituciones artísticas, y para coleccionistas. Tuve sólo un encargo gubernamental, en San Francisco, para un edificio de la General Services Administration.

E.V.: Debe estar cansado de explicar una y otra vez los mismos temas sobre su trabajo. Podríamos concentrarnos en las características de este proyecto en particular, y ver cómo esos temas principales se expresan en él. Para empezar, hay que destacar que se trata de un edificio de nueva planta. A pesar de que tiene en cuenta las peculiaridades del terreno, no se adapta como otras obras suyas a un contexto geológico o arquitectónico dado. Es, básicamente, una estupa de piedra negra en el interior de una pirámide truncada de cemento (teñido con el rojo volcánico de *Roden Crater*). Ha estudiado usted las formas primarias de la arquitectura sacra, y ha hecho referencias a ellas en sus obras. Antes había utilizado la forma de la pirámide -en el Irish Sky Garden, por ejemplo- y de la stupa, a partir de las maquetas conocidas como *Transformative Spaces*. Pero es la primera vez que las combina. Díganos por qué lo ha hecho.

J.T.: Me atrae la forma de la mastaba, que nos acerca al cielo. Lugares como Old Sarum, cerca de Salisbury, construido por los celtas; Herodium, tumba de Herodes cerca de Hebrón, que parece un volcán pero fue hecho por el hombre; o Cuicuilco, al sur de Ciudad de México, una pirámide escalonada cónica de época maya... incluso hay mastabas Misisipi arriba. Y me interesan mucho los monoteísmos, desde Akenatón, que protagoniza ese breve período tan apasionante en la historia egipcia en el que algo tuvieron que ver José y los hebreos; cómo las religiones orientales, el brahmanismo, el budismo, se relacionan con la cultura egipcia y con el cristianismo a través de los esenios. Todos rendían culto al [sic] estrellas y todos “esperaban” una venida predecible a través de cálculos astronómicos.

E.V.: Veo que siente simpatía por las relaciones interreligiosas. ¿Se relaciona eso con la combinación de dos formas procedentes de diferentes culturas?

J.T.: Sí, hay un universo de conocimiento acumulado. No sé mucho sobre todo esto, pero sé que la luz ha de ser atesorada lo mismo que el oro y la plata. La luz pone en relación lo material y lo inmaterial, lo visto y lo no visto. También la tierra y el cosmos, y su encuentro.

Tres percepciones del cielo

E.V.: La estructura permitirá tener tres percepciones cromáticas diferentes del cielo: desde el exterior, desde el pasillo intermedio entre la pirámide y la estupa, que estará sumergida en un estanque de agua, y desde el interior de ésta. ¿Combinará luz natural y artificial?

J.T.: Solemos hacer distinciones entre luz artificial y luz natural, pero toda la luz es natural. Hay que quemar algo para obtener luz. Y cada luz es característica de lo que se quema y de la temperatura a la que lo hace. Pensamos que “recibimos” el color del cielo, cuando en realidad lo “construimos”. Lo que la obra consigue es que veamos el mismo cielo que está ahí fuera de tres maneras diferentes, modificando su percepción a través de luces de neón o LED que se camuflan en la arquitectura interior. Parecerá algo mágico pero lo estaremos haciendo nosotros mismos. El tres es un número con un profundo significado: las tres visiones del cielo tienen como equivalente las “tres gemas” del budismo: el Buda, el Dharma (sus enseñanzas) y el Sangha (la comu-

nidad); o la Trinidad en el cristianismo. Además, en esta obra se combinan los cuatro elementos arquetípicos: el aire, la tierra, en la que penetraremos, el agua y el fuego a través de la luz.

E.V.: Utilizará los colores que siempre ha preferido: azul y rojo, y además el negro y el blanco.

J.T.: Uso el rojo, el verde y el azul para formar todos los colores. Constituyen el esquema RGB que se emplea, entre otras cosas, en la iluminación teatral. El LED también se basa en él. Aquí continúo utilizando el neón, que es para mí una de las luces más bellas, gaseosa. Me interesa además porque es muy resistente, incluso a la intemperie. Lo que menos me gusta es que contiene una pequeña cantidad de mercurio y hay que tener cuidado con eso. En el LED, el espectro de los colores es muy agudo; en el neón, cada color incluye más el espectro circundante, así que parece más rico. La razón por la que utilizo el LED es que puedes aproximar las fuentes de luz de diferentes colores y se fusionan, mientras que el neón forma bandas. En Montenmedio usaré el LED en el pasillo entre la pirámide y la estupa, y el neón dentro de ésta. Ambos controlados por un programa informático, para que se adapten a los cambios de luz a lo largo del día y las estaciones. Erick Helaine, que ha revolucionado el uso del neón y con el que trabajo desde hace más de una década, es capaz de mantener la carga estática y reducir al máximo el parpadeo. Hicimos en 2004 un proyecto muy grande en Vélizy, a las afueras de París, en el centro de diseño de Peugeot Citroën, con una longitud de 500 metros. También usamos neón en el Pont du Gard, un puente romano cercano a Nîmes, pero tuvimos que sustituirlo por LED cuando la iluminación fue arruinada por una inundación. Nuestra relación perceptual con la luz es bastante decepcionante: usamos la electricidad para ver, para leer, pero no pensamos mucho en ella. Ahora tenemos avances sorprendentes en iluminación.

E.V.: Quizá el uso de luces en lugares de ocio o promocionales ha contribuido a que se desarrollen estas tecnologías que pueden tener una aplicación artística. Y ha aumentado los conocimientos de los arquitectos sobre estos temas.

J.T.: Es cierto. Los arquitectos debería estudiar en profundidad las formas de iluminación. Ocurrirá. Tenemos una conexión fortísima con la luz. Somos fotosintéticos: absorbemos la luz a través de la piel y la transformamos en vitamina D. Su ausencia provoca depresión. En vez de tomar Prozac habría que tomar el sol. Pero si tomamos demasiado el sol podemos sufrir cáncer de piel: cada quemadura solar es una quemadura por radiación, pero el cáncer tarda unos 35 o 40 años en desarrollarse. En los pelirrojos requiere 15 años menos, porque tienen un tipo de célula cutánea diferente. Curiosamente, tanto Erick como yo somos pelirrojos, y ambos nos interesamos por la luz. La mayoría de las experiencias espirituales, como la de Pablo en el camino de Damasco, o cualquier otra "iluminación", son descritas utilizando el vocabulario de la luz. Así que tenemos una relación con la luz que es física, psicológica (afecta a nuestro estado de ánimo) y espiritual.

E.V.: ¿Puede la luz curar?

J.T.: Ciertas frecuencias de luz pueden resultar muy beneficiosas para diferentes partes del cuerpo. Quizá sepa que la luz azul en las corvas elimina el jet lag. Hay muchos usos de la luz en la curación.

E.V.: ¿Lo ha probado?

J.T.: Oh, sí. Diseñé para mi hija, que es médico naturópata, dispositivos para curación a través ciertos espec-

tros de la luz. Los usa. También el sistema endocrino necesita de la luz y pueden tratarse sus desequilibrios con ella. Estas terapias se irán imponiendo. Tengo cuidado de no crear áreas de luz demasiado intensas en mis exposiciones porque pueden afectar al espectador.

E.V.: En muchas de sus obras es importante cómo accedemos al espacio o a la luz. Aquí invita al visitante a hacer una circunvalación. Creo que ha utilizado poco ese esquema: quizá en Heavy Water, en Poitiers, donde también había agua. Es una forma de aproximación a lo sagrado que existía en los templos egipcios, en los santuarios budistas y en las iglesias medievales. ¿Qué sentido tiene en esta obra?

J.T.: En este proyecto, es importante entrar para ganar perspectiva, también como metáfora de interiorización personal. Emocionalmente, es muy importante rodear la stupa. Se puede hacer en las dos direcciones, y La [sic] entrada sólo se revela cuando se camina hasta el extremo opuesto al tunel [sic] de acceso. La mayoría de las stupas son sólidas pero contienen la lógica simbólica del cielo y están coronadas por “antenas”, que en China y Japón evolucionaron hacia la forma de pagoda. No me importa mucho si los espectadores son conscientes de estas cosas: a mí me interesan y utilizo el arte para hacerlas realidad (sonríe). Mi carrera artística es rara. No participo mucho en el mundo del arte, y los museos o coleccionistas no siempre se pueden encargar una de mis instalaciones, porque ocupan necesariamente una parte de sus salas o sus casas. No tengo éxito comercial pero sí de otro tipo que me satisface más.

E.V.: La circunvalación implica el “caminar hacia” un lugar, relacionado con las peregrinaciones.

J.T.: Hice el camino de Santiago en 1965. Las peregrinación se practica aún en el budismo, en el islamismo. Caminar puede constituir un plano espiritual. La vida es un camino. No es difícil creer en la reencarnación si se piensa en todas las vidas vividas en esta vida. Hay otras maneras de entender el tiempo.

E.V.: En planta, la construcción es un círculo inscrito en un cuadrado: una forma básica de mandala. No sé si ha practicado la meditación, pero ha hecho muchas referencias a ella, especialmente cuando investigaba con Robert Irwin en la Garrett Aerospace Corporation sobre técnicas de privación sensorial que inducen ondas alfa. ¿Pretende inducir un cierto estado mental, cercano a la meditación, en el espectador?

J.T.: Las stupas son siempre mandalas sobre el plano. Para meditar cerramos los ojos. Todos los animales vertebrados deben entrecerrar los ojos para descansar. Hay gente que piensa que nunca ha practicado la meditación y eso no es cierto: durante el sueño hay un período en que el cerebro está en estado alfa. Es un estado natural al que podemos acceder más a menudo y de una manera consciente. En la meditación cualquiera, similar a la budista, se comienza repitiendo oraciones, que funcionan como los mantras, para calmar la mente. Intento hacer espacios en los que puedas tranquilizarte. Un espacio en el que puedas, por ejemplo, dedicar una hora a contemplar los cambios de la luz en el amanecer o el anochecer.

E.V.: Su obra exige tiempo. No se puede entrar y salir sin más.

J.T.: Sí se puede. No me siento insultado por ello (se ríe). Pero lo que inviertas en la experiencia será lo que ganes de ella.

Entrada a la oscuridad

E.V.: Es frecuente que el acceso al espacio interior se presente como un umbral. El espectador siente a veces inseguridad o incluso temor al traspasarlo. Tras él hay oscuridad, o no vemos bien el suelo, no distinguimos los límites espaciales...

J.T.: La oscuridad, el silencio o la soledad son situaciones con las que algunas personas tienen problemas, pero intento darles un cariz positivo. A veces es un umbral que hay que atravesar físicamente, pero en otras ocasiones se hace con la consciencia, como las aperturas al cielo.

E.V.: Uno de los rasgos recurrentes en sus obras es la valoración del vacío. En la meditación, el vacío es el lugar en el que nos encontramos a nosotros mismos. En él no hay imágenes, ni palabras, ni objetos. Sólo luz. El arte actual es compulsivamente icónico y el contexto urbano está saturado de imágenes. ¿Se da cuenta de que se posiciona frente a esa realidad?

J.T.: No estoy en contra de ella, sólo creo que hay otras alternativas. Nunca he incluido imágenes en mis obras; fui educado como un cuáquero muy conservador. Durante un tiempo deje atrás todo eso pero después volví: valoro la tradición, aunque mi visión de las religiones sea heterodoxa. Mi familia se sentía muy perturbada por mi trabajo, decían que hacía decoración. Ahora he diseñado varias “casas de reunión”, tres en los Estados Unidos y una en Londres, y mi relación con la comunidad cuáquera ha mejorado. Si insertas la imagen en la luz tendrás una película. Pero al contar una historia se reduce el poder de la luz de detener y transformar lo real y de hacernos pensar en realidades más allá de ésta. No es que rechace la imagen, es que quiero el poder de la luz. Y quiero destacar que la experiencia pura de la luz puede ser muy emocional, al igual que lo es el sonido abstracto, tonal, desligado de los sonidos reconocibles.

E.V.: ¿Cuáles fueron sus relaciones con el minimalismo?

J.T.: Los espacios y los objetos simples se relacionan con el minimalismo. El “arte del espacio y la luz” de Los Angeles, contemporáneo al minimalismo, era diferente por su contenido psicológico y su interés por la percepción. El minimalismo se centra en los objetos; no hay objetos en mi obra, ni siquiera un punto en el que focalizar la atención. A veces se me ha calificado de minilamista, de *land artist* o de *light and space artist*, y en algún sentido soy todo eso. Pero el objetivo es ver cómo vemos. Y permitir que la obra de arte te absorba, algo que también puede ocurrir en un cuadro o, con más facilidad, en un libro.

E.V.: Ha trabajado en lugares muy distantes. He sabido que planea hacer un “pasaporte” en el que las personas interesadas en su trabajo podrán atestiguar que han visitado un cierto número de instalaciones suyas en todo el mundo y ganar así acceso a Roden Crater.

J.T.: Me gusta la idea de itinerario, de viaje.

E.V.: Al igual que las pirámides de Gizeh hacen eco del cinturón de Orión, ¿ha pensado que todas sus instalaciones a cielo abierto forman una especie de constelación a través de la que tierra y cielo se comunican?

J.T.: Sí, es algo de lo que disfruto mucho. Una especie de geomancia. Tengo este tipo de obras en veinte países: Nueva Zelanda, Australia, Tailandia, China...

E.V.: Se necesitará toda una vida para visitarlas.

J.T.: Bueno, yo he estado varias veces en todos esos países, al menos cuatro veces. No es imposible hacerlo.

E.V.: ¿Cómo adapta sus ideas a paisajes tan diferentes? Tengo la impresión de que tiende a esconder sus particularidades, llevando la atención sus rasgos universales: cielo, mar, tierra...

J.T.: Así es. El ejemplo más sorprendente es la obra en el PS1 de Nueva York, en uno de los barrios más duros y agresivos de la ciudad. Allí el contraste es mayor. Todo desaparece y sólo ves un cielo puro y hermoso que creías que esa ciudad no podía tener. Los lugares tienen una edad geológica, más importante que las construcciones recientes de los hombres, e intento crear espacios que se relacionen con acontecimientos celestes y en los que poder ser conscientes de la edad de la luz que recibimos: desde la luz joven del Sol, que tiene sólo ocho minutos, a la que tiene muchos millones de años, que nos llega las estrellas más lejanas y es más vieja que nuestro sistema planetario.

Un refugio en Montanmedio

E.V.: Pero la Fundación Montanmedio estará cerrada de noche.

J.T.: Durante el día será un refugio, sombreado y fresco gracias a la presencia del agua, y comenzará a cobrar vida al atardecer.

E.V.: ¿Qué parte del cielo le interesa que contemplemos por la noche desde aquí?

J.T.: No estamos lejos de la eclíptica (plano que contiene la órbita de la Tierra alrededor del sol) y del Ecuador. Hay poca contaminación lumínica, porque no hay ninguna población grande cerca. La mayoría de mis instalaciones están cerca de ciudades, así que ésta supone una gran oportunidad en ese sentido. La obra producirá el "efecto chimenea", que nos hace ver mejor el cielo desde el interior que desde el exterior. El programa informático hará que durante unos minutos la luz se atenúe hasta la total oscuridad para que se puedan ver bien las estrellas.

E.V.: ¿Cuántas personas podrán sentarse en el banco que hay dentro de la stupa a la vez?

J.T.: Unas doce. Una vez pase el día de la inauguración serán pocos los visitantes y eso me gusta. En realidad las instalaciones están pensadas para una sola persona: el espectador ideal. A veces yo no puedo serlo, porque estoy pendiente de detalles técnicos. A un extraño le resulta más fácil ser seducido por la magia.

E.V.: Sus obras, por tanto, necesitan al espectador para completarse.

J.T.: Absolutamente.

E.V.: En su obra hay un interés por el tiempo cíclico. El ciclo del día, del año, el movimiento de los astros, intervienen plásticamente en sus obras a través de los cambios lumínicos. Creo que hay también un ritmo cíclico en su carrera. Muchas de sus formulaciones datan de los primeros años de su carrera; después ha elaborado los conceptos, les ha añadido matices y los ha adaptado a diferentes contextos, pero permanecen

hasta cierto punto inalterados. No parece que le preocupen las modas artísticas o el afán de innovaciones. Esta obra pertenece a la categoría de Sky Spaces, observatorios del cielo, que son ya más de 70. Los ha estado construyendo desde los años 70, ya en el Hotel Mendota, pero adquieren plena expresión en Roden Crater. ¿Cómo han evolucionado?

J.T.: Es verdad que reelaboro esquemas de mi propia obra. Los Sky Spaces son en principio muy simples, pero los he desarrollado de diferentes maneras. El más sencillo sería el de *Kijkduin*, La Haya: un crater artificial en una duna desde el que se aprecia el cielo como una bóveda. He hecho tres trabajos de ese tipo, además de *Roden Crater*. Es un vocabulario cuyo desarrollo lleva cierto tiempo. Voy haciéndolos cada vez mejor y son ya cinco décadas de experiencia pero, claro, no hay mucha gente dispuesta a financiar obras así. Mi producción es mucho más reducida que la de otros artistas de mi edad. No persigo el “avance”; la idea del progreso, de una trayectoria única, me resulta extraña. Todos estamos sujetos a ese tiempo cíclico. Lo sepamos o no. Los meses lunares, por ejemplo, nos afectan mucho pero si pregunto a alguien en la ciudad: ¿cuándo saldrá la luna? o ¿en qué fase está?, pocos lo sabrán. Hay gente que ignora que la luna también puede estar en el cielo durante el día. Así que está bien recordárselo.

E.V.: En Roden Crater hay un espacio en el que la luna, cada 18 años, se refleja en una estela de piedra pulida.

J.T.: Ocurrió ya en 2006. Se puede ver el efecto durante trece lunaciones, una sola noche cada vez (y la mitad de ellas ocurre durante el día). Se contempla la puesta de la luna por el Sur. Hay otro espacio para la salida de la luna por el Norte. Habrá en total ocho espacios de este tipo, y cuatro para la salida y la puesta de sol en los solsticios.

E.V.: Roden Crater es una obra particularmente ambiciosa. No sé si tiene la impresión, como yo, de que a la mayoría de los artistas no les preocupa la idea de hacer algo realmente importante, que perdure, que modifique la perspectiva...

J.T.: Es difícil valorar la importancia que una obra tiene para una cultura. Pero sí es algo en lo que pienso. A veces creo que estoy levantando una “ruina prefabricada”. Es muy poco lo que quedará de nuestro siglo, al igual que es muy poco lo que queda de los egipcios o de los romanos. El proyecto de Roden Crater se ha llevado una gran parte de mi vida. Está bien. No tengo nada mejor que hacer.

E.V.: Creo que está engañando a todo el mundo, diciendo que pronto acabará Roden Crater. Me parece que no desea terminarlo.

J.T.: ¡Sí que lo deseo! (se ríe) Los planos están terminados y ahora me va mucho mejor con la financiación. Me he dado cuenta de que si promuevo mi prestigio internacional es más fácil conseguir la atención y el dinero para el proyecto. También hago otros trabajos para conseguir los fondos. No me quejo.

E.V.: ¿Cuida la calidad de los materiales con vistas a su durabilidad?

J.T.: Sí. Piedra, cemento bien hecho, tan bueno como el de los romanos. Pero no olvido que estoy en el presente, aunque entienda el tiempo de una manera diferente a otras personas. Defiendo todo el arte contemporáneo.

E.V.: Quizá esté anticipando actitudes.

J.T.: Eso espero.

Un observatorio para el cielo de Vejer

El día, el año, los astros, intervienen plásticamente en las obras de James Turrell a través de los cambios lumínicos. Creo que hay también un ritmo cíclico en su carrera. Muchas de sus formulaciones datan de sus primeros años; después ha elaborado los conceptos, les ha añadido matices y los ha adaptado a diferentes contextos, pero permanecen hasta cierto punto inalterados. No parece que le preocupen las modas artísticas o el afán de innovar. Esta obra pertenece a la categoría de *Sky Spaces*, observatorios del cielo, que son ya más de setenta. Los ha estado construyendo desde los años 70, ya desde el Hotel Mendota, y adquieren plena expresión en *Roden Crater*.

-¿Cómo han evolucionado?

-Es verdad que reelaboro esquemas de mi propia obra. Los *Sky Spaces* son en principio muy simples, pero los he desarrollado de diferentes maneras. El más sencillo sería el de Kijkduin, La Haya: un crater artificial en una duna desde el que se aprecia el cielo como una bóveda. He trabajado en tres espacios de ese tipo, además de *Roden Crater*. Es un vocabulario cuyo desarrollo lleva cierto tiempo. Voy haciéndolos cada vez mejor y son ya varias décadas de experiencia pero, claro, no hay mucha gente dispuesta a financiar obras así. Mi producción es más reducida que la de otros artistas de mi edad. No persigo el "avance"; la idea del progreso me resulta extraña. Claro que todos estamos sujetos a ese tiempo cíclico. Lo sepamos o no. Los meses lunares, por ejemplo, nos afectan mucho pero hay gente que ignora que la luna también puede estar en el cielo durante el día. Está bien recordárselo.

Publicado en *El Cultural* (suplemento del diario *El Mundo*) 17 de Julio de 2008

[en línea] [Consulta: 1 de Septiembre de 2015].

Disponibile en Web: <http://www.elcultural.com/revista/arte/James-Turrell/23643>

Elena Vozmediano

Licenciada en Historia del Arte y ha ejercido como crítica durante casi 20 años. Escribe semanalmente, desde 1998, en *El Cultural* (*El Mundo*), de cuya sección de arte he sido jefa durante algunas temporadas y en cuyas páginas he publicado más de 600 artículos. Trabajó en la revista *Arte y Parte* y en el Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela), y he colaborado en catálogos de arte y en revistas especializadas como *Arquitectura Viva*, *Exit Express*, *Diseñart*, *Art Nexus*, *Revista de Libros* o *Revista de Occidente*. Es miembro del Instituto de Arte Contemporáneo, asociación de la que he sido presidenta entre 2008 y 2011. Ha sido galardonada con el Premio GAC 2012 a la Crítica de Arte, que otorgan las asociaciones de galerías de arte catalanas, y con el Reconocimiento del Arte Contemporáneo, del IAC, en 2014.

ENTREVISTA A JAMES TURRELL SOBRE LA OBRA DE "SECOND WIND, 2005"

Por Fietta Jarque

El vendedor de cielo

ENTREVISTA: ARTE - Entrevista

*James Turrell crea espacios en los que la luz se convierte en una experiencia estética.
Compró un volcán apagado en Arizona que está convirtiendo en una obra de arte.*

James Turrell está sentado a contraluz en un fresco y amplio salón con muebles de madera y pesadas cortinas entreabiertas. Afuera, el hiriente sol de Vejer de la Frontera golpea en silencio los ventanales. Este hijo de cuáqueros, alto, corpulento y sereno, de cuidada barba blanca y un polo abotonado hasta el cuello, habla con cariño de su volcán en Arizona, el cráter Roden, en el que viene trabajando desde hace tres décadas. También parece complacido con la obra que está construyendo en el parque de esculturas de la gaditana Fundación Montenmedio. Se titula *Second Wind 2005* y forma parte de la serie *Sky Spaces*, derivada de sus experimentos con la luz como material artístico. Es una pieza específica y permanente que se inaugurará el 30 de mayo. Se trata de una estructura subterránea en forma de pirámide trunca, en cuyo interior hay una estupa de piedra sobre una cisterna con agua. Se accede a través de un túnel. Una abertura en el techo permite ver un trozo de cielo. James Turrell (Los Ángeles, 1943) estudió matemáticas, psicología de la percepción y es piloto de aviones. Pero ha hecho carrera en las artes plásticas con piezas en las que la luz y la arquitectura logran efectos asombrosos. El próximo sábado 28 ofrecerá una conferencia en Tenerife, programada dentro de la segunda Bienal de Canarias. Arquitectura, Arte y Paisaje.

"Nuestra cultura está a punto de crear memoria de la luz y pronto vamos a ser capaces de ralentizar y detener la luz"

PREGUNTA. Su trabajo desarrolla ideas muy claras, limpias, sencillas.

RESPUESTA. Sí, no hay imágenes ni objetos y, en general, ningún lugar concreto que centre la atención. Los espectadores se preguntan a menudo adónde hay que mirar. En parte funciona la idea de que es autorreflexiva, es decir, que observas cómo estás viendo algo. Miras tu propia mirada. Y soy muy estricto en eso. Hay formas, pero que son un soporte para la luz.

P. Sin embargo, la estupa (construcción ritual budista) y la pirámide que usa en *Second Wind* representan formas geométricas que han sido utilizadas por distintas culturas. Usted ha sostenido siempre que no quiere que el espectador haga asociaciones simbólicas de sus obras.

R. Sí, hay ciertos vestigios simbólicos en esta pieza. Otro detalle es que esta pieza estará bajo tierra, con lo cual se le puede asociar también a la cueva. Me gusta la forma de la pirámide, que finalmente será un negativo de ésta ya que será sólo un interior. Una pirámide de aire. La estupa es sólida, aunque con una abertura porque he querido dejar un espacio en el interior para ganar otra perspectiva. Es bastante metafórico, pero, como pertenece a la serie *Sky Spaces*, mi intención era tener tres cielos: el que está en el interior de la estupa, el del interior de la pirámide y el inmenso cielo que está en el exterior. Hay tres lugares con referencias al cielo que además tienen cualidades distintas de color y transparencia.

P. ¿El interior estará iluminado?

R. Habrá una combinación de luz interior y exterior.

P. ¿Luz artificial?

R. No existe eso llamado luz artificial. Todas provienen del hecho de quemar algo y utilizar la luz que emana de ahí. Lo que cambia el tipo de iluminación depende de las características de lo que quemas y de la temperatura. Puede ser una hoguera o una bombilla. No hay nada antinatural en ello. No puedes conseguir luz que no provenga de algo así. Se suele hacer esa terrible distinción entre luz natural o artificial, que es incorrecta. Lo que usaremos dentro de la estupa serán LED y neón. Dos fuentes que son probablemente las más duraderas. La diferencia de estas dos fuentes es que, por ejemplo, el rojo en el neón tiene un espectro claro mientras el espectro de la LED es mucho más agudo. En cambio, el espectro del azul en neón es más rico y más amplio, tiene más posibilidades.

P. ¿Y la luz qué es para los artistas?

R. En la historia del arte siempre se ha cultivado la representación de la luz. En España, Velázquez o Goya usan en sus retratos una luz muy emocional, mientras Caravaggio o Rembrandt lo hacen de forma muy distinta. En Inglaterra, Turner, uno de los precursores del expresionismo abstracto, da a sus obras una asombrosa cualidad expresiva a la luz, mucho antes que Rothko. Por no mencionar a los impresionistas que revolucionaron la pintura al hacer de la luz su material.

P. ¿Vende luz, aire?

R. No tengo problemas para vender cielo azul y aire de colores. Tráfico con ello. Siempre pensé que se podía atesorar la luz, como se puede hacer con la plata y el oro. Nuestra piel lo hace de alguna manera, es parte de su alimento. También tiene provecho psicológico o emocional y por eso a veces mi trabajo suele ser muy emocional. Y tiene atributos espirituales. Al mismo tiempo, creo que para alcanzar ese tipo de situaciones hay que dejar de lado el mundo de los sentidos. Y mi trabajo tiene que ver mucho con la activación de los sentidos. Utilizo la luz material como un medio para aumentar la percepción. Creo que he tenido éxito y es un privilegio el que yo hoy pueda vender luz.

P. ¿Cuáles son las principales cosas que ha aprendido con los años de la luz como material artístico?

R. Eso de vender cielo o aire coloreado nos ha enseñado muchas cosas. El espectro ya no consiste sólo en campos de color, como en pintura, que mezclas para colorear una superficie. A mucha gente le sorprende que si bien en pintura la mezcla de azul y amarillo produce un verde, con la luz la mezcla de esos dos colores produce un blanco. Ahora nuestra cultura está a punto de crear memoria de la luz y pronto vamos a ser capaces de ralentizar y detener la luz. También la usamos ya para almacenar información y memoria. Es asombroso. Es un material que nuestra cultura está explorando en muchos campos. Es un elixir precioso.

P. ¿Cómo integra sus obras en el paisaje?

R. Mis obras son paisajes, de alguna manera. Paisajes modernos en los que no hay arriba y abajo, derecha o izquierda. Si tomas una foto la puedes ver desde todos los ángulos. No tiene orientación, pero tiene que ver con el vacío luminoso. Eso es algo que sucede en la navegación aérea. Hay aviones que se caen si se dan ese tipo de condiciones, como le sucedió a John Kennedy Junior. Perdió el control del aparato porque era incapaz de discernir el arriba del abajo. En el paisaje moderno sucede lo mismo que cuando se vuela o se bucea bajo el agua. No es un paisaje al que entremos físicamente, porque no estamos preparados para eso. No muy distinto del paisaje mental, aquel por el que paseamos a través del mundo de Internet. Tiene que ver con la idea de topología creada entre los conjuntos abiertos y los conjuntos cerrados, enunciados por los matemáticos Mandelbrot y Gaston Julia, respectivamente. La orientación espacial en topología tiene que ver con la mente.

P. También hay una arquitectura en sus piezas. Aunque está en función de la aplicación de la luz que quiere obtener.

R. Sí, son edificios para estructuras inútiles. (Ríe) Hago estructuras inservibles. A veces pienso que mi trabajo puede informar a la arquitectura, en pequeños detalles, sobre la forma de utilizar la luz en los edificios. Disfruto las progresiones de espacios. En España me gustan mucho las casas antiguas, con amplios patios centrales. Me fascina eso de entrar en una casa y seguir estando en el exterior (afuera).

P. Y el cielo en España, que a usted le interesa tanto, es también un espectáculo. ¿Le cuesta mucho trabajar con este tipo de luz tan potente?

R. Sí, me cuesta. Pero estoy algo acostumbrado porque en Arizona tenemos también altas temperaturas. No sólo no tenemos nubes sino que Flagstaff está a una altitud de más de 2.200 metros. Los rayos ultravioleta son más intensos. Al principio me parecía que era más sencillo trabajar con ese tipo de luz, pero después hice piezas en Inglaterra, Irlanda, Vancouver (Canadá) y Seattle (Washington), lugares con mucha humedad y lluvia y un cielo a menudo cubierto, y le fui cogiendo gusto. Ahora encuentro ese tipo de cielo más interesante.

P. Usted eligió vivir en Arizona, cerca de su famoso volcán, el cráter Roden.

R. Sí, mi famoso volcán.

P. ¿Quiere mucho a su volcán?

R. Desde luego. Me fascinan los volcanes. Me interesa mucho cómo crean nueva tierra. La tierra bajo la superficie se vuelve a derretir y emerge a través de la acción volcánica produciendo esta tierra renovada. Jung habló de los diferentes tipos de personas y calificó uno de ellos como volcánico. En Italia y el sur de Francia

había antiguamente volcanes, que es donde crecen ahora los viñedos. En California, en el valle de Napa, y en Chile, sucede lo mismo. La tierra que producen los volcanes suele ser muy buena si tiene suficiente agua.

P. ¿Tiene fecha ya para la inauguración pública del cráter Roden?

R. Sí, las obras están avanzando muy rápido ahora y puedo decir que se inaugurará en 2012. Tengo una retrospectiva ese año en Los Ángeles -vendrá de Nueva York, en 2011, y Tejas, y terminará su itinerancia en Los Ángeles- comisariada por Carmen Giménez para el Guggenheim. Cuando llegue a Los Ángeles aprovecharemos para inaugurar el cráter Roden.

P. ¿Es la obra de su vida?

R. Es como una sinfonía, mientras lo demás es música de cámara. Una de las razones de que el cráter tenga tantos espacios, cámaras o habitaciones, veinte en total, es que algunas tienen que opacar ciertos aspectos para que resalten otros, los más fuertes o poderosos.

P. El 22 de abril se inaugura un museo dedicado a su obra en los Andes, al norte de Argentina, en Salta. ¿Por qué allí?

R. Lo ha hecho Donald Hess, un coleccionista de arte y viticultor suizo, en una bodega del siglo XIX en el norte de Argentina, la Estancia Colomé. Este hombre ha venido coleccionando a lo largo de los años piezas mías de todas las distintas etapas de mi trabajo. Tiene 11 obras que abarcan desde los años sesenta hasta ahora. Cinco décadas de trabajo. No sé muy bien por qué escogió ese lugar. Él tiene viñedos y bodegas en California, Australia y también ahí, en Colomé. Tuve una extraña sensación al ver mis piezas ahí agrupadas, como en un túnel del tiempo. Es como cuando ves reunida gente de diferentes épocas de tu vida. Es agradable que alguien lleve a cabo una idea así, en un lugar tan remoto. Fuera de los circuitos turísticos de la gente del mundo del arte. Es el tipo de lugar que me gusta. -

www.fundacionnmac.com Bial de Canarias. Arquitectura, Arte y Paisaje. Conferencia y concierto. James Turrell y Trío de Vito. Sala Sinfónica del Auditorio, Santa Cruz de Tenerife. www.bialdecanarias.org

Publicado en Babelia (suplemento del diario El País) 21 de Marzo de 2009

[en línea] [Consulta: 1 de Septiembre de 2015].

Disponible en Web: http://elpais.com/diario/2009/03/21/babelia/1237593967_850215.html

Fietta Jarque

CRÍTICO DE ARTE y PERIODISTA.

ENTREVISTA A JAMES TURRELL SOBRE LA OBRA DE “SECOND WIND, 2005”

Por **JIMENA BLÁZQUEZ**

**PARA ADENTRARNOS DE VERDAD EN EL DOMINIO
ESPIRITUAL DEBEMOS ABANDONAR EL MUNDO DE
LOS SENTIDOS. ÉSTE ES EL PODER PERO AL MISMO
TIEMPO LA LIMITACIÓN DEL ARTE.^[1]**

DESDE LOS INICIOS DE LA FUNDACIÓN NMAC en el 2001, James Turrell ha sido uno de los artistas con el que siempre quisimos colaborar. Lo que más nos interesaba de su trabajo era la investigación realizada en torno a la percepción de la luz y creímos interesante poder ofrecerle la oportunidad de venir a conocer el cielo de Andalucía, y sobre todo estudiar la luz de la provincia de Cádiz.

No es hasta el 2005 cuando se nos presenta la oportunidad de reunirnos con él en París y poder hacerle una invitación formal a venir a conocer la Fundación NMAC y el cielo de la Costa de la Luz. Desde su primera visita se mostró entusiasta en proponernos un proyecto dentro del contexto geográfico, cultural e histórico en el que nos encontramos. Además, intentó aprovechar esta oportunidad para poder hacer realidad un sueño en el que en un único proyecto podría combinar la forma de la pirámide truncada con la de la estupa, y a su vez concebir un proyecto en el que el público tuviera que adentrarse en el interior de la tierra para acercarse al cielo y al mismo tiempo rodearnos de los cuatro elementos: tierra, aire, agua y fuego.

“Second Wind 2005” es el título que Turrell da al proyecto y que significa “segunda energía”. Esta energía oculta es la que se manifiesta en los momentos más inesperados, cuando nos falta el aliento y de repente una fuerza interior nos invade y seguimos adelante todavía con más ánimo. El artista nos quiere transmitir este sentimiento al adentrarnos en la obra y sobre todo al percibir el cambio de color del cielo con la puesta de sol y con el amanecer.

En la siguiente entrevista, realizada en una de las múltiples visitas de James Turrell a la Fundación NMAC a lo largo de los cuatro años de producción del proyecto, hemos querido profundizar en el proceso creativo del artista intentando que nos explique cómo su experiencia en los años 60 en el Tíbet, rescatando a los monjes como piloto de aviones, ha influenciado a su obra, al igual que cómo sus orígenes y creencias cuáqueras son una parte fundamental en su trabajo. En ella hemos querido igualmente indagar en la investigación que lleva realizando desde hace más de treinta años sobre cómo percibimos la luz, el comportamiento de la retina y en

[1] La introducción está sacada de Jimena Blázquez, *Entrevista a James Turrell*. En “mus-A 11” REVISTA DE LOS MUSEOS DE ANDALUCÍA No 11 Octubre 2009. p. 154 [en línea] [Consulta: 1 de Septiembre de 2015]. Disponible en Web: http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/museos/media/docs/PORTAL_musa_11.pdf. La entrevista está completa y sacada del catálogo James Turrell, Edizioni Charta, 2009.

cómo estos resultados se ven reflejados en la mayoría de sus *skyspaces* y en particular en el proyecto Roden Crater en el desierto de Arizona, donde vive en la actualidad.

La conversación que refleja este documento nos muestra al artista tal y como es: un hombre sencillo, espiritual, sensible y conectado con la naturaleza, quien a través de su obra quiere acercarnos al cosmos, ponernos el cielo al alcance de la mano, despertar nuestros sentidos y hacernos entender que la Luz es uno de los elixires más preciados que tenemos.

“Observa la luz y admira su belleza. Cerrad los ojos y mirad: lo que habéis visto ya no existe, y lo que veréis no existe todavía.

¿Quién lo rehace, si quien lo hace está en perpétuo movimiento?”

Leonardo da Vinci

J.B.: A lo largo de la historia se observa una comunión entre formas arquitectónicas sagradas como las estupas, pirámides y mastabas; y el estudio y adoración de las estrellas, el sol y el cosmos. Durante la fase creativa de los proyectos *skyspace* (espacios para el cielo), ¿estudiaste estas formas arquitectónicas así como sus usos?

J.T.: Sí, las estudié y tengo gran interés en ellas. Me encantan las estupas en general y su relación simbólica con el cosmos. Me fascina Borobudur, Angkor Wat, Pagan, Machu Pichu, las pirámides mayas y egipcias; el Herodión, Old Sarum, y los túmulos de Newgrange y Maes Howe. Mi pensamiento ha estado ciertamente influenciado por esos lugares y sus estructuras. Estos pensamientos encontrarán su concurrencia principalmente en Roden Crater. Por otro lado, las series *skyspace* están relacionadas principalmente con mis ideas sobre espacios hípetros tanto de Amarna como de los griegos, donde el espacio está incluido en la estructura del templo. Sólo en los *skyspace* con estupa dichas influencias se mezclan. En su caso el espacio hípetro que incluye el cielo está dentro de la forma de la estupa, incluida dentro del espacio negativo (aire) de la pirámide truncada.

J.B.: ¿Sientes que de alguna manera la relación entre arquitectura y religión está presente en tu trabajo?

J.T.: No pretendo fomentar ninguna religión en especial. Creo que la búsqueda espiritual alcanzada por nuestras vidas es ayudada por el arte y la arquitectura que hacen referencia a lo que está más allá.

J.B.: ¿Cómo crees que es nuestra conexión con la tierra y el cosmos?

J.T.: Hubo un tiempo en el cual el hombre estaba más pendiente del movimiento del sol, de las estrellas... y se puede decir que los calendarios de las distintas civilizaciones como la Maya, la Egipcia e incluso la Cristiana están basados en las posiciones y movimientos de los planetas. Vivimos en una época que ha perdido la conexión.

J.B.: ¿Nos percatamos de que nos estamos distanciando de la naturaleza, y las consecuencias que esto conlleva?

J.T.: El sentir que somos parte de la Naturaleza es la gran vanidad del hombre. Y después de sufrir huracanes, tsunamis, terremotos y avalanchas de lava, sin mencionar los efectos del calentamiento global, a veces nos acordamos de la presencia de la Naturaleza. Mi gran esperanza es tener un trabajo que a pequeña escala nos reconecte con nuestra auténtica naturaleza investigando delicadamente la idea de percepción dentro de la llamada "Naturaleza" que reside fuera de nosotros.

J.B.: A través de los skyspaces, ¿intentas de alguna manera rememorar esta unión y que seamos más conscientes de nuestra situación?

J.T.: Sí. Casi lo primero que te das cuenta en el skyspace es que el cielo, que siempre parece estar lejos de nosotros, se acerca y toma contacto con la apertura del espacio, pareciendo cercano. En el cráter esta noción se amplía acercándonos acontecimientos que ocurren en el cosmos y aproximándonos a nuestro espacio vital. Así conseguimos que el cosmos pase a formar parte de nuestro territorio vital.

J.B.: Durante tu estancia en el Tíbet trabajando como piloto pudiste apreciar y entrar en contacto con religiones como el budismo y el brahmanismo. Tú descendes de una familia cuáquera tradicional. La mayor parte de esas religiones se caracterizan por una meditación interior. Veo las cámaras de los skyspaces como una especie de sala de meditación donde uno toma consciencia de lo que le rodea, un lugar de silencio donde se experimenta con los sentidos. ¿Crees que durante la ideación de estos proyectos has sido influenciado por tu bagaje religioso y tu interés en las religiones?

J.T.: No se trata tanto de la meditación sino de la disolución del "uno mismo" en el "vacío luminoso". Los cuáqueros comparten ciertas similitudes con este pensamiento porque usan la meditación para adentrarse y "saludar a la luz". Sin embargo, diría que el "uno mismo" siempre tuvo mayor importancia en las religiones occidentales. Es factible que una experiencia en el mundo físico nos depare un sentido espiritual pero para adentrarnos de verdad en el dominio espiritual debemos abandonar el mundo de los sentidos. Éste es el poder pero al mismo tiempo la limitación del Arte.

J.B.: Es difícil entender la experiencia vivida cuando accedes a un skyspaces, puesto que para acercarse a observar el cielo primero hay que adentrarse en el espacio interior y disponerse a una introspección. Es la misma idea que el proyecto de estupa para NMAC y Roden Crater donde uno va bajo tierra para ver y ser conectado con el cielo. ¿No es una paradoja? ¿Nos puedes explicar algo más de estas relaciones internas y externas?

J.T.: ¿Por qué adentrarse para mirar afuera? Entramos para conseguir un "punto de vista". Salimos para conseguir una introspección. Relacionado con este tema, sería bueno leer el Libro Séptimo de la República de Platón donde nos encontramos en una cueva con las espaldas a nuestra realidad notando las imágenes reflejadas y boca abajo del exterior. Es un goce el poder mostrar esta analogía que alude a las imperfecciones de la percepción y la inseparable naturaleza de lo percibido y perceptor.

J.B.: Podríamos decir que es como experimentar la idea de estar dentro de una vasija, de entrar para ver el exterior, ¿no es así?

J.T.: El alma se aloja en el cuerpo. Y nosotros nos alojamos en estas casas o estructuras que creamos. Así se puede producir la revelación acerca de la verdadera naturaleza sensorial del acto de sentir. La paradoja estriba en el entrar para observar el exterior. El viaje al interior es similar a un estado de meditación donde uno se adentra en su interior para obtener una mejor idea de sí mismo. Es la misma idea que con los viajes: uno cree que viaja para conocer más de cerca otras culturas pero en realidad lo que aprende es a conocer mejor su propia cultura.

El recipiente actúa como contenedor. Es el mismo principio que rige el alojamiento del alma en nuestro cuerpo. Así, el cuerpo es análogo al recipiente como contenedor (o la estupa).

J.B.: ¿Cuáles son las diferencias entre ver y percibir?

J.T.: Hay una diferencia semántica. Sin embargo, tratando de responder a lo que creo que es la idea detrás de la pregunta, diría que cuando comprendemos nuestras percepciones y cómo conforman la “realidad” del mundo en el cual vivimos, es cuando la verdadera percepción o entendimiento empieza. Es la idea de verse a uno mismo observando.

Mirar es diferente. El acto de la percepción tiene más relación con la idea de darse cuenta de lo que está ocurriendo cuando se mira. “Observarse viendo” es comprender la percepción. Esta idea está relacionada con el sentir la luz. El placer al observar como ejercicio sensual.

J.B.: ¿Cuáles son los condicionantes previos de ver y los límites de la percepción? ¿Cuánto influye nuestro conocimiento en nuestra visión?

J.T.: El hombre, como criatura que es, tiene límites en su percepción. Por ejemplo, existe un nivel de luz tal que una vez que se reduce es imposible ver. Existen ciertas longitudes de onda por encima y por debajo de nuestra capacidad de visión.

También existe la percepción con prejuicios, interesada. Hay maneras de percibir que han sido aprendidas. Por ejemplo, vemos el color rojo como cálido y el azul como frío cuando podría ser al revés. Dentro de los límites de nuestra percepción existen estas anomalías de percepción interesada o maneras de percibir que nos limitan. En determinadas ocasiones es tarea del artista recordarnos las posibles limitaciones de las formas de percepción que hemos aprendido inintencionalmente.

J.B.: ¿Crees que vemos solamente con los ojos, o también a través de la mente y el cuerpo?

J.T.: La mente reordena lo que ven los ojos para crear la realidad dentro de la que vivimos. El mundo real es totalmente sensible a la luz y es precisamente a través de la piel donde absorbemos la luz en forma de Vitamina D. El ojo es la parte del cerebro más expuesta. Incluso se asemeja físicamente al cerebro. Somos muy conscientes de la sensibilidad de los ojos. No estamos hechos para observar la luz de forma directa. Estamos hechos para observar la luz en la penumbra, la luz de la cueva. Con el sol de mediodía la pupila se contrae tanto que está casi cerrada. Entornamos los ojos y llevamos gafas de sol. Solamente cuando se reduce el nivel de luz la pupila se abre y podemos sentir con los ojos. Muchas de mis obras no se revelan hasta que aparece la penumbra. Hasta ese momento existen más como esculturas o como formas arquitectónicas, pero despiertan cuando los niveles de luz son bajos. Con estos bajos niveles la pupila se abre, y el ojo funciona como

captor. En ese momento experimentamos la sensación sensual de la luz.

El cerebro comienza en el ojo. Ahí mismo empieza a interpretar la realidad. Hay otras células en la piel que pueden detectar el color. Puedo mostrarte cómo detectar el color a través de las células de la piel, que son sensibles al color y al ultravioleta. La frente, la nuca, la parte interior de la rodilla, la palma de las manos, son zonas del cuerpo donde se puede mostrar la sensibilidad a la luz.

Creo que las personas deben ser tratadas con la luz. Está demostrado que necesitamos la luz para sobrevivir. Existe un equilibrio de luz dentro del espectro, y nuestro comportamiento cambia cuando se limita a ciertas zonas de él. Debemos encontrar el equilibrio, de la misma manera que lo hacemos con las proteínas, los hidratos de carbono y los vegetales en ámbito nutritivo.

Los colores de la luz tienen un sonido asociado, es un fenómeno sensorial llamado sinestesia, Por ejemplo, al mostrar un limón inmediatamente sientes el sabor en la boca. Es un claro ejemplo de la visión afectando otro sentido.

Existe un mundo ahí afuera que estamos intentando sentir y sin embargo nos vemos limitados con órganos sensoriales imperfectos. Tratamos de obtener información del mundo “exterior” con unos sentidos que poseen un ancho de banda muy limitado. Percibimos con un pequeño número de sentidos. El olfato trae a la memoria más datos que cualquier otro, como la vista o el oído. Y con estos sentidos imperfectos construimos una realidad en la cual vivimos. Es un fundamento del arte el hacernos conscientes de este proceso.

J.B: ¿Crees que la luz afecta nuestro estado mental?

J.T.: Por supuesto. La luz afecta al estado físico, anímico y emocional, tanto como el espiritual a través del sistema endocrino (los chakras).

J.B.: ¿Podrías explicar el fenómeno de Ganzfeld? ¿Te influyeron tus estudios de psicología perceptiva en la Universidad de Pomona?

J.T.: El término Ganzfeld es una definición psicológica que se refiere a “todo el campo” o “término homogéneo global”. Es similar a un bloqueo total de los sentidos causado por la nieve mientras se esquía o lo que experimenta un piloto en niebla densa o cuando vuela dentro de las nubes. Este sentido del desequilibrio puede ser excitante y terrorífico al mismo tiempo. No es lo mismo el vacío luminoso que el vacío opaco, hablando en términos de iluminación *satori* o acontecimientos mencionados en experiencias cercanas a la muerte (ECM) (NDE near death experiences). Los estudios de la psicología de la percepción han influido en la aproximación al arte en mis primeros trabajos.

J.B: ¿Cuál será tu respuesta cuando el público se pregunte cuestiones como: cuál es el interior y cuál es el exterior?

J.T.: Los científicos buscan respuestas y pruebas; los artistas se conforman con buenas preguntas. Creo que la razón de ser del arte y los artistas es recordarnos el privilegio del ser humano al obtener placer a través de los sentidos.

J.B.: ¿Estás de alguna manera trayendo lo invisible a la vista?

J.T.: Estoy interesado en aquello que está debajo y en lo que vemos con los ojos cerrados. Algunas veces la luz que utilizo parece habitar el espacio de manera que casi puede tocarse; es más una luz vista con los ojos cerrados (la que vemos en los sueños) que la luz vista como normalmente la usamos. Esto es debido a que empleamos la luz para iluminar cosas. Estoy interesado en la luz como objeto. No estoy tan interesado en aquello que la luz ilumina como en la revelación de la luz en sí misma. Uso la luz de la misma manera que se observa en los sueños lúcidos, conectando lo material con lo inmaterial, lo visible con lo invisible.

Acerca del proyecto NMAC Second Wind 2005

J.B.: ¿Cómo te ha influido el entorno a la hora de diseñar el proyecto skyspace de la Fundación NMAC?

J.T.: La topografía de NMAC y la posibilidad de acercarme a la colina desde abajo me dio pie a realizar uno de los trabajos del trío de pirámides-estupa. Tendré una pirámide-estupa completamente enterrada en el Roden Crater y una totalmente expuesta en la National Gallery de Canberra en Australia. La de NMAC está parcialmente enterrada en la falda de la colina y es única por su situación dentro del entorno

J.B.: Volviendo a la primera cuestión, ¿Qué formas arquitectónicas te han influenciado en el diseño del skyspace de NMAC?

J.T.: He combinado dos de las formas arquitectónicas sagradas: la estupa y la pirámide. Hasta ahora he utilizado la forma de la estupa en dos proyectos además del de la fundación NMAC: el Museo De Young de San Francisco y el Roden Crater; aquí se combinan esas formas para lograr el sentido del espacio y forma que deseaba. La forma piramidal ha sido también usada en el Jardín de Cielo Irlandés.

J.B.: Observo que la complejidad del proyecto NMAC radica en la presencia de los cuatro elementos.

J.T.: Sí. Tierra, fuego, aire y agua obtienen una presencia importante en el proyecto a través del uso de los materiales, la combinación de colores y formas. Dicha combinación dirige al observador a percibir los colores cambiantes del cielo.

Me gusta trabajar con los cuatro elementos. La luz para mi es una forma de elixir, un tesoro máspreciado que el oro o la plata.

J.B.: ¿Qué clase de reacción esperas del público cuando entre a través del túnel a la pieza, y una vez dentro del skyspace?

J.T.: Realizo estas obras para un observador ideal. Algunas veces yo soy ese observador. La manera en que el público se acerca a este ideal es cuestión personal pero yo no la fuerzo. Esto quiere decir que hay personas que seguramente son más ideales que yo.

J.B.: ¿Crees que tus acciones configuran al cielo y su forma?

J.T.: Creo que modelo nuestra percepción del cielo, su color y su transparencia/opacidad. No nos percatamos

de que damos al cielo su color. Esto es así porque si cambio el contexto de la percepción puedo afectar la manera de sentir el color y la forma del cielo.

J.B.: ¿Tenemos cielos diferentes en las distintas estaciones?

J.T.: Siguiendo la conversación que tuvimos cuando viniste a visitar el Cráter, podemos decir que un mismo lugar experimenta una primavera diferente, un verano diferente, un invierno diferente. Un lugar es distinto dependiendo de la experiencia que vivamos en él.

J.B.: Hemos hablado en diversas ocasiones acerca de la línea donde la visión desde dentro se funde con la visión desde fuera. Creo que de alguna manera está muy relacionado con la idea de Smithson de pasillo conceptual donde lo representado y lo real, los bordes y el centro, lo contenido y lo disperso; el lugar y el no-lugar convergen.

¿Encuentras alguna relación con las ideas de Smithson? ¿Cuál es la importancia de este punto de encuentro donde el cielo y la tierra confluyen; los límites donde el vacío se topa con la materia?

J.T.: En mi serie Dark Spaces (Espacios Oscuros) abordo el tema, donde el observador con los ojos abiertos se congrega con la percepción desde el interior (lo observado con los ojos cerrados).

El interior y el exterior de los skyspaces está mas cerca del pensamiento conceptual que Meister Eckhardt en sus comentarios "Totus Indus, totus deforis".

Las nociones de Smithson están más relacionadas con pasadizos, puertas de entrada y visiones elevadas.

J.B.: El título del proyecto, Second Wind, surgió casi al final de la producción de la obra. ¿Qué significa para ti?

J.T.: 'Second Wind' en nuestra cultura significa una nueva energía, una nueva oportunidad. Algunas veces uno se encuentra cansado después de un ejercicio físico, pero de repente adquiere una nueva vida, una nueva energía, que desconocíamos que estuviera ahí. Este es el "segundo viento". Creí que este título funcionaría muy bien para el proyecto NMAC.

Creo que el arte es una carrera de fondo. La plenitud solo llega a largo plazo, tardando tiempo en revelarse y ejerciendo el tiempo como juez.

"*Second Wind*" es parte de mis skyspaces. En 2011 publicaré un catálogo para la retrospectiva del Guggenheim. Todos estos proyectos estarán documentados. Este libro-pasaporte establecerá un nexo entre los diferentes espacios para el cielo. El hecho de completar los sellos de visita en el pasaporte permitirá ser nuestro invitado en el Roden Crater"

Jimena Blázquez Abascal

DIRECTORA DE LA FUNDACIÓN NMAC

REPORTAJE, JAMES TURRELL SOBRE LA OBRA DE "SECOND WIND, 2005"

Por MARGOT MOLINA

Un mercader de cielo azul y aire

REPORTAJE

*El célebre artista James Turrell crea en el museo de escultura de Montenmedio "el negativo de una pirámide"
- 'Second wind' es su mayor obra en Europa*

"Vendo cielo azul y aire de colores. Nada tangible, pero yo -a diferencia de los agentes financieros que han provocado la crisis- voy con la verdad por delante", afirma sin tapujos James Turrell (Los Ángeles, California, 1943), un hombre sencillo e inteligente que llama a las cosas por su nombre. Turrell daba ayer los últimos retoques a Second wind, la mayor pieza permanente que el artista ha realizado en Europa y que se inaugurará el sábado en la Fundación Montenmedio (NMAC) de Vejer de la Frontera (Cádiz). A pesar de sus palabras, el pedazo de cielo que le ha *vendido* a la colección NMAC, tiene un impresionante envoltorio que puede visitarse a partir del domingo.

"La luz es la materia prima de la obra y cada día se renueva", dice el autor

La obra, que forma parte de la serie *Sky spaces*, es "el negativo de una pirámide" en la que el público puede penetrar para disfrutar de lo que el artista pretende que sea una experiencia mística. Es una pirámide truncada excavada en el interior de una colina natural a la que se llega a través de un túnel. Dentro, rodeada por una especie de piscina-fuente, se encuentra una estupa, construcción budista para contener reliquias, recubierta de basalto con una abertura en el techo que permite contemplar el cielo, el alma de la pieza. "Tiene forma de jarrón, es como un recipiente para guardar el alma. Mi intención es que la gente penetre en la estupa para encontrarse consigo misma. Quiero que desaparezcan las fronteras entre dentro y fuera, entre material e in-material. En este mundo todo es ilusión".

El equipo que lleva trabajando en este proyecto desde 2006, del que también forman parte el ingeniero de iluminación Erick Helaine, la comisaria y directora de la fundación Jimena Blázquez y el ingeniero de la obra Salvador González, realizó la primera prueba completa la noche del pasado martes. El cansancio desapareció de sus rostros para dar paso a una sonrisa de satisfacción cuando, a medida que avanzaba la puesta de sol, el cielo que podía verse a través del orificio de la estupa fue adquiriendo colores puros, casi irreales: azul, verde esmeralda, dorado, rosa palo, violeta... hasta llegar al negro.

“La luz es la materia prima de la obra y, por tanto, cada día se renueva. El *show* -de unos 45 minutos- se repite al amanecer y al atardecer y adquirirá distintas texturas dependiendo de lo que pase ahí fuera: nubes, lluvia, estrellas, pájaros”, comenta el artista, instantes después de que una cigüeña se cruce por *su* trozo de cielo. “Me ha costado mucho que Pepe -el jefe de obra- la suelte justo a tiempo”, bromea.

James Turrell destacó en la década de los sesenta dentro de un colectivo que trabajó con la luz y el espacio y que, en cierta medida, fue la antesala del minimalismo. Pero en lo que respecta a etiquetas, él prefiere hablar de su obra como “arte perceptivo”.

Pese a su aspecto de venerable y circunspecto anciano, derrocha vitalidad, ironía y sentido del humor. Un carácter que ha forjado sobre la austera educación cuáquera que recibió de sus padres, a la que ha sumado sus estudios de Matemáticas, Psicología de la Percepción y Arte.

Todo esto le ha servido de base para sacar adelante su gran proyecto: vaciar para convertir el cráter Roden, un volcán extinguido en Flagstaff (Arizona), en una gran obra. Turrell trabaja y vive allí desde 1976 y ese empeño le costó, incluso, que su esposa lo abandonara en 1982. “Cuando decidí comprar el rancho -50 hectáreas volcán incluido-, ella me dijo que iba a echar a perder el futuro de mis hijos”, recuerda Turrell. El cráter Roden se abrirá al público en 2012, tras nada menos que 30 años de trabajo. Un año antes el Guggenheim de Nueva York le dedicará una gran retrospectiva comisariada por Carmen Giménez que itinerará por ocho países.

Publicado en diario *El País*, 28 de Marzo de 2009

[en línea] [Consulta: 1 de Septiembre de 2015].

Disponible en Web: http://elpais.com/diario/2009/05/28/cultura/1243461603_850215.html

Margot Molina

PERIODISTA.



La Fundación NMAC





FUNDACIÓN NMAC

Dehesa de Montenmedio
Carretera A-48 (N-340) Km. 42,5
11150 Vejer de la Frontera
Cádiz
España

T. +34 956 455 134

F. +34 956 445 135



I. LA FUNDACIÓN NMAC [2]

La Fundación

La Fundación NMAC se creó como un lugar de interacción con su contexto social, cultural y territorial.

Siguiendo el actual modelo de centro relacional, este proyecto fue concebido como un museo mediador, con el compromiso de apoyar a los creadores contemporáneos en proyectos específicos que fomenten el diálogo y el entendimiento de la sociedad a través del arte. El significado de un modelo de gestión de una institución relacional esta vinculado en como se definen las conexiones establecidas con diversos grupos de público, sus intereses y su potencial participativo.

La Fundación NMAC trabaja como una institución experimental en el dominio público en las que ha desarrollado varios proyectos que proponen nuevos modelos de existencia del arte en la esfera pública. Desde NMAC entendemos la gestión relacional como un espacio para el arte que explora nuevas formas de interacción con lo social. Buscamos maneras en las que el arte pueda hacer una aportación significativa, mediante su naturaleza específica. Desde una gestión independiente y de autonomía institucional NMAC quiere abrirse a nuevas estructuras sociales experimentales. En este sentido proyectos como el realizado en 2005 con la artista Aleksandra Mir, Love Stories, muestran un claro ejemplo de cómo la Fundación NMAC quiere trabajar en proyectos que abarquen nuevas formas de comunicación con la sociedad y a su vez establecer la sede de la fundación como una plataforma de intercambio de ideas en continuo proceso de cambio y de diálogo con el público. En este sentido, proyectos como el taller Cleaning the House realizado por la artista Marina Abramovic' en 2004, en el que participaron unos 40 artistas de todos los rincones del mundo, situó a NMAC como un lugar de creación contemporánea, de intercambio de ideas y opiniones y de diálogo con la colección mediante la creatividad e imaginación y la contextualización de su colección dentro del performance.

La colección de la Fundación NMAC está formada por más de cuarenta proyectos site specific realizados por artistas de renombre nacional e internacional como Susana Solano, Marina Abramovic', Adel Abdessemed, Pilar Albarracín, Cristina Lucas, Fernando Sánchez Castillo, Maja Bajevic, Maurizio Cattelan, Sol Lewitt y James Turrell entre muchos otros.

[1] Imágen del portal web de la Fundación NMAC 2009.

[2] Los datos que figuran en esta sección están extraídos de la página oficial de la fundación NMAC. 2015 [en línea] [Consulta: 1 de Septiembre de 2015]. Disponible en Web: <http://www.fundacionnmac.org/es/>

La Fundación NMAC entre sus objetivos busca dar un impulso a jóvenes artistas que empiezan a sobresalir en el panorama artístico y ofrecerles la posibilidad de exponer junto a artistas de reconocimiento internacional y a la vez ser un puente a artistas que nunca antes hayan tenido la oportunidad de exponer en España.

Paralelamente a la creación artística, la Fundación NMAC consagra mucha energía en un programa educativo dirigido a estudiantes de todos los niveles y a profesores para ponerles al día de las últimas tendencias del arte contemporáneo y de la creación artística internacional. Su programa pedagógico es hoy una referencia, con material educativo para todos los niveles y un portal online exclusivo dedicado a la educación cultural (www.nmaceduca.org). En los últimos años aproximadamente unos 15.000 alumnos procedentes de toda la provincia de Cádiz han podido beneficiarse de este programa.

La programación de la Fundación NMAC está basada en la producción de imágenes que faciliten idear universos paralelos donde el público pueda perderse por un tiempo y los cuales sirvan para establecer vínculos con el mundo en el que vivimos. Desde NMAC considera la educación como una herramienta fundamental para arraigar y difundir estos principios en los que se considera la cultura y el arte como un elemento fundamental para establecer los valores de una sociedad de libre pensamiento y de vanguardia.

Arte y Naturaleza

La relación arte-naturaleza ha marcado las prácticas artísticas y las teorías del arte a lo largo de la Historia. No obstante este binomio, arte-naturaleza, ha variado mucho y ha significado en cada época algo diferente: en la Grecia antigua el arte imitaba a la naturaleza, durante el Romanticismo se alababa a la naturaleza por su carácter sublime, mientras que en el Impresionismo fue puesto el énfasis en la luz y la temporalidad de la naturaleza. Al mismo tiempo la humanidad ha abusado de la naturaleza explotando sus recursos con fines de enriquecimiento individual, se ha alejado de la misma devastándola y ciñéndola a las demandas de una nueva forma de vida.

Conscientes del mal realizado, aparece una conciencia colectiva que intenta entablar un diálogo más cordial y una aproximación respetuosa hacia el entorno natural. Así, en el seno de la expresión artística se ha creado una vía de entendimiento con la que se pretende mejorar nuestra relación con el medio natural fomentando su conocimiento e interactuando directamente con ella. En los años setenta del siglo XX la naturaleza dejó de ser un mero contenido para convertirse en un campo de acción. Muestra de ello lo podemos ver en las intervenciones Land art, Earthworks y en las obras site-specific. Desde entonces esta área se ha convertido en objeto de creciente investigación tanto teórica como práctica, lo que permite hallar en el arte contemporáneo una amplia variedad de obras que dialogan con la naturaleza sea de forma profunda e íntima, sea a través de una intervención efímera, sea mediante la reestructuración del espacio o mostrando un nuevo nexo entre lo virtual y lo natural. Todas estas prácticas aportan una visión múltiple y fracturada de la naturaleza en nuestro tiempo.

En este sentido la Fundación NMAC, situada en la dehesa de Montenmedio, ocupada por un pinar mediterráneo invita al visitante a experimentar relaciones múltiples y acaso nuevas con la naturaleza a través de las intervenciones site-specific hechas por los artistas. Los distintos significados de estas obras se ven complementados con el entorno que los rodea, ya que sus orígenes están en el espacio en que se encuentran, puesto que son inseparables y dependen por completo de su entorno. Así mismo, la obra se vuelve parte fundamental del paisaje permitiendo relacionarnos con la naturaleza al experimentarla de otra manera.

Patronato

Presidencia

D Antonio Blázquez Marín

Vicepresidencia:

Ilmo. Presidente de la Diputación de Cádiz

Dña Jimena Blázquez Abascal. Directora Fundación NMAC

Secretario:

Doña Maite Abascal Álvarez

Patrono Honorífico:

Doña Marina Abramovic´

[Reconocida artista de performance, es uno de las figuras más destacadas del panorama artístico internacional]

Vocales

Exto. Alcalde de Vejer de la Frontera.

Exto. Alcalde de Barbate.

Dña. Maite Abascal Álvarez.

Dña. Teresa Blázquez Abascal.

Don Jesús Andreu Ardua.

Director de la Fundación Carolina.

Don Marc Blondeau. Experto en arte moderno y contemporáneo. Director de Blondeau Fine Arts Services (Ginebra).

Doña María de Corral

Comisaria independiente. Co-directora la 51ª Bienal de Venecia (2005).

Don Augusto Delkader.

Consejero delegado de la SER y Unión Radio y director general de la Unidad de Negocios de Medios en España para el grupo Prisa.

Don Luis Huete.

Investigador Asociado de la Harvard Business School y Director del MBA, IESE Business School. Asesor de grandes empresas nacionales e internacionales.

Comité Asesor

Marc Blondeau

Experto en arte moderno y contemporáneo. Director de Blondeau Fine Arts Services (Ginebra).

Jerôme Sans

Comisario y crítico de arte. Co-director del Palais de Tokio en París (2001-2005). Comisario de la Bienal de Lyon 2005. Colabora regularmente con Magasine 3 (Suecia).

Enrico Lunghi

Director artístico del MUDAM ,Luxemburgo.

Bartomeu Marí

Conservador jefe del Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Comisario del pabellón de España en la 51ª Bienal de Venecia (2005).

El equipo de NMAC

Antonio Blázquez

Presidente

Jimena Blázquez Abascal

Directora

Rocío Gutiérrez García

rocio@fundacionnmac.org

Dirección programa educativo y Responsable de comunicación

María Cristina Sánchez Nieto

m.cristina@fundacionnmac.org

Atención al público y visitas guiadas

Mónica Jiménez Fernández

contacto@fundacionnmac.org

Diseño gráfico, pedagógico, difusión online y biblioteca

Francisco Sánchez Hidalgo

Responsable de conservación y restauración

Juan Ramos

Carmen Suárez

Administración y contabilidad

Infraestructura

En este sentido la Fundación NMAC, situada en la dehesa de Montenmedio, ocupada por un pinar mediterráneo, invita al visitante experimentar relaciones múltiples y acaso nuevas con la naturaleza a través de las intervenciones site-specific hechas por los artistas. Los distintos significados de estas obras se ven complementados con el entorno que los rodea, ya que sus orígenes están en el espacio en que se encuentran, puesto que son inseparables y dependen por completo de su entorno. Así mismo, la obra se vuelve parte fundamental del paisaje permitiendo relacionarnos con la naturaleza al experimentarla de otra manera.

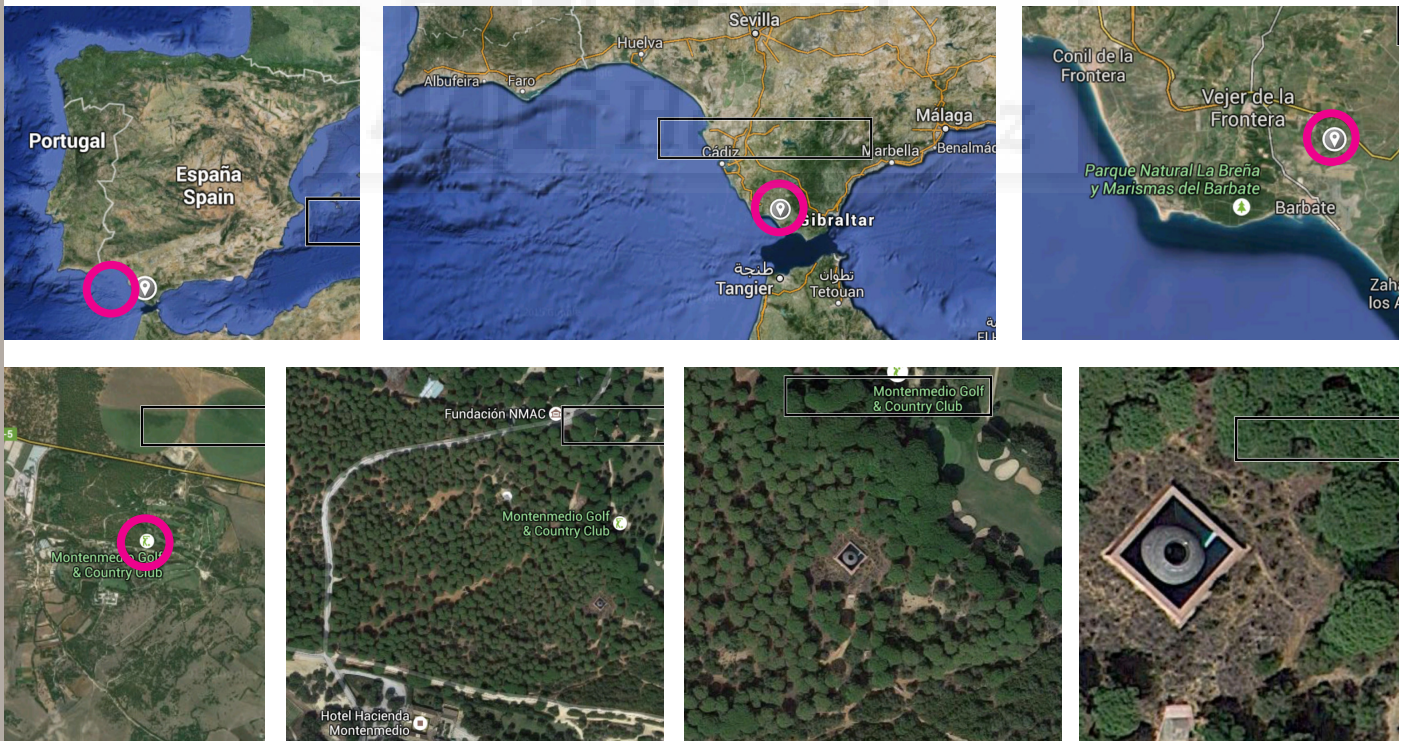
En la actualidad los espacios expositivos con los que cuenta la fundación son 11 antiguos barracones que formaban parte de un complejo militar abandonado desde los años 70. En el año 2000 se comenzaron a rehabilitar tres de ellos para albergar la oficina y las dos salas de vídeo. En 2002 se restauraron otros tres barracones que en la actualidad acogen una biblioteca, las obras de Pilar Albarracín, Marina Abramovic, Santiago Sierra, Cristina Lucas y los ladrillos dodecaedros de Olafur Eliasson.

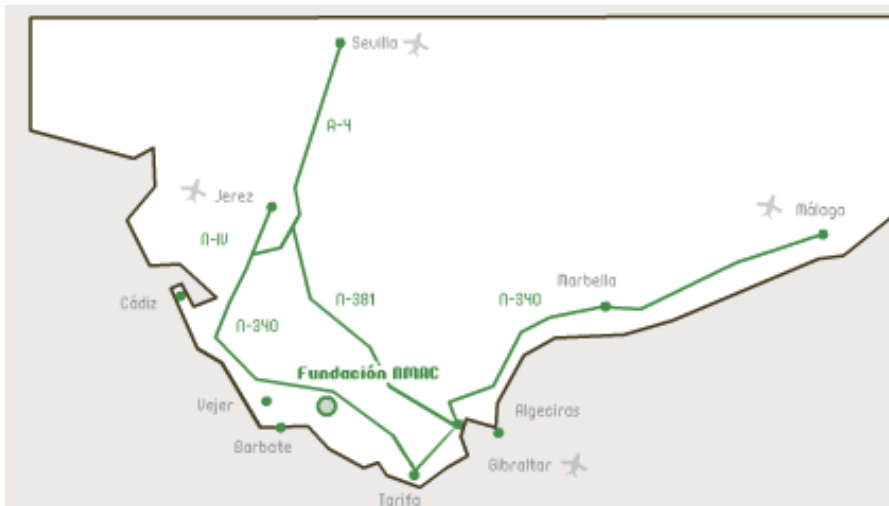
En 2003 se intervinieron otros dos, que fueron el lugar escogido por el artista chino Huang Yong Ping para su proyecto "Hamman". Además, Michael Lin modificó la oficina introduciendo cuatro paredes con puertas cilíndricas que dividen el espacio interior y un gran vidrio en lugar de la pared del fondo. En 2005 se han restaurado tres barracones más con diferentes finalidades: espacios para los artistas durante sus estancias en la

fundación y un taller didáctico para las visitas escolares. La peculiar forma semicilíndrica de estos barracones verdes, tan alejados de la pulcra imagen del “White Cube” se ha convertido en la imagen característica de la fundación.

Desde los años 70 la comunidad artística ha puesto en práctica la reutilización de espacios en desuso concebidos para otras funciones, principalmente industriales. Pionero en su momento fue el centro de arte contemporáneo P.S. 1 en Queens (Nueva York), ocupando un antiguo centro de educación secundaria. En España algunos de los espacios reutilizados más famosos son el museo Reina Sofía, en un antiguo hospital de Madrid, el centro cultural Tecla Sala (L'Hospitalet de Llobregat, Barcelona) en una fábrica textil del s. XIX o la Fundación Antoni Tàpies, en una imprenta modernista en el centro de Barcelona. Más cerca de la Fundación NMAC, el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo ocupa el antiguo monasterio de la Cartuja, en Sevilla, y en Málaga el Centro de Arte Contemporáneo se abrió en el edificio del viejo mercado de mayoristas junto al río.

II. LOCALIZACIÓN





Entorno Natural

FAUNA Y FLORA

Este entorno de gran valor paisajístico limita al Sur con el Parque Natural de las Marismas de Barbate. Tal y como afirma la guía de parques naturales de la Junta de Andalucía: “estas marismas constituyen una zona húmeda de enorme valor faunístico y ocupan un lugar privilegiado en las rutas migratorias de vuelo del Atlántico Oriental como área de descanso y frescor para aquellas especies que, procedentes del centro y norte de Europa o del continente africano, llegan exhaustas a las costas gaditanas”.

Por este motivo, a finales de verano y a comienzos de la primavera, el visitante puede verse sorprendido por bandadas de hasta miles de cigüeñas (*Ciconia ciconia* y *Ciconia nigra*), flamencos (*Phoenicopterus roseus*), abejarucos y otras aves que sobrevuelan la Dehesa de Monteenmedio en plena migración.

A lo largo del recorrido por el bosque donde se encuentran las esculturas se pueden ver fácilmente algunas aves características de estos parajes. Entre las más frecuentes están la paloma torcaz (*Columba palumbus*), la tórtola (*Streptopelia decaocto*) y la cigüeña (*Ciconia ciconia*) que tiene algunos nidos dentro de la Dehesa. La perdiz (*Alectoris rufa*) y el faisán (*Chrysolophus pictus*) son especialmente visibles en primavera y en otoño, la primera destaca porque se desplaza en grupos de hasta 20 ejemplares y en primavera cruza los caminos con sus polluelos, mientras que la segunda suele aparecer solitaria entre los matorrales. Ambas son fácilmente identificables por su vuelo bajo y de distancias cortas con un fuerte aleteo. La garceta común (*Egretta garzetta*), el calamón (*Porphyrio porphyrio*) y la abubilla (*Upupa epops*) habitan la zona en torno al estanque donde se



encuentra la escultura Fuente y en los límites del campo de golf que rodea parte de la fundación. En esta zona también es habitual observar a alguna cigüeña refrescándose.

En primavera se pueden identificar fácilmente los cantos del herrerillo (*Parus caeruleus*), carbonero (*Parus major*) y curruca capirotada (*Sylvia atricapilla*), especialmente en la zona de arbustos y encinas que conduce a las esculturas Encens y Mirra por ser la zona más apartada y tranquila del bosque. El mosquitero común (*Phylloscopus collybita*), con su canto característico, también se puede oír en otoño.

Si la visita se realiza al atardecer, los cantos de los pájaros dan paso a los sonidos nocturnos del cárabo (*Strix aluco*) que inundan el bosque. Algún mirlo (*Turdus merula*) se puede escuchar en las largas tardes de verano. Si uno es afortunado y presta mucha atención podrá ver el solitario búho real (*Bubo bubo*) que habita en la cantera donde se encuentra la obra Nidos Humanos. Cuando el búho alza el vuelo de entre los matorrales, las grajillas (*Corvus monedula*), que sobrevuelan continuamente la cantera con sus gritos característicos, huyen en bandada.

Sin embargo, el animal más curioso del bosque es el meloncillo (*Herpestes ichneumon*), una especie autóctona muy parecida a la mangosta que se caracteriza por desplazarse con sus crías en fila india, lo que le ha valido el apelativo de “serpiente peluda”. El meloncillo suele hacer su nido en el suelo, entre las ramas de los arbustos más frondosos.

La Fundación NMAC está situada en un área de 30 hectáreas ocupada por un pinar mediterráneo en el que predominan, además del pino piñonero (*Pinus pinea*), las siguientes especies: acebuche (*Olea Europaea sylvestris*), sabina costera (*Juniperus phoenicea turbinata*), lentisco (*Pistacia lentiscos*), encina (*Quercus rotundifolia*) y alcornoque (*Quercus suber*).

También abundan las plantas aromáticas y medicinales como el cantueso (*Lavandula stoechas*), el romero (*Rosmarinus officinalis*), el tomillo (*Thymbra capitata*), la ruda (*Ruda graveolens*), la mandrágora (*Mandragora officinarum*), el rusco (*Ruscus aculeatus*) y la chumbera (*Opuntia ficus-indica*), entre otras.

III. COLECCIÓN

Permanente

Adel Abdessemed - Salam Europe!

Marina Abramovic - Nidos humanos / El héroe

Pilar Albarracín - Lunares / La Noche

Maja Bajević - Escultura para ciegos

Gunilla Bandolin - Impresión del cielo

Maurizio Cattelan - S/T

Olafur Eliasson - Pared de ladrillos Quasi

Jeppe Hein - Bancos Sociales Modificados

Michael Lin - Jardín pasadizo

Cristina Lucas - Tú también puedes caminar

Pascale Marthine Tayou - Plansone Dutty Free

Aleksandra Mir - Historias de amor

Richard Nonas - Caudal del río, Serpiente en el sol

Ester Partegás - Yo recuerdo

MP & MP Rosado - Secuencia ridícula

Berni Searle - Hogar y exilio

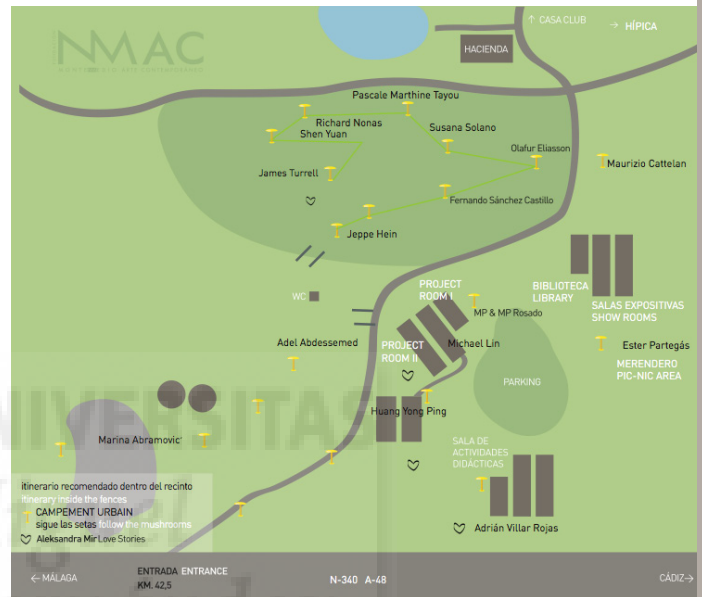
Santiago Sierra - 3000 huecos

Susana Solano - E cens y mirra

Huang Yong Ping - Hamman

Shen Yuan - Puente

James Turrell - Secondwind 2005 Marina Abramovic - Cleaning the house



Proyectos

Joana Vasconcelos - Opio

Cristina Lucas - Proyecto Bridge y Race

Jesús Palomino - Anticongelante

Pascale Marthine Tayou - Plan zone

Gregor Schneider - Cube Cádiz

Fernando Sánchez Castillo - Fuente Sol Lewitt - Bloque de cenizas

Francis Aljys - Don't cross the bridge

IV. PROGRAMACIÓN EDUCATIVA

NMAC EDUCA

El portal educativo NMAC-EDUCA es el principal instrumento de información y difusión de las actividades desarrolladas por el departamento educativo de la Fundación NMAC: un centro de arte contemporáneo especializado en la relación del arte y la naturaleza.

NMAC-EDUCA es una herramienta de trabajo, un museo interactivo a través del cual podrás entender y acercarte al arte de nuestro tiempo y más específicamente la relación con el espacio público. Las diferentes actividades, cuadernillos descargables, juegos, foros y animaciones son un medio de diversión y aprendizaje sobre todo lo relacionado con el arte contemporáneo y el medio ambiente.

[<http://www.nmaceduca.org>]





Biografía

James Turrell





[001]



[002]

[001]
James Turrell junto a su mujer,
Kyung-Lim Lee

[002]
President Barack Obama presents
the National Medal of Arts to vi-
sual artist James Turrell in a White
House ceremony on July 28, 2014.
Photo by Jocelyn Augustino.

James Turrell

James Turrell (nació el 06 de mayo 1943 en Pasadena, California) es un artista estadounidense cuya obra se ocupa principalmente, de la luz y el espacio. Turrell es conocido por su trabajo en progreso, *Roden Cráter*, un cráter natural de ceniza situado fuera de Flagstaff, Arizona, que se está convirtiendo en un complejo de espacios destinados a la experimentación de los efectos perceptivos del hombre.

El padre de Turrell, Archibald Milton Turrell, fue un ingeniero aeronáutico y educador. Su madre, Margaret Hodges Turrell, se formó como médico y más tarde trabajó en el Cuerpo de Paz. Sus padres fueron cuáqueros.

Turrell obtuvo la licencia de piloto cuando tenía 16 años de edad. Posteriormente voló y trabajó como cartógrafo aéreo sobre minas y espacios de explotación. Obtuvo la licenciatura en psicología de la percepción en 1965 (incluyendo el estudio del efecto de Ganzfeld) en la Universidad de Pomona. También estudió matemáticas, geología y astronomía en la misma Universidad. Turrell se inscribió en el programa Estudio de postgrado en la Universidad de California, Irvine en 1966, donde comenzó a hacer su trabajo con proyecciones de luz. Sus estudios en la Universidad de California Irvine se interrumpieron en 1966, cuando fue arrestado por negarse a prepararse para el proyecto de guerra de Vietnam. Pasó cerca de un año en la cárcel. Más tarde (1973) recibió una “maestría en el arte” de la Claremont Graduate University. En 2004, fue galardonado con un doctorado honoris causa por la universidad de Haverford.

En 1966, Turrell comenzó a experimentar con la luz en su estudio de Santa Mónica, el Mendota Hotel, en un momento en el que un grupo de artistas en Los Ángeles, entre ellos Robert Irwin, María Corse y Doug Wheeler, se acercaban a un interés común vinculado a los estudios de Luz y Espacio. Turrell creó sus primeras proyecciones de luz al cubrir las ventanas de su lugar de residencia y permitir que solo cantidades controladas de luz de la calle se introdujera a través de las aberturas. En su serie *Shallow Space Constructions* –Construcciones de espacio poco profundo– (1968) Turrell se centra en la arquitectura del espacio y en la posibilidad de manipulación del soporte. Un falso muro es iluminado por detrás y consigue que parezca que flota, [ver figura en la página 130 de esta Tesis]. En ese mismo año, participó en el Museo del Condado de Los Ángeles en el Programa de Arte y Tecnología. Investigación que se centró en la exploración de los fenómenos perceptivos con el artista Robert Irwin y psicólogo Edward Wortz. En 1969, hizo dibujos, *skywriting*, en el cielo de San Francisco, con el uso de humo de colores en un depósito situado en su avioneta que lo expulsaba gradualmente. Un entorno fundamental para Turrell se desarrolló a partir de 1969 a 1974, en *The Mendota Pausas* donde varias habitaciones en el antiguo Hotel Mendota en Santa Mónica se sellaron, controlando las aberturas de ventanas para controlar la luz natural y artificial que el artista permitió que entrara de manera específica en aquellos espacios oscuros.

Turrell es quizás mejor conocido por su trabajo en progreso, *Roden Cráter*. Adquirió el cráter en 1979. Ubicado en las afueras de Flagstaff, Arizona. Turrell está convirtiendo este cráter volcánico en un observatorio de percepción ilusoria, diseñado específicamente para la visualización de los fenómenos celestes. Sus otros trabajos generalmente encierran al espectador con el fin de controlar su percepción de la luz. El acceso a *Roden Cráter* se limita a un número reducido de asistentes. Podemos ver obras del artista con la misma intención de “observatorio” en 23 países de todo el mundo.

En la década de 1970, Turrell comenzó su serie de “*Skyspaces*” espacios cerrados destinados al cielo a través de una abertura en el techo. Un *Skyspace* es una habitación cerrada lo suficientemente grande para aproximadamente 15 personas. En el interior, los espectadores se sientan en los bancos a lo largo del perímetro interior para ver el cielo a través de una abertura en el techo. Como *Quaker*, Turrell diseñó el *Live Oak Meeting House* para la “Sociedad de Amigos”, con una abertura o *skyhole* en el techo, en el que la noción de la luz adquiere una connotación decididamente religiosa. Su obra de *Meeting* (1986) en el PS 1, que consta de una habitación cuadrada con una abertura rectangular recortada directamente en el techo, es una recreación de una casa de esas reuniones. En 2013, Turrell creó otro *Skyspace Quaker*, *Greet the Light* [ver en la página 436 de esta Tesis], en el recién reconstruido Chestnut Hill Friends Meeting en Filadelfia.

En 1992, James Turrell abre sus puertas a *Irish Sky Garden*, Liss Ard Estate, Skibbereen, Co Cork, Irlanda. [ver figura en la página 193 de esta Tesis]. Esta obra es un cráter inactivo en su centro. Un visitante entra a través de una puerta en el perímetro del cráter, camina a través de un pasaje y sube las escaleras para entrar, entonces se encuentra en el pedestal central, se tumba y mira hacia arriba para experimentar el cielo enmarcado por el borde del cráter. “Lo más importante es que el interior se convierte en exterior y al revés, en el sentido de que las relaciones entre el paisaje y el cielo cambia” (James Turrell).

Otros *Skyspaces* son el *Kielder Skyspace* (2000) sobre Cat Cairn, Inglaterra; *Second Wind* (2005) en Verger de la Frontera, España, y el *Sky-Space* (2006) en Salzburgo, Austria. *Three Gems* (2005) en el de Young Museo, resultando ser el primer *skyspace* de Turrell que adopta la *stupa* en su estructura. En Houghton Hall in Norfolk, el marqués de Cholmondeley encargó un *skyspace* al este de la gran casa. Este *Skyspace* de Turrell se presenta desde el exterior como un edificio de roble revestido y levantado sobre pilotes. Desde el interior de la estructura, el punto de vista del espectador se centra hacia arriba e inevitablemente se le invita a contemplar el cielo como enmarcado por el techo abierto. [ver los diferentes *skyspace* que se muestran en el apéndice de esta Tesis; p. 377].

Turrell es también conocido por sus túneles y proyecciones de luz que crean formas que parecen tener masa y peso, a pesar de que se crean con solo la luz. Su trabajo *Slow Dissolve*, 1992 [ver en la página 183 de esta Tesis] es un magnífico ejemplo, muy popular en los planteamientos de Turrell. Se compone de una

habitación que parece tener un lienzo en blanco en la pantalla, pero el “lienzo” es en realidad un agujero rectangular en la pared; invita mirar de otra manera.

Las obras de Turrell desafían los hábitos acelerados de la gente, especialmente cuando se mira en el arte.

Turrell tuvo su primera exposición individual en el *Pasadena Art Museum* en 1967. Desde entonces ha tenido exposiciones individuales en la *Stedelijk Museum* (1976); *Whitney Museum of American Art*, Nueva York (1980); *Israel Museum* (1982); *Museum of Contemporary Art*, Los Angeles (1984); *MAK*, Vienna (1998–1999); *Mattress Factory*, Pittsburgh (2002–2003); y the *National Gallery of Australia* in 2014. También tiene exposición permanente en la Universidad de Rice con el Skyspace “*Twilight Epiphany*”. Y una obra permanente dentro de la *Louis Vuitton* en *CityCenter* en Las Vegas. El trabajo se conoce como “*Akhob*”

En octubre de 2009, el “*Wolfsburg Project*,” la exposición más grande de Turrell en Alemania hasta la fecha, se abrió y continuó hasta octubre de 2010. Entre las obras que aparecieron en el “*Wolfsburg Project*” hubo un “*Ganzfeld*”, una instalación de luz que cubrió 700 metros cuadrados de superficie y 12 metros de altura.

En el 22 de abril de 2009 se abrió el *Museo James Turrell*, en la Bodega Colomé, en la Provincia de Salta, en Argentina. Fue diseñado por Turrell después que Donald Hess, propietario de la bodega y varias de las obras de Turrell, le dijera que quería dedicarle un museo a su trabajo. Contiene 9 instalaciones de luz, incluyendo un Skyspace (*Unseen Blue*, 2002) y algunos dibujos y grabados.

En 2013 se inició una gran retrospectiva en cuatro lugares diferentes en: the *Academy Art Museum* in Easton, MD apertura en abril; el de *Los Angeles County Museum of Art*, en mayo; y en the *Museum of Fine Arts*, Houston y the *Solomon R. Guggenheim Museum*, New York opening en Junio.

Del 21 de junio al 25 de septiembre 2013 el *Museo Solomon R. Guggenheim* presenta “*James Turrell*”, primera exposición del artista en un museo de Nueva York desde 1980. La exposición se centró en las exploraciones del artista de la percepción, la luz, el color y el espacio. Un nuevo proyecto de gran envergadura, *Aten Reign* (2013), la refundición de la rotonda del *Guggenheim* como un enorme volumen de luz con la combinación de la luz artificial y natural.

En 2015, Turrell creó una iluminación artística en *Houghton Hall* como parte del festival *Lightscape* celebrado en la casa y los jardines.

La obra de Turrell es representada en numerosas colecciones públicas, incluyendo la *Tate Modern*, Londres; la *Mattress Factory*, Pittsburgh; *Los Angeles County Museum of Art*; el *Solomon R. Guggenheim Museum*,

New York; la Henry Art Gallery , Seattle; Walker Art Center , Minneapolis; el de Young Museum , San Francisco; el Indianapolis Museum of Art , Indianapolis; el Israel Museum , Jerusalem; y Hansol Museum, Wonju, Varese (Italy) Panza Foundation .

En Japón, las obras de Turrell se exhiben en varios museos grandes, incluyendo el 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa y una instalación permanente en el Chichu Art Museum at Benesse Art-Site in Naoshima. En este último se muestran las obras de Turrell “Afrum - Pale Blue” (1968), “Open Field” (2000) y “Open Sky” (2004). Como parte de las exposiciones de la ciudad Naoshima, su Minamidera (“Southern Temple”) fue diseñado en conjunto con el arquitecto Tadao Ando. También, en Tokamachi, Niigata, la obra de Turrell en “House of Light” tiene una vista de la salida del sol por el techo abierto que ha sido descrito como “el cambio casi imperceptible en azul profundo que fue increíblemente conmovedor”^[1].

Turrell ha recibido numerosos premios en las artes, incluyendo The John D. y Catherine T. MacArthur Fellowship Foundation en 1984 y la Medalla Nacional de las Artes en 2013.^[2]

En el siguiente apartado se incluye una relación de exposiciones individuales y colectivas de la obra de Turrell.

[1] Rawlings, Ashley. *Staying in James Turrell's House of Light*. PingMag (Tokyo). Aug 21, 2006

[2] Estructura de datos en base a: [en línea] [Consulta: 1 de Septiembre de 2015]. Disponible en Web: https://en.wikipedia.org/wiki/James_Turrell



[003]



[004]

[003]
Derecha: Carmen Giménez,
Curator of Twentieth-Century Art.
Izquierda: Nat Trutman, Curator en
el Guggenheim NY
Doctorando: José Sánchez.
Guggenheim de Nueva York, 2013.

[004]
Pilar Escanero [directora de tesis]
junto a Carmen Giménez [Curator
of Twentieth-Century Art] en
Guggenheim de Nueva York, 2013



Exposiciones

James Turrell



EXPOSICIONES INDIVIDUALES

2015

LightScape: James Turrell at Houghton, Houghton Hall, Norfolk, United Kingdom, [Junio 7 a Octubre 24, 2015]

James Turrell: From the Guggenheim, Aten Reign, Häusler Contemporary, Zurich, [Mayo 13 a Agosto 15, 2015]

2014-15

James Turrell: A Retrospective. National Gallery of Australia, Caberra, Australia [Diciembre 13, 2014 a Junio 8, 2015]

James Turrell: A Retrospective, The Israel Museum, Jerusalem, [Junio 1, 2014 a Enero 3, 2015]

2014

James Turrell, Pace, London, [Febrero 7 a Abril 5, 2014]

Sprengel Museum, Hannover, Germany

2013-14

James Turrell: Gard Blue. Spencer Museum of Art, The University of Kansas, Lawrence, Kansas, [Septiembre 14, 2013 a Mayo 18, 2014]

James Turrell: A Retrospective. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, California, [Mayo 23, 2013 a Abril 6, 2014]

2013

James Turrell Projections. Hausler Contemporary Munich, [Noviembre 8, 2013 – Febrero 28, 2014]

James Turrell. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, New York, [Junio 21 a Septiembre 25, 2013]

James Turrell: Knowing Light. ReMap 4, Athens, Greece, [Septiembre 19 a Septiembre 30, 2013]

James Turrell: The Light Inside. Museum of Fine Arts, Houston, Texas, [Junio 9 a Septiembre 22, 2013]

James Turrell. Galerie Almine Rech, Paris, France, [Junio 1 a Julio 27, 2013]

James Turrell: Sooner Than Later, Roden Crater. Kayne Griffin Corcoran, Los Angeles, CA [Mayo 23 a Julio 20, 2013]

James Turrell Perspectives. Academy Art Museum, Easton, Maryland, [Abril 20 a Julio 7, 2013]

James Turrell. The Pace Gallery, New York, [Marzo 15 a Abril 20, 2013]

Hansol Museum, Oak Valley, Korea

2012

James Turrell. Agua de Luz, Cenote Santa Maria, Tixcacaltuyub, Yucatan, Mexico, [Noviembre 15, 2012]

James Turrell. Hacienda Ochil, Ochil, Yucatan, Mexico, [Noviembre 14, 2012]

James Turrell, Air Apparent. Arizona State University, Tempe, Arizona, [Octubre 17, 2012]

James Turrell: Trace Elements: Light into Space, Colorado Springs Fine Art Center, Colorado Springs, Colorado [Julio 14 a Septiembre 30, 2012]

James Turrell: Six Holograms, Hiram Butler Gallery, Houston, Texas [Julio 7 a Agosto 11, 2012]

Burning Bridges (restaged), Pacific Standard Time Performance Festival, Bridges Auditorium, Pomade College, Claremont, CA, [Enero 21, 2012]

2011

James Turrell: Licht, Körper, Häusler Contemporary, Zürich, Switzerland, [Noviembre 17, 2011 a Febrero 25, 2012]

James Turrell: The Light Inside. Kulturhuset, Järna, Sweden, See! Colour!, [Mayo 15 a Octubre 2, 2011]

James Turrell: Present Tense, Kayne Griffin Corcoran, Santa Monica, California, [September 15 to December 17, 2011]

James Turrell. Garage Center for Contemporary Culture, Moscow, Russia, [Junio 11 a Agosto 21, 2011]

2010

James Turrell. Gagosian Gallery, London, England, [Octubre 12 a Diciembre 4, 2010]

James Turrell. Almine Rech Gallery, Brussels, Belgium, [Septiembre 10 a Diciembre 21, 2010]

James Turrell: The Wolfsburg Project, Kunstmuseum, Wolfsburg, Germany, [Octubre 24, 2009 a Abril 5, 2010 (Prolongado a Octubre 3, 2010)]

2009

James Turrell: Large Holograms. PaceWildenstein Gallery, New York, [Septiembre 10 a Octubre 17, 2009]

James Turrell: Land and Light: From Gurfa Caves to Roden Crater. Galleria d'arte moderna, Complesso monumentale di Sant'Anna, Palermo, Italy, [Julio 6 a Septiembre 6, 2009]

James Turrell: Autonomous Structures. Griffen Contemporary, Santa Monica, California, [Julio 25 a Agosto 29, 2009]

James Turrell: Geometry of Light. Kulturbetriebe Unna, Zentrum für Internationale Lichtkunst, Unna, Germany [Febrero 2 a Mayo 31, 2009]

James Turrell: The Roden Crater: Sculpture and Photographs. Häusler Contemporary, Munich, Germany, [Enero 29 a Marzo 28, 2009]

2008

James Turrell, The Roden Crater. Unna, Germany, [Noviembre 27, 2008 a Enero 31, 2009]

James Turrell. Oroom Gallery, Seoul Total Art Museum, Seoul, and Musée Shium, Seoul, [Octubre 9 a Diciembre 19, 2008]

40th Anniversary of Calvin Klein. The High Line, New York, New York, [Septiembre 7, 2008]

James Turrell at Pomona College. Pomona College Museum of Art, Claremont, California, [Septiembre 4, 2007 a Mayo 17, 2008]

James Turrell, Arte Oltre la Luce. Fondo L'Ambiente Italiano (FAI), at Villa Panza, [Mayo 16 a Agosto 17, 2008]

James Turrell: Light Works 2002–2007. Baldwin Gallery, Aspen, Colorado, [Febrero 15 a Marzo 9, 2008]

2007

Geometries of Light: The Roden Crater Project by James Turrell. IUAV (Università Iuav de Venezia), Gino Valle Gallery, Venice, Italy, [Octubre 1 a Noviembre 9, 2007]

James Turrell: Orca Blue. Albion Gallery, London, [Junio 5 a Julio 20, 2007]

James Turrell: The Tall Glass. Häusler Contemporary, Zurich, Switzerland. [Marzo 3 a Agosto 3, 2007]

James Turrell: Light Leadings. Pace Wildenstein, New York, [Marzo 3 a Abril 28, 2007]

James Turrell, Gap. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York, [Enero 5, 2007 a Octubre 23, 2008]

2006

James Turrell. Musée de Grenoble, Grenoble, France, [Noviembre 10 a Diciembre 12, 2006]

James Turrell: A Life in Light. Louise T Blouin Institute, London, United Kingdom, [Octubre 13, 2006 a Mayo 27, 2007]

James Turrell: New Work. Griffen Contemporary, Santa Monica, CA, [Mayo 20 a Agosto 26, 2006]

James Turrell: Alta White. Centre Georges Pompidou, Paris, [Marzo 8 a Septiembre 25, 2006]

2005

James Turrell: Light Installations. Yorkshire Sculpture Park, Underground Gallery, Wakefield, England, [Noviembre 5, 2005 a Mayo 14, 2006]

James Turrell, Projection Work. Tokyo Publishing House, [Septiembre 5 a 22, 2005]

James Turrell: Light Projections 1968 and Light Works 2005. PaceWildenstein Gallery, New York, [Julio 14 a Septiembre 10, 2005]

James Turrell: Transformative Space. Alan Koppel Gallery, Chicago, Illinois, [Marzo 25 a Mayo 6, 2005]

2004

James Turrell. IVAM, Valencia, Spain, [Diciembre 14, 2004 a Febrero 27, 2005]

James Turrell: Early Light Works. Griffen Contemporary, Santa Monica, CA, [Noviembre 13, 2004 a Febrero 12, 2005]

James Turrell. Galerie Almine Rech, Paris, France, [Noviembre 13 a Diciembre 15, 2004]

James Turrell: Projection Works 1967–69. Albion, London, England, [Octubre 14 a Diciembre 17, 2004]

James Turrell. Galerie Almine Rech, Paris, France, [Septiembre 14 a Noviembre 6, 2004]

James Turrell: In Light. Gallery 400, University of Chicago, Chicago, Illinois, [Septiembre 7 a Octubre 30, 2004]

James Turrell: Autonomous Structures. Griffen Contemporary, Santa Monica, CA, [Enero 17 a Marzo 13, 2004]

2003

James Turrell: The Light Within, Haines Gallery, San Francisco, California, [Septiembre 4 a Octubre 25, 2003]

James Turrell. Zug Museum of Art, Zug, Switzerland, [Noviembre 29, 2003 a Febrero 29, 2004]

James Turrell: New Holograms. Baldwin Gallery, Aspen, Colorado, [Diciembre 26, 2003 a Enero 24, 2004]

James Turrell. PaceWildenstein Gallery, New York, [Diciembre 2, 2003 a Enero 10, 2004]

James Turrell: Light and Land. Sonoma County Museum, Santa Rosa, California, [Junio 21, 2003 a Enero 4, 2004]

James Turrell, Knowing Light. Henry Art Gallery, Seattle, Washington, [Marzo 22 a Febrero 8, 2004]

James Turrell: Skyspace and New Work, Henry Art Gallery, Seattle

2002

James Turrell, Holograms. Michael Hue-Williams Fine Art, London, England, [Mayo 21 to Junio 15, 2002]

James Turrell: Into the Light, Mattress Factory, Pittsburgh, Pennsylvania, [Junio 2, 2002 a Abril 30, 2003]

James Turrell. National Gallery of Art, Washington, D.C. [Abril 8 a Septiembre 1, 2002]

James Turrell. Galerie Almine Rech, Paris, France, [Abril 9 a Julio 13, 2002]

2001

James Turrell. Hausler Kulturemanagement, Munich, Germany, [Diciembre 1, 2001 a Marzo 28, 2002]

James Turrell. Haus Konstruktiv, Zurich, Switzerland, [Septiembre 29, 2001 a Abril 11, 2002]

James Turrell, Light and Space. Museum für Moderne Kunst (MMK), Frankfurt, Germany, [Septiembre 20 a Octubre 29, 2001]

James Turrell. Harley Baldwin Gallery, Aspen, Colorado, [Agosto 9 a Septiembre 30, 2001]

James Turrell. Saint Louis Art Museum, Saint Louis, Missouri, [Julio 10 a Septiembre 30, 2001]

James Turrell. Valentina Moncada, Rome, Italy, [Mayo 28 a Julio 15, 2001]

James Turrell. Michael Hue-Williams Fine Art, London, England, [Abril, 2001]

James Turrell, Infinite Light. Scottsdale Museum of Contemporary Art, Scottsdale, Arizona, [Febrero 11 a Septiembre 9, 2001]

2000

James Turrell à Paris. Espace Electra, Paris, France, [Abril 26 a Agosto 30, 2000]

1999

James Turrell, Floater. Zurmtobel Staff, Zurich, Switzerland, [Noviembre 10, 1999 a Diciembre 31, 1999]

James Turrell: Hi Test, Gallerie Almine Rech, Paris, France, [Noviembre 17, 1999 a Febrero 26, 2000]

James Turrell, Lapsed Quaker Ware. AD Gallery, New York, New York, [Noviembre 12, 1999 a Enero 30, 2000]

James Turrell: Cross Cut. The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Kansas, [Noviembre 7, 1999 a Enero 30, 2000]

James Turrell: Elliptic Ecliptic. Penzance, Cornwall, England, [Julio 1 a Septiembre 12, 1999]

James Turrell, Arcus. Newlyn Art Gallery, Newlyn, Penzance, Cornwall, England, [Junio 18 a Agosto 31, 1999]

1998

James Turrell: The Other Horizon, MAK, Vienna, Austria, [Diciembre 2, 1998 a Marzo 21, 1999]

James Turrell: Lapsed Quaker Ware. AD Gallery, New York, [Noviembre a Diciembre, 1998]

James Turrell. Barbara Gladstone Gallery, New York, New York, [Octubre 31 a Diciembre 23, 1998]

James Turrell, Space Division and Wedgework. Center for Contemporary Art, Ujazdowski Castle, Warsaw, Poland, [Octubre 15, 1998 a Enero 3, 1999]

James Turrell. Museet for Samtidskunst, Oslo, Norway, [Septiembre 12 a Noviembre 1, 1998]

James Turrell, Where does the Light in Our Dreams Come From? Setagaya Art Museum, Tokyo, [Agosto 13 a Noviembre 1, 1998]

James Turrell, Spirit and Light. The Brown Foundation Gallery: Contemporary Art Museum, Houston, Texas, [Junio 6 a Julio 26, 1998]

James Turrell, Sounding. Orange County Museum of Art, Newport Beach, California, [Julio 1, 1998 a Enero 3, 1999]

James Turrell. Michael Hue-Williams Fine Art, London, England, [Mayo 20 a Junio 27, 1998]

James Turrell à Paris, Fondation Électricité de France, Espace Electra, Paris, [Abril 27 a Julio 23, 1998]

James Turrell: Between Blue, Stark Gallery, New York, [Enero 23 a Febrero 14, 1998]

James Turrell, Where does the Light in Our Dreams Come From? Nagoya City Museum, Nagoya, Japan, [Enero 31 a Marzo 29, 1998]

1997

James Turrell, Where does the Light in Our Dreams Come From? The Museum of Modern Art, Urawa, Japan, [Octubre 10 a Diciembre 7, 1997]

James Turrell. Kunsthauus Bregenz, Bregenz, Austria, [Julio 27 a Septiembre 6, 1997]

1996

James Turrell, Kijkowin. Stroom, The Hague, Netherlands, [Septiembre 21, 1996 a Marzo 20, 1997]

James Turrell. Michael Hue-Williams Fine Art, London, England, [Junio 31 a Septiembre 20, 1996]

James Turrell: 'Arcus', 1989 & 'Porter - Powell', 1967. Michael Hue-Williams Fine Art, London, [Junio 21 a Septiembre 5, 1996]

James Turrell: Models for Autonomous Spaces. Ace Contemporary Exhibitions, Los Angeles, California, [Agosto 20 a Septiembre 30, 1996]

James Turrell: Drawings. Hiram Butler Gallery, Houston, Texas, [Enero 13 a Febrero 29, 1996]

1995

James Turrell. Art Tower Mito, Mito, Japan, [Noviembre 3, 1995 a Enero 28, 1996]

James Turrell. Städtische Galerie, Goppingen, Germany, [Septiembre 10 a Noviembre 15, 1995]

James Turrell. Fia Art Network, Index Gallery, Osaka, Japan, [Septiembre 6 a 26, 1995]

James Turrell, Red Shift. Galerie Jule Kewenig, Frechen-Bachen, Germany, [Mayo 29 a Agosto 30, 1995]

James Turrell, Backside of the Moon. Portside Gallery, Yokohama, Japan, [Marzo 17 a Mayo 17, 1995]

James Turrell: To Be Sung. Munich, Germany, The Marstall, (ATEM), [Enero, 1995]

James Turrell: To Be Sung. Frankfurt, Germany, (ATEM), [Febrero, 1995]

James Turrell: To Be Sung. Berlin, Germany, (ATEM), [1995]

James Turrell: Drawings, Hiram Butler Gallery, Houston, [Enero 13 a Febrero 29, 1995]

1994

To Be Sung. Orléans, France, (ATEM), [Diciembre, 1994]

To Be Sung. Atelier Theatre & Music (ATEM), Nanterre, France, [Noviembre 17, 1994]

James Turrell. Magasin 3, Stockholm, Sweden, [Octubre 23, 1994 a Abril 2, 1995]

James Turrell. Galerie Froment & Putman, Paris, [Septiembre 30 a Noviembre 19, 1994]

James Turrell, The Gasworks. National Sculpture Factory, Cork, Ireland, [Agosto 22, 1994]

James Turrell. Crawford Municipal Art Gallery, Cork, Ireland, [Julio 22, 1994]

James Turrell: Roden Crater: Realizing a Vision. Lisa Sette Gallery, Phoenix, [Marzo 10 a Abril 9, 1994]

James Turrell. Barbara Gladstone Gallery, New York, [Enero 29 a Marzo 16, 1994]

James Turrell. Aspen Art Center, Aspen, Colorado, [Diciembre 8 a Abril 9, 1994]

1993

James Turrell: Drawings from Space. Knoedler Gallery, New York, New York, [Noviembre 6 a Diciembre 2, 1993]

James Turrell, The Gasworks. Henry Moore Sculpture Trust, Halifax, England, [Octubre 14 a Diciembre 22, 1993]

James Turrell. Marian Locks Gallery, Philadelphia, Pennsylvania, [Septiembre 17 a Octubre 31, 1993]

James Turrell, Sensing Space. Institute of Contemporary Art, Philadelphia, Pennsylvania, [Septiembre 10 a Octubre 31, 1993]

James Turrell, Air Mass. Butler Gallery, Kilkenny Castle, Kilkenny, Ireland, [Julio 15 a Agosto 16, 1993]

James Turrell, Light Projects from the Sixties. Anthony D'Offay Gallery, London, England, [Mayo 12 a Junio 16, 1993]

James Turrell. Ace Gallery, Los Angeles, California, [Enero a Abril 25, 1993]

James Turrell, Air Mass. Hayward Gallery, Southbank Centre, London, England, [Abril 8 a Junio 27, 1993]

1992

James Turrell, Scant Range. Lenbachhaus, Munich, Germany, [December 12, 1992]

James Turrell, Sensing Space. Fundación La Caixa, Madrid, Spain, [Noviembre 12, 1992 a Enero 17, 1993]

James Turrell. The Israel Museum, Jerusalem, Israel, [Noviembre 9, 1992]

James Turrell, Drawings 1992. Fuel Gallery, Seattle, Washington, [Noviembre 5 a Diciembre 23, 1992]

James Turrell Works 1967-1992. Henry Art Gallery, Seattle, Washington, [Octubre 8, 1992 a Enero 3, 1993]

James Turrell. Weisser Raum, Hamburg, Germany, [Septiembre 25 a Diciembre 28, 1992]

James Turrell: Light/Sky Installation, Claremont/Pitzer Colleges, California, [Septiembre 16 a Diciembre 18, 1992]

James Turrell, A Skyspace. Claremont/Pitzer Colleges, Claremont, California, [Septiembre 16 a Diciembre 18, 1992]

James Turrell, The Perceptual Cells. Belvedere, Royal Gardens of Prague Castle, Prague, Czechoslovakia, [Septiembre 8 to Octubre 21, 1992]

James Turrell, The Perception Cells. Wiener Secession, Vienna, Austria, [Julio 8 a Agosto 9, 1992]

James Turrell, Heavy Waters. Confort Moderne, Poitiers, France, [Agosto 5 a Octubre 11, 1992]

James Turrell, Deuce Coup. Fundació Espai Poblenu, Barcelona, Spain, [June 1992]

James Turrell, Drawings of the Irish Sky Garden. Turske Hue-Williams Gallery, London, England, [Junio 3 a Agosto 10, 1992]

James Turrell. Stroom, The Hague, Holland, [Mayo 22 a Junio 30, 1992]

James Turrell. Sprengel Museum, Hannover, Germany, [Mayo 16, 1992]

James Turrell, Perception Cells. Kunstverein Düsseldorf, Düsseldorf, Germany, [Abril 4 a Junio 14, 1992]

James Turrell, Grey Dawn. Kunstsammlung für Nordrhein und Westfalen, Düsseldorf, Germany, [Abril 3, 1992.]

James Turrell, First Light. Gallery Cora Holzl, Düsseldorf, Germany, [Marzo 28 a Mayo 19, 1992]

James Turrell. Isy Brachot Gallery, Brussels, Belgium, [Enero 16 a Marzo 28, 1992]

James Turrell. Musée d'Art Contemporain, Lyon, France, [Enero 8 a Marzo 8, 1992]

1991

James Turrell Part 3, Irish Sky Garden. Turske & Turske, Zurich, Switzerland, [Noviembre 24, 1991 a Febrero 29, 1992]

James Turrell: First Light. Hiram Butler Gallery, Houston, [Noviembre 17 a Diciembre 30, 1991]

James Turrell: First Light. Carpenter Center, Harvard University, Cambridge, Massachusetts, [Noviembre 1 a 24, 1991]

James Turrell, Bloodlust. Centro Cultural Arte Contemporaneo, Mexico City, Mexico, [Octubre, 1991]

James Turrell. Anthony d'Offay Gallery, London, England, [September 3 to October 5, 1991]

James Turrell, Last Breath. The Principal Corporation, Des Moines, Iowa, [Agosto 22, 1991]

James Turrell. Universidad Internacional Menedez y Pelayo, Santander, Spain, [Julio 31 a Septiembre 8, 1991]

James Turrell, Part 2, Up in Smoke. Turske & Turske, Zurich, Switzerland, [Junio 16 a Noviembre 24, 1991]

James Turrell, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt, [Junio 6 a Enero 12, 1992]

James Turrell, Heavy Water. Confort Moderne, Poitiers, France, [May 28 to October 28, 1991]

James Turrell: Change of State. Friedman Guinness Gallery, Frankfurt, Germany, [Abril 24 a Junio 29, 1991]

James Turrell. Lisa Sette Gallery, Scottsdale, Arizona, [April 3 a Mayo 4, 1991]

James Turrell. Galerie Froment & Putman, Paris, France, [Febrero 27 a Abril 6, 1991]

James Turrell. Espace Lulay, Liege, Belgium, [Marzo 21, 1991]

James Turrell. Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, Indiana, [Marzo 22, 1991]

James Turrell. Williams College Art Museum, Williamstown, Massachusetts, [Febrero 6 a Junio 30, 1991]

James Turrell: Works from the Afrum and Aperture Series. Rhode Island School of Design, Providence, Rhode Island, [Enero 24 a Abril 14, 1991]

James Turrell, First Light and Catso White. Kunstmuseum, Bern, Switzerland, [Enero 8 a Marzo 10, 1991]

1990

James Turrell Part 1, Long Green. Turske & Turske, Zurich, Switzerland, [Diciembre 9, 1990 a Marzo 30, 1991]

James Turrell, First Light Series. Stuart Regan Gallery, Los Angeles, California, [Septiembre 8 a Septiembre 29, 1990]

James Turrell, First Light: Twenty Etchings. Museum of Modern Art, New York, New York, “[July 26 to November 13, 1990]

James Turrell, Meeting. P.S. 1 Long Island City, New York, [April 21 to May 1990]

James Turrell. Stein-Gladstone Gallery, New York, New York, [Abril 21 a Mayo 1990]

James Turrell. La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla, California, [April 6, 1990]

James Turrell: 'Fritto Misto' & 'Pleiades,' Three Installations. Boulder Art Center, Boulder, Colorado, [Marzo 30 a Junio 3, 1990]

James Turrell, Rondo. Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, California, [Enero 21 a Marzo 18, 1990]

1989

James Turrell: Un Peu Plus Prés Du Ciel, Pierre Restany. Galerie Froment & Putman, Paris, France, [Noviembre 24, 1989 a Enero 12, 1990]

James Turrell, A La Levée du Soir. Musée des Beaux-Arts de Nîmes, Nîmes, France, [Julio 8 a Octubre 1, 1989]

James Turrell. Security Pacific Gallery, Costa Mesa, California, [Junio 14 a Diciembre 17, 1989]

James Turrell. Florida State University Gallery and Museum, Tallahassee, Florida, [Marzo 10 a Abril 16, 1989]

James Turrell. Ace Gallery, Los Angeles, [1989]

1988

James Turrell and Roden Crater. Coconino Center for the Arts, Flagstaff, Arizona, [Noviembre 23 a Diciembre 9, 1988]

James Turrell. Jean Bernier Gallery, Athens, Greece, [Octubre 6 a Noviembre 12, 1988]

James Turrell and Roden Crater. Museum of Northern Arizona, Flagstaff, Arizona, [Septiembre 23 a Noviembre 23, 1988]

James Turrell. Roger Ramsay Gallery, Chicago, Illinois, [Abril 9 a Mayo 14, 1988]

1987

James Turrell. Lannan Museum, Lake Worth, Florida, [Diciembre 18, 1987 a Junio 30, 1988]

James Turrell, Roden Crater. University Art Gallery, University of California, Riverside, California, [Septiembre 22 a Octubre 21, 1987]

James Turrell, Roden Crater Project und Licht-Raum. Kunsthalle, Basel, Switzerland, [Mayo 23 a Julio 5, 1987]

The Roden Crater Project. Phoenix Art Museum, Phoenix, Arizona, [Enero 30 a Febrero 22, 1987]

James Turrell, Roden Crater Drawings. Yvon Lambert Galerie, Paris, France, [Enero 10 a Febrero 19, 1987]

1986

James Turrell: The Roden Crater Project and Sky Sculpture. Center for Contemporary Arts, Santa Fe, New Mexico, [Noviembre 14 a Diciembre 20, 1986]

James Turrell, Meeting Restored. P.S. 1, Long Island City, New York, [Octubre 8, 1986]

James Turrell, Roden Crater Drawings. Marian Goodman Gallery, New York, New York, [Octubre 7 a Octubre 25, 1986]

James Turrell, Roden Crater. University of Arizona Museum of Art, Tucson, Arizona, [Septiembre 17 a Octubre 12, 1986]

1985

James Turrell, Occluded Front. Museum of Contemporary Art, Los Angeles, California, [Noviembre 13, 1985 a Febrero 9, 1986]

James Turrell: Aerial Stereos. Karl Bornstein Gallery, Santa Monica, California, [Febrero 26 a Marzo 30, 1985]

Deep Sky. Roger Ramsay Gallery, Chicago, Illinois, [Febrero 16 a Marzo 7, 1985]

Deep Sky. Marian Goodman Gallery, New York, New York, [Enero 11 a Febrero 8, 1985]

1984

James Turrell. Bernard Jacobson Gallery, Los Angeles, California, [Diciembre 7, 1984 a Enero 5, 1985]

James Turrell, Roden Crater: Drawings from Aerial Survey. Marian Locks Gallery, Philadelphia, Pennsylvania, [Septiembre 14 a Octubre 5, 1984]

James Turrell: Light Spaces. Capp Street Project, San Francisco, California, [Mayo 15 a Junio 30, 1984]

Aerial Drawings: Roden Crater. Flow Ace Gallery, Los Angeles, California, [Febrero 28 to Abril 14, 1984]

James Turrell. Flow Ace Gallery, Los Angeles, [Febrero 28 a Abril 14, 1984]

1983

James Turrell: Three Installations. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, France, [Diciembre 20, 1983 a Enero 29, 1984]

James Turrell: Jida, An Installation. University of Delaware Art Gallery, Newark, Delaware, [Noviembre 21, 1983 a Enero 21, 1984]

Light Installation. Mattress Factory, Pittsburgh, Pennsylvania, [Octubre 29, 1983 a Febrero 1, 1984]

Laar: 1976. Flow Ace Gallery, Venice, California, [Abril 8 a Septiembre 21, 1983]

James Turrell, Batten. Hayden Gallery, Massachusetts Institute of Technology, Boston, Massachusetts, [Enero 21 a Febrero 23, 1983]

1982

James Turrell: Two Spaces. Israel Museum, Jerusalem, Israel, [Septiembre 12, 1982 a Octubre 31, 1983]

James Turrell: Four Installations. Center for Contemporary Art, Seattle, Washington, [Enero 29 a Julio 28, 1982]

1981

James Turrell. Portland Center for Visual Arts, Portland, Oregon, [Septiembre 19 a Octubre 31, 1981]

1980

Phaedo. Leo Castelli Gallery, New York, New York, [Noviembre 29, 1980 a Enero 15, 1981]

James Turrell: Light and Space. Whitney Museum of American Art, New York, New York, [Octubre 22 a Diciembre 31, 1980]

James Turrell, Iltar. University of Arizona Museum of Art, Tucson, Arizona, [Septiembre 5 a Octubre 12, 1980]

James Turrell, Abaar: A Light Installation. Herron Gallery, Herron School of Art, Indianapolis, Indiana, [Mayo 16, 1980 a Enero 14, 1981]

1977

James Turrell. Heiner Friedrich Gallery, Cologne, Germany, [Summer, 1977]

1976

James Turrell, Installation. ARCO Center for Visual Art, Los Angeles, California, [Noviembre 16 a Diciembre 24, 1976]

James Turrell. Stedelijk Museum, Amsterdam, Holland, [Abril 9 a Mayo 23, 1976]

1970

Light Spaces. Main and Hill Studio, Santa Monica, California, The Mendota Stoppages, [Summer, 1970]

1969

Light Spaces (Existing Outside Light as Source). Main and Hill Studio, Santa Monica, California, [Summer, 1969]

1968

James Turrell. Aimery Langois-Meurine, Geneva, Switzerland, [1968]

Light Projections (Xenon Source). Main and Hill Studio, Santa Monica, California, [Summer, 1968]

1967

James Turrell. Pasadena Art Museum, Pasadena, California, [Octubre 9 a Noviembre 9, 1967]

EXPOSICIONES COLECTIVAS

2014

Lannan, Santa Fe, New Mexico. "Desert Serenade" July 12 to August 31, 2014

Blain | Southern London, London UK. "The Space Where I am," July 17 to September 27, 2014

Gagosian Gallery, Beverly Hills, California. "Clear" July 25 to August 22, 2014

2013

Woodward Gallery, New York, New York, "Print," January 5 to February 22, 2013.

National Gallery of Art, Washington D.C., "In the Library: Announcements from Vertical Files," January 7 to April 26, 2013.

Hayward Gallery, Southbank Centre, London, England, "Light Show," January 30 to April 28, 2013.

Magasin 3, Stockholm, Sweden, "Something Turned Into a Thing," September 22, 2012 to June 2, 2013.

National Galleries of the Grand Palais, Paris, France. "Dynamo. Espace et Vision dans l'art de nos jours à 1913," April 10 to July 22, 2013.

The Doctor's House, Tower of London, "Chambre à part VIII: Dark to Light," May 13 to May 23, 2013

Tremeneere Garden, Cornwall, England, May 29, 2013.

Villa Panza, Varese, Italy, "Aisthesis," November 27, 2013 – November 11, 2014

2012

Michael Benevento, Los Angeles, California, "Out –of- _____," January 18 to February 25, 2012.

Lannan Foundation Gallery, Santa Fe, New Mexico, "Transparent," April 28 to July 15, 2012.

Calder Foundation, New York, New York, "Oh, You Mean

Cellophane and All That Crap," May 5 to May 6, 2012.

YARAT! Contemporary Art Space, Baku, Azerbaijan, "Merging Bridges", May 15 to June 15, 2012.

Massachusetts Institute of Technology Museum, Cambridge, Massachusetts, "The Jeweled Net: Views of Contemporary Holography," June 27, 2012 to September 28, 2013.

Musée régional d'art contemporain, Sérignan, France, "Marcher dans la couleur", July 1 to October 28, 2012.

New Museum, New York, New York, "Pictures from the Moon: Artists' Holograms 1969-2008," July 5 to September 30, 2012.

Magasin 3, Stockholm, Sweden, "Something Turned Into a Thing," September 22, 2012 to December 9, 2012.

Crystal Bridges Museum of Art, Bentonville, Arkansas, "See the Light," October 13, 2012 to January 28, 2013

2010

David Zwirner, New York, "Primary Atmospheres, Works from California 1960-1970", January 8 to February 6, 2010.

Galerie Almine Rech, Paris, France, "Wall and Floor," January 9 to February 13, 2010.

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institute, Washington D.C., "Color Forms," March 10, 2010 to January 2, 2012.

Museum Frieder Burda, Baden-Baden, Germany, "La peinture, ça me parle..." March 25 to June 20, 2010.

Biennale für Internationale Lichtkunst, Unna, Germany, "Open Light In Private Spaces," March 28 to May 27, 2010.

Häusler Contemporary, Zürich, Switzerland, "Musée Appartement: Collector's Choice," May 8 to July 31, 2010.

Scottsdale Museum of Contemporary Art, Scottsdale, Arizona, "Re-imagining the West: Selections from the Permanent Collection," June 12 to August 22, 2010.

William Griffin Gallery, Santa Monica, California, "Wall Installations," June 12 to August 14, 2010.

21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, Japan, "Collection Exhibition: Invisible Reality," September 11, 2010 to April 10, 2011.

The Pace Gallery, New York, New York, "50 Years at Pace," September 17 to October 23, 2010.

The Geffen Contemporary at Museum of Contemporary Art, Los Angeles, California, "Suprasensorial: Experiments in Light, Color and Space," December 12, 2010 to April 11, 2011.

2009

The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, "The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860-1989", January 30 to April 19, 2009.

Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland, "Hot Spots: Rio de Janeiro/Milan – Turin/Los Angeles, 1956 bis 1969", February 13 to May 3, 2009.

Galician Centre for Contemporary Art, Santiago de Compostela, Spain, "A Mancha Humana/The Human Stain," March 12 to May 31, 2009.

The Pallant House Gallery, Chichester, West Sussex, England, "Contemporary Eye, Material Matters," May 2 to July 26, 2009

Palazzo Fortuny, Venice, Italy, "In-finitum," June 6 to November 15, 2009.

Foundation 20 21/Nyehaus, New York, New York, "West Coast Minimalism," June 26 to September 7, 2009.

Galleria d'Arte Moderna, Complesso Monumentale di Sant'Anna, Palermo, Italy, "Land and Light: From Gurfa Caves to James Turrell's Roden Crater," July 6 to September 6, 2009.

New Mexico Museum of Art, Santa Fe, New Mexico, "Man-made: Notions of Landscape from the Lannan Collection," October 9, 2009 to January 3, 2010.

F.R.A.C. Limousin, Limoges, France, "Modélisme", November 20, 2009 to February 20, 2010.

2008

Galerie Jan Wentrup, curated by Almine Rech Gallery, Berlin, Germany, "Lumière," February 2 to March 8, 2008.

Museum of Contemporary Art, Los Angeles, California, "Collecting Collections: Highlights of the Permanent Collection,"

February 10 to May 19, 2008.

Agence culturelle départementale Dordogne-Périgord, Périgueux, France, "3D," March 18 to May 30, 2008.

Museum of Contemporary Art, Sydney, Australia, "Southern Exposure: Works from the Collection of the Museum of Contemporary Art San Diego," March 20 to June 1, 2008.

Museo Universitario de Ciencias y Arte, Mexico City, Mexico, "Las Implicaciones de la Imagen", April 12 to June 29, 2008.

The Tokyo Metropolitan Museum of Art, Tokyo, Japan, "International Print Exhibition, USA & Japan," April 6 to April 20, 2008.

Graphische Sammlung der ETH, Swiss Federal Institute of Technology Zurich, Zurich, Switzerland, "Eric Fischl, James Turrell, Lue Tuymans und ihr drucker Peter Kneubühler," May 14 to July 11, 2008.

The Kyoto Municipal Museum of Art, Annex, Kyoto, Japan, "International Print Exhibition, USA & Japan," May 27 to June 8, 2008.

Haags Gemeentemuseum, The Hague, the Netherlands, "The Hague Sculpture 2008: Freedom – American Sculpture," June 6 to August 31, 2008.

Museo d'Arte Provincia di Nuoro, Nuoro, Italy, "Mondo e Terra," June 19 to October 5, 2008.

Municipal de Faro, Faro, Portugal, "Algarve '08", June 21 to September 7, 2008.

Museo Carlo Bilotti, Rome, Italy, "Big Bang," June 26 to October 19, 2008.

Musée d'Art de Nuoro, Sardinia, Italy, "Mondo e Terra", June 29 to September 30, 2008.

The Tokushima Modern Art Museum, Tokushima, Japan, "International Print Exhibition, USA & Japan," July 19 to July 27, 2008.

Ruzicka Gallery, Salzburg, Austria. "Fiat Lux," July 26 to August 30, 2008

The Menil Collection, Houston, Texas, "Imaginary Spaces: Selections from The Menil Collection," August 22, 2008 to March 1, 2009.

Griffin Gallery, Santa Monica, California, "Summer Exhibi-

tion: Peter Wegner, James Turrell, Keith Sonnier," August 1 to August 31, 2008.

Centre Regional de la Photographie Nord Pas-de-Calais, Douchy-les-Mines, France, "Images narratives/Narrative images," September 11 to November 11, 2008.

Moderna Museet, Stockholm, Sweden, "Time & Place: Los Angeles 1957-1968", October 4, 2008 to January 6, 2009.

Kiasma Art Museum, Helsinki, Finland, "Full House. The Pentti Kouri Collection and American Minimalistic Adventures", October 17, 2008 to January 25, 2009.

Musée Dunkerque, Dunkerque, France, "Par delà la matière", November 10, 2008 to January 19, 2010.

Museum of Fine Arts, Houston, Texas "Color into Light: Selections from the MFAH Permanent Collection", December 13, 2008 to March 22, 2009.

Collector's Lounge, Miami Beach, Florida, "Art Basel," December 4 to 7, 2008.

2007

Hirshhorn Museum and Sculpture Park, Smithsonian Institute, Washington D.C. "Refract, Reflect, Project: Light Works from the Collection," February 15 to April 8, 2007.

Deutsche Guggenheim, Berlin, Germany, "Affinities – New Acquisitions Deutsche Bank Collection 1997–2007," April 28 to June 24, 2007.

Galerie Almine Rech, "Carl Andre, Mark Grotiann, John McCracken, James Turrell," May 25 to July 21, 2007.

Palazzo Fortuny, Venice Biennale, Venice, Italy, "Artempo: Where Time Becomes Art," June 8 to October 7, 2007

52nd Biennale di Venezia, Venice, Italy, " Think with the Senses, Feel with the Mind: Art in the Present Tense," June 10 to November 21, 2007.

PaceWildenstein, New York, New York, "Light Time and Three Dimensions," June 28 to August 24, 2007.

Zacheta National Gallery of Art, Warsaw, Poland, "Selection of Works from 'La Caixa' Foundation Contemporary Art Collection," July 7 to September 2, 2007.

Orange County Museum of Art, "Art Since the 1960s: California Experiments," July 15, 2007 to September 14, 2008.

Los Angeles County of Museum of Art, Los Angeles, California, "Southern California Art of the 1960s and 70s from LACMA's Collection," August 19, 2007 to March 30, 2008.

Magasin 3, Stockholm, Sweden, "To be continued..." September 5 to December 9, 2007.

Tucson Museum of Art, Tucson, Arizona, "An Eclectic Eye: Selections from the Dan Leach Collection," September 15, 2007 to January 6, 2008.

The 14th International Fair of Contemporary Art in Turin, Italy, "Artissima," November 9 to 11, 2007

Musée des beaux-arts de Montréal, Canada, "All for Art! Great Private Collections Among Us," December 6, 2007 to March 2, 2008.

Andrea Rosen Gallery, New York, New York, "90 degrees: The Margins as Center," December 12, 2007 to January 24, 2008.

2006

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna, Austria, "LightWorks: Art and Light since the 1960s," January 20 to April 17, 2006.

Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, France, "Los Angeles 1955-1985: Naissance d'Une Capitale Artistique," March 8 to July 17, 2006.

Museum of Fine Arts, Houston, "Singular Multiples: The Peter Blum Editions 1980-1994," April 23 to October 15, 2006.

Museum Franz Gertsch, Burgdorf, Switzerland, "The Sublime is Now!" April 2 to July 30, 2006.

Nyehaus, New York, "Invisible Might: Works from 1965 to 1971," May 4 to June 24, 2006.

Fonds Régional d'Art Contemporain de Lorraine, Metz, France, "Antipodes," May 27 to August 20, 2006.

Kunsthaus, Zürich, Switzerland, "The Expanded Eye," June 16 to September 3, 2006.

Yerba Beuna Center for the Arts, San Francisco, CA, "Cosmic Wonder," July 15 to November 5, 2006.

Biennale di Sculture di Carrara, Carrara, Italy, "Internazionale XII Biennale," July 29 to September 24, 2006.

Various venues throughout Singapore, Singapore Republic, "Singapore Biennial," September 4 to November 12, 2006.

Espace Louis Vuitton, "Icons" September 15 to December 31, 2006, Paris, France.

ZKM Museum für Neue Kunst, Karlsruhe, Germany, "Faster! Bigger! Better!" September 24, 2006 to January 7, 2007.

Institute of Contemporary Art, Boston, Massachusetts, "Super Vision," December 10, 2006 to April 29, 2007.

2005

Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts, "Sets, Series, and Suites: Contemporary Prints," January 19 to May 29, 2005.

La Caixa Forum, Barcelona, Spain, "Fundación 'la Caixa' Collection: 20 years with Contemporary Art," February 15, 2005.

Bard College, Annandale-on-Hudson, NY "Seeing Double," March 6, 2005 to March 20, 2005.

Israel Museum, Jerusalem, Israel, "Vanishing Point: Hidden Beauty in Contemporary Art," April 12 to October 25, 2005.

Barbican Art Gallery, London, "Color After Klein," May 26 to September 11, 2005.

Royal Academy of Arts, London, England, "Summer Exhibition 2005," June 7 to August 15, 2005.

Art Basel, "Showing of Sensing Thought, 2005, neon Tall Glass," June 14, 2005.

Godt-Cleary Projects, Las Vegas, Nevada, "Turrell + McCracken," July 1 to September 2005.

Whitney Museum of American Art, New York, NY "Overhead/Underfoot: The Topographical Perspective in Photography" July 1 to September 25, 2005.

Aspen Art Museum, Aspen, Colorado, "Design is not Art: Functional Objects from Donal Judd to Rachel Whiteread," August 5 to October 2, 2005.

Biennale d'art Contemporain de Lyon, Lyon, France, "Expérience de la durée," September 12, 2005 to December 31, 2005.

The Museum of Modern Art, New York, NY, "Take Two. Worlds and Views: Contemporary Art from the Collection," September 14, 2005 to July 3, 2006.

Guggenheim Bilbao, Spain, "ArchiSculpture," October 27,

2005 to February 26, 2006.

Museum für Neue Kunst, Zentrum für Kunst, Karlsruhe, Germany, November 19, 2005 to May 1, 2006.

2004

Smart Museum of Art, The University of Chicago, Chicago, Illinois, "Illuminations: Sculpting with Light," January 22 to April 4, 2004.

The Menil Collection, Houston, Texas, "Earthworks: Land Art at the Menil," June 9 to August 15, 2004.

Smithsonian Cooper-Hewitt National Design Museum, New York, New York, "Design is not Art: Functional Objects from Donal Judd to Rachel Whiteread," September 10, 2004 to February 25, 2005.

Galerie Almine Rech, Paris, France, "James Turrell + Hedi Slimane," September 11 to October 6, 2004.

Henry Art Gallery, Seattle, Washington, "WOW," November 6, 2004 to February 6, 2005.

frAC Centre, Mori Art Museum of Tokyo, Tokyo, Japan, "New Visions in Architecture, Art and the City," December 20, 2004 to March 30, 2005.

2003

HoAm Gallery/Sam Sung Museum, Seoul, South Korea, "Mind Space," February 28 to May 18, 2003.

Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, Antwerp, Belgium, "Luc Deleu," May 31 to August 17, 2003.

Michael Hue-Williams Fine Arts Ltd., London England, "Richard Serra, James Turrell and Roni Horn," October 16, 2003 to November 28, 2003.

New Mexico State University, Las Cruces, NM, "Segura Publishing Company Fine Art Prints," October 24 to December 19, 2003.

2002

VITRA Design Museum, Berlin, Germany, "CAT – Heaven's Gift," January 16 to February 24, 2002.

Musée d'Art Moderne, Paris, France, Vertu One Day Event, January 21, 2002.

Hudson River Museum, Yonkers, New York, "The Magic of Light," February 1 to May 19, 2002.

Guggenheim Soho, New York, New York, Vertu One Day

Event, February 14, 2002.

INAX Gallery Osaka, Osaka, Japan, "Moon and Architecture," March 7 to May 24, 2002.

Europäisches Museum für Frieden, Vienna, Austria, "Peace and Conflict," May 4 to September 30, 2002.

INAX Gallery Nagoya, Nagoya, Japan, "Moon and Architecture," June 6 to August 23, 2002.

MAK-Gegenwartskunstdepot, Vienna, Austria, "CAT – Heaven's Gift," June 25 to November 10, 2002.

Ping Pong Gallery Exhibition, Naoshima, Japan, "Fukutake Museum of Art Planning Exhibition," July 27 to November 4, 2002.

Australian Centre for the Moving Image, Melbourne, Australia. "Deep Space: Sensation and Immersion." October 16, 2002 to January 27, 2003.

Nikanbashi Gallery, Kagoshima, Japan, October 17 to November 7, 2002.

2001

Helmhaus, Zürich, Switzerland, "Peter Kneübler: Gut zum Druck," April 6 to May 20, 2001.

Scottsdale Museum of Contemporary Art, Scottsdale, AZ, "The Fine Art of Collaboration: Segura Publishing Co.'s 20th Year," June 16 to September 2, 2001.

Sky Harbor International Airport, Sky Harbor Art Program, Phoenix, Arizona "Sky Harbor's Art Collection," June 9, 2001 to January 30, 2002.

The Brooklyn Museum of Art, Brooklyn, NY, "26th Print National Exhibition," June 22 to September 2, 2001.

Deutsche Guggenheim, Berlin, Germany, "On the Sublime: Mark Rothko, Yves Klein, James Turrell," July 7, 2001 to October 7, 2001.

Hammond Museum, North Salem, New York, "Many Moons," August 4 to October 20, 2001.

Musée D'Art Contemporain de Montréal, "ArtCité," August 10 to October 8, 2001.

Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australia, "Space Odysseys: Sensation and Immersion," August 18 to October 21, 2001.

Shushev Museum of Architecture, (MAK), Moscow, Russia, "CAT – Heaven's Gift," September 25 to October 28, 2001.

The Getty Museum, Los Angeles, California, "Devices of Wonder," November 13, 2001 to February 3, 2002.

Museum of Modern Art, New York, New York, "Collaborations with Parkett: 1984 to Now," April 3 to June 5, 2001.

INAX Gallery 1, Tokyo, Japan, "Moon and Architecture," December 7, 2001 to February 23, 2002.

Contemporary Art Museum, Houston, Texas, "The Inward Eye," December 8, 2001 to February 17, 2002

Collection Lambert, Avignon, France, "Rendez-vous No. 3," December 16, 2001 to April 28, 2002.

Michael Hue-Williams Fine Arts Ltd., London England, "From the Dark Room."

2000

Millennium Dome, North London, England, "Night Rain," January 1 to December 31, 2000.

Dundee Contemporary Arts, "Dream Machines," February 5 to March 26, 2000.

American Craft Museum, New York, New York, "Defining Craft I", February 9 to May 7, 2000.

Henry Art Gallery, Seattle, Washington, "Shifting Ground: Transformed Views of the American Landscape," February 10 to August 20, 2000.

Haus der Kunst, Munich, Germany, "Regarding Beauty," February 10 to April 5, 2000.

Palais du Pape, Avignon, France, Mission Pour 2000 en France, "La Beauté," May 27 to October 1, 2000.

Musée Art Contemporain, Lyon, France, "La Collection: Installations," June 9 to September 17, 2000.

Peter Blum Edition, Blumarts Inc. New York, New York, "Lux et Tenebrae," June 17 to September 9, 2000.

Max Protetch Gallery, (MAK), New York, New York, "CAT – Heaven's Gift," June 29 to July 28, 2000.

Mappin Art Gallery, Sheffield, England, "Dream Machines," July 8 to August 20, 2000.

Art Front Gallery, Niigata, Japan, "Echigo-Tsumari Art Triennial, 'House of Light,'" July 20 to September 10, 2000.

Angles Gallery, Santa Monica, California, "Inventional," August 11 to September 16, 2000.

The Peggy Guggenheim Collection, Venezia, Italy, "Arte

Californiana della Collezione Panza al Museo Guggenheim," September 2, 2000 to January 7, 2001.

Camden Arts Centre, London, England, "Dream Machines," September 8 to October 29, 2000.

Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Denmark, "Vision and Reality," September 14, 2000 to January 14, 2001.

Museum of Modern Art, New York, New York, "Open Ends," November 2, 2000 to January 2, 2001.

Galerie Beyeler, Basel, Switzerland, "Art Light," November 16, 2000 to April 2001.

Guggenheim Museum in Bilbao, Spain, "Changing Perceptions: The Panza Collection at the Guggenheim Museum," November 16, 2000 to April 22, 2001.

Le Fresnoy National des Arts Contemporains, Fresnoy, France, "Fables du Lieu," November 19 to April 1, 2001.

1999

The Montclair Art Museum, Montclair, New Jersey, "Waxing Poetic: Encaustic Art in America," May 25 to August 15, 1999.

Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio, "Modern Masterworks on Paper from the Israel Museum, Jerusalem," June 13 to August 29, 1999.

Knoxville Museum of Art, Knoxville, Kentucky, "Waxing Poetic: Encaustic Art in America," September 5, 1999 to January 9, 2000.

Whitney Museum of American Art, New York, New York, "The American Century: Art and Culture Part II, 1950-2000," September 26, 1999 to February 13, 2000.

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institute, Washington D.C., "Regarding Beauty," October 7 to January 17, 2000.

Michael Hue-Williams Fine Art, London, England, "Eclipse," October 25 to November 26, 1999.

1998

Arizona State University, Tempe, Arizona, "Another Arizona: A State-Wide Juried Exhibition," February 28 to May 10, 1998.

Magasin 3 Konsthall, Stockholm, Sweden, "Spatiotemporal: Verk ur Samlingen 1988-1998," March 28 to June 14, 1998.

Museo d'arte Contemporanea, Castello di Rivoli, Torino, Italy, "Sunshine & Noir, Art in Los Angeles 1960-1997," May

15 to August 23, 1998.

Ackworth School, West Yorkshire, England, "Art Transpennine '98," May 23 to August 16, 1998.

Paul Kasmin Gallery, New York, New York, "Maps," July 8 to August 28, 1998.

Sumi Gallery, Okayama, Japan, August 15 to August 29, 1998.

Armand Hammer Museum, Los Angeles, California, "Sunshine & Noir, Art in Los Angeles 1960-1997," September 16, 1998 to January 3, 1999.

1997

Barbara Gladstone Gallery, New York, New York, January 18 to March 2, 1997.

Dry Creek Arts Fellowship, El Rojo Grande Ranch, Sedona, Arizona, "Beyond the 98th Meridian: Images of the American West," April 27, 1997.

Martin Gropius Bau, Berlin, Germany, "The Age of Modernism, Art in the 20th Century," May 7 to July 27, 1997.

Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Denmark, "Sunshine & Noir, Art in Los Angeles 1960-1997," May 15 to September 7, 1997.

La Fundació Joan Miró, Barcelona, Spain, "Lux Lumen," June 19 to September 7, 1997.

Kunstmuseum Wolfsburg, Germany, "Sunshine & Noir, Art in Los Angeles 1960-1997," November 15, 1997 to February 1, 1998.

1996

Centro Gallego de Arte Contemporaneo, Santiago de Compostela, Spain, "Coleccion Permanente. Novas Incorporacions. Coleccion Fundación Arco," February 2 to April 14, 1996.

Espace del'Art Concert, Château de Mouans-Sartoux, France, "Devant et derrière la lumière," March 23 to June 16, 1996.

Lisa Sette Gallery, Scottsdale, Arizona, "10 Year Anniversary," March 7 to March 30, 1996.

Galerie Michele Chomette, Paris, France, "Entre Centre et Absence," January 18 to March 16, 1996.

Galerie Froment and Putman, Paris, France, "Elsewhere," June 7 to July 20, 1996.

Schirn Kunsthalle, Frankfurt, Germany, "Um Fontana," June 6 to September 1, 1996.

Museum of Contemporary Art San Diego, San Diego, California, "Blurring the Boundaries: Installation Art, 1969-1996," September 21, 1996.

Des Moines Art Center, Des Moines, Iowa, "Contemplation, Five Installations," October 12, 1996 to January 12, 1997.

Institute of Contemporary Art, London, England, "The Incident II," October 12 to 16, 1996.

Skulpturenmuseum Glaskasten, Marl, Düsseldorf, Germany, "Schweben-artigrav in der Plastik," November 12 to January 14, 1996.

The Fruitmarket Gallery, Edinburgh, Scotland, "Northern Lights," December 7, 1996 to February 1, 1997.

1995

Taipei Fine Arts Museum, Taiwan, "Foundation Cartier; a Collection," January 25 to March 12, 1995.

Herbert F. Johnson Museum of Art, Ithaca, New York, "Between Light and Shadow: The Work of Robert Irwin and James Turrell," January 27 to April 9, 1995.

Museum of Contemporary Art, Los Angeles, California, "Installations: Selections from the Permanent Collection, Part Two," February 12 to May 21, 1995.

Belluard Boullwerk International, Fribourg, Switzerland, "The Incident," June 30 to July 2, 1995.

Aspen Art Museum, Aspen, Colorado, "Contemporary Drawing: Exploring the Territory," July 27 to September 24, 1995.

Ho-Am Art Galerie, Seoul, Korea, "1995 Joong-Ang Special Exhibition," "Contemplation," September 25 to October 20, 1995

1994

Musée des Beaux-Arts de Chartres, Chartres, France, "L'architecte est sur les lieux collections du FRAC Centre," February 11 to March 28, 1994.

The Lannan Foundation, Los Angeles, California, "Percept/Image/Object," February 26 to May 15, 1994.

Musée Departemental de Rochechouart, France, "Chateau de Rochechouart: Collection," April 2 to July 8, 1994.

Denver Art Museum, Denver, Colorado, "Landscape as Metaphor, Visions of America in the Late 20th Century," May 14 to September 11, 1994.

National Gallery of Art, Washington, D.C., "Gemini Editions Limited Collection, Recent Prints and Sculpture," June 5 to October 2, 1994.

Museum of Modern Art, New York, New York, "Painting and Sculpture: Recent Acquisitions," June 16 to September 11, 1994.

Straus Gallery, Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge, Massachusetts, "Prints of Darkness," July 16 to October 9, 1994.

Aarhus Kunst Museum, Denmark, "Starlight," September 2 to September 13, 1994.

Lisboa '94 Capital Europeia Da Cultura, Centro Cultural de Belém, Lisbon, Portugal, "The Day After Tomorrow," September 20 to December 18, 1994.

Neuberger Museum of Art, State University of New York (SUNY), Purchase, New York, "Inspired by Nature," September 24 to December 24, 1994.

Columbus Museum of Art, Columbus, Ohio, "Landscape as Metaphor, Visions of America in the Late 20th Century," October 14, 1994 to January 8, 1995.

Pratt Institute Manhattan Gallery, New York City, New York, "Sculpting with the Environment/A Natural Dialogue," October 22 to November 26, 1994.

National Museum of Contemporary Art, Seoul, Korea, "Foundation Cartier; A Collection," October 29 to December 7, 1994.

Henry Art Gallery, Seattle, Washington, "After Art: Rethinking 150 Years of Photography," December 4, 1994 – March 26, 1995.

Anthony d'Offay Gallery, "Sculpture," December 7, 1994 to January 26, 1995.

Peter Blum, New York, New York, "10 Years of Parkett: 63 Artists' Editions," December 15, 1994 to January 28, 1995.

1993

Kunsthalle, Hamburg, Germany, "Mediale," February 5 to March 1993.

Martin-Gropius Bau, Berlin, Germany, "Amerikanische Kunst Im 20 Jahrhundert," May 6 to August 24, 1993.

Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, Jouy-en-Josas, France, "Azure," May 28 to September 12, 1993.

La Défense, Paris, France, "Differentes Natures," June 25 to November 1, 1993.

Biennale d'Art Contemporain, Lyon, France, September 3 to October 13, 1993.

Royal Academy of Art, London, England, "American Art of the 20th Century," September 16 to December 12, 1993.

1992

Galerie Froment & Putman, Paris, France, "James Turrell: Un Peu Plus Pres du Ciel," November 24, 1989 to January 12, 1990. Stein Gladstone, New York, New York, January 11 to March 14, 1992.

Geneve Musée d'Art et d'Histoire, Geneva, Switzerland, "James Turrell, Michele Zaza," March 31, 1992.

La Ribora, and La Barcelonata, Barcelona, Spain, "Configurations Urbanes" July 21 to August 20, 1992.

De Pont Foundation, Tilburg, Holland, "De Opening," September 12, 1992 to January 31, 1993.

Kunsthalle, Basel, Switzerland, Transform: BildObjektSkulptur im 20. Jahrhundert, June 14 to September 27, 1992.

1991

Dalsheimer Gallery, Baltimore, Maryland, "Portfolios: A Common Thread," January 17 to March 29, 1991.

Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, Indiana, March 1991.

Reynolds/ Minor Gallery, Richmond, Virginia, "Peter Blum Edition, New York: Sherrie Levine, John Baldessari, Louise Bourgeois, Terry Winters, Helmut Federle, James Turrell," April 13 to May 11, 1991.

Galerie Cora Holzl, Düsseldorf, "Amerikanische Druckgraphik," May 24 to June 20, 1991.

Museum für Moderne Kunst, Frankfurt, Germany, June 7, 1991.

Katonah Museum of Art, Katonah, New York, "Sticks & Stones," June 9 to September 1, 1991.

Museum of Contemporary Art, Los Angeles, California, August 1990 to August 1991.

Turske & Turske, Zurich, Switzerland, October 1 to November 9, 1991.

Whitney Museum at Equitable Center, New York, New York, "Immaterial Objects: Works from the Permanent Collection of the Whitney Museum of American Art," September 11 to

December 28, 1991.

Schwerelos, Berlin, Germany, "Schwerelos: der Traum vom Fliegen in der Kunst der Moderne," November 9, 1991 to January 22, 1992.

1990

Fondation Cartier Pour l'Art Contemporain, Jouy-en-Josas, France, Spring 1990. "Lignes de Mire," April 1 to May 20, 1990.

Château de Rochechouart, Musée Departmental, Rochechouart, France, April 5 to June 10, 1990.

La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla, California, "San Diego Museum of Contemporary Art: Selections from the Permanent Collection," April 7 to June 3, 1990.

Le Musée d'Art Contemporain de Montréal, Montréal, Quebec, Canada, "L'art d'installation: Mise en scene de la collection permanente," April 29 to July 22, 1990.

Musée d'Art Moderne la Ville de Paris, Paris, France, "Un Choix d'Art Minimal dans la Collection Panza," July 12 to November 4, 1990.

Karl Bornstein Gallery, Santa Monica, California, "Changing Summer Show," July 14 to August 11, 1990.

Turske & Turske, Zurich, Switzerland, August 15 to September 8, 1990.

Israel Museum, Jerusalem, Israel, "Israel Museum International Council Program," September 3, 1990.

Kupferdruck, Peter Kneubuhler, Zurich, Switzerland, 1990.

Espace Electra, Paris, France, "Nature (artificielle)," October 9 to December 30, 1990.

Hiram Butler Gallery, Houston, Texas, "James Turrell, First Light," November 17, 1990 to December 30, 1990.

1989

Santa Monica Arts Commission, Santa Monica, California, "Pico Seagate Exhibition," March 6 to April 17, 1989.

Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota, "First Impressions: Early Prints by Forty-Six Contemporary Artists," June 4 to September 10, 1989.

Ace Contemporary Exhibitions, Los Angeles, California, "The Innovators/Entering the Sculpture," October 14 to November 25, 1989.

Hirschl & Adler Modern, New York, New York, "Departures: Photography 1924-1989," November 2 to December 2, 1989.

Lorence-Monk Gallery, New York, New York, "10 Years Peter Blum Edition," November 18 to December 16, 1989.

National Gallery of Art, Washington, D.C., "The 1980's: Prints from the Collection of Joshua P. Smith," December 17, 1989 to April 8, 1990.

1988

Montgomery Gallery, Pomona College, Claremont, California, "Pomona College Alumni Exhibition," March 6 to April 17, 1988.

Saint Louis Art Museum, Saint Louis, Missouri, "New Sculpture/Six Artists," September 23 to October 30, 1988.

Guggenheim Museum, New York, New York, "Viewpoints," December 9, 1988 to January 22, 1989.

1987

Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota, "Public and Private: American Prints Today," February 1 to March 22, 1987.

Centre International D'Art Contemporain de Montréal, Montréal, Québec, Canada, "Stations," August 1 to November 1, 1987.

Arte Ambientale, Rimini, Italy, "James Turrell e Robert Irwin," August 22 to August 29, 1987.

Lorence-Monk Gallery, New York, New York, "Peter Blum Edition: Enzo Cucchi, General Idea, Brice Marden, James Turrell," September 19 to October 10, 1987.

1986

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institute, Washington, D.C., "Directions 1986," February 6 to March 30, 1986.

The Brooklyn Museum, Brooklyn, New York, "Public and Private: American Prints Today," February 7 to May 5, 1986.

Photographic Resource Center, Boston University, Boston, Massachusetts, "Photomosaics: The Landscape Reconstructed," February 27 to April 4, 1986.

Flint Institute of Arts, Flint, Michigan, "Public and Private: American Prints Today," July 28 to September 7, 1986.

Centre International D'Art Contemporain de Montréal, Montréal, Québec, Canada, "The 100 Days of Contemporary Art; Lumieres: Perception-Projection," August 1 to November 2, 1986.

Rhode Island School of Design, Providence, Rhode Island, "Public and Private: American Prints Today," September 29 to November 9, 1986.

Museum of Fine Arts, The Lois and Michael Torf Gallery, Boston, Massachusetts, "70's into 80's: Printmaking Now," October 22, 1986 to February 8, 1987.

Burnett Miller Gallery, Los Angeles, California, December 1, 1986 to January 10, 1987.

Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh, Pennsylvania, "Public and Private: American Prints Today," December 1, 1986 to January 11, 1987.

Karl Bornstein Gallery, Santa Monica, California, December 2 to December 31, 1986.

Cirrus, Los Angeles, California, "A Southern California Collection," December 6, 1986 to January 17, 1987.

Museum of Contemporary Art, Los Angeles, California, "Individuals: A Selected History of Contemporary Art, 1945-1986," December 10, 1986 to January 10, 1988.

Museum of Fine Arts, Santa Fe, New Mexico, "Poetics of Space," December 19, 1986 to March 22, 1987.

1985

École des Beaux-Arts, Paris, France, "Cinquante Ans De Dessins Americains: 1930-1980, Menil Collection," May 3 to July 13, 1985.

Lorence-Monk Gallery, New York, New York, "Cucchi-Fischl-Kruger-Stalder-Turrell," May 30 to June 29, 1985.

San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, California, "Art+Architecture+Landscape: The Clos Pegase Design Competition," June 6 to August 25, 1985.

Radcliff Dance Studio, Radcliff College, Cambridge, Massachusetts, "Severe Clear," June 9 to June 23, 1985.

Groningen, Netherland, "Cucchi-Fischl-Kruger-Stalder-Turrell," September 14 to October 20, 1985.

Stadelschen Kunstinstitute und Stadtische Galerie, Frankfurt, Germany, "Amerikanische Zeichnungen 1930-1980, Menil Collection," November 27, 1985 to January 26, 1986.

1984

Rhona Hoffman Gallery, Chicago, Illinois, "Projects: World Fairs, Waterfronts, Parks and Plazas," June 20 to July 31, 1984.

Welton Becket Associates, Santa Monica, California, "The Interactive Arts: Art & Architecture," September 19, 1984.

1983

The Ritter Art Gallery, Florida Atlantic University, Boca Raton, Florida, "Selections from the Chase Manhattan Bank Art Collection," January 11 to February 20, 1983.

Art Museum of the Athenaeum, Helsinki, Finland, "ARS 83 Helsinki," October 13 to December 11, 1983.

1982

Robert Hull Flemming Museum, University of Vermont, Burlington, Vermont, "Selections from the Chase Manhattan Bank Art Collection," January 22 to March 21, 1982.

Städtisch Galerie Im Lembachhaus, München, Federal Republic of Germany, "Drawing Distinctions, American Drawings of the Seventies," February 17 to April 11, 1982.

Upper Rotunda, Faneuil Hall Marketplace, Boston, Massachusetts, "Selections from the Chase Manhattan Bank Art Collection," presented by the DeCordova Museum, University of Massachusetts, Lincoln, Massachusetts, April 30 to June 6, 1982.

The Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois, "The 74th American Exhibition," June 12 to August 1, 1982.

Wilhelm-Hack Museum, Ludwigshafen, Federal Republic of Germany, "Drawing Distinctions, American Drawings of the Seventies," September to October 1982.

College of Art and Architecture, University of Idaho, Moscow, Idaho, "Visiting Artists Revisited," October 7 to October 31, 1982.

David Winton Bell Gallery, Brown University, "Selections from the Chase Manhattan Bank Art Collection," October 16 to November 11, 1982.

1981

Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Denmark,

"Drawing Distinctions, American Drawings of the Seventies," August 15 to September 20, 1981.

University Gallery, University of Massachusetts, Amherst, Massachusetts, "Selections from the Chase Manhattan Bank Art Collection," September 19 to December 20, 1981.

Kunsthalle, Basel, Switzerland, "Drawing Distinctions, American Drawings of the Seventies," October 4 to November 15, 1981.

1980

Los Angeles County Art Gallery, Barnsdall Park, Los Angeles, California, "An Invitational Drawing and Watercolor Exhibition," March 22 to April 13, 1980.

1979

Visual Arts Center, California State University, Fullerton, California, "California Perceptions: Light and Space," November 16 to December 13, 1979.

1975

The La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla, California, "University of California at Irvine, 1965-1975," October to November, 1975.

1973

The New York Cultural Center, New York, New York, "3D Into 2D: Drawing for Sculpture," January 19 to March 11, 1973.

1969

Amsterdam, Holland, "Aerial Skywriting Pieces," 1969-1970 (performance).

1968

Pasadena, California, "Aerial Skywriting Pieces," 1968 (performance).

Los Angeles County Museum, Los Angeles, California, "Art and Technology Show,"

May 11 to August 29, 1968.



BIBLIOGRAFÍA





BIBLIOGRAFÍA

ALBELDA, José y SABORIT, José. *La construcción de la naturaleza*. Col. "Arte, estética y pensamiento", Valencia, Generalitat Valenciana, 1997.

ARAÚJO, Joaquín. *Éticas y poéticas del paisaje*. Tundra. Valencia. 2013.

- *La cultura Ecológica*. Fundación Cesar Manrique, Lanzarote, 1995.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Alianza Forma. Madrid. 2008.

BLÁZQUEZ ABASCAL, Jimena. *Arte y naturaleza. Guía de Europa. Parques de esculturas*. Documenta artes y ciencias visuales. Fundación NMAC. Madrid, 2006.

BRAQUE, Georges. *El día y la noche*, Acantilado, 2001.

CARERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Gustavo Gili, S.L. Barcelona. 2013.

COSTA, Joan. *Diseñar para los ojos*. Colección Joan Costa. Grupo Editorial Desing. La Paz. Bolivia. 2ª Edición. 2003.

DE BARAÑANO, Kosme. *El sentido de la piel. Soporte y desvelamiento. Ekfrasis & Scuoiaitura*. 6º Congreso Internacional Support Surface. Fundación Cañada Blanch. Valencia, 2015.

- *La luz como soporte. Fuego bajo las cenizas Aufnahme und Einwandlung*. 5º Congreso Internacional Support Surface. Fundación Cañada Blanch. Valencia, 2014.
- *El soporte: desde la oscuridad hacia la luz. Reflections e Illuminations*. 4º Congreso Internacional Support Surface. Fundación Cañada Blanch. Valencia, 2013.
- *El paisaje en la praxis artística contemporánea. Natura Naturans*. 3º Congreso Internacional Support Surface. Fundación Cañada Blanch. Valencia, 2012.
- *Escultura y Paisaje. Dessiner sur l'herbe*. 2º Congreso Internacional Support Surface. Fundación Cañada Blanch. Valencia, 2011.

DE BOTTON, Alian. ARMSTRON, John. *El arte como terapia*. Pahidon. Londres. 2014. Título original: *Art as Thehapy. Phaidon*. London, 2013.

DE GRACIA, Francisco. *Entre el paisaje y la arquitectura. Apuntes sobre la razón constructiva*. Editorial Nerea, Donostia-San Sebastián, 2009.

DE ROSA, Agostino. *James Turrell. Giometrie di luce Roden Crater Projet*. IUAV Instituto Universitario di Architettura di Venezia. Electa. Milano, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *El hombre que andaba con el color*. Abada Editores. (trad. J.M. Hernández) Madrid, 2014. Título original: *L'homme qui Marchant Dans la couleur*. Minuit. 2001.

ECO, Umberto. *La Historia de la Fealdad*. Lúmen. Barcelona, 2007.

E. KRAUSS, Rosalind. "Pasajes de la escultura moderna". Akal. Madrid, 1996.

FERRATER MORA, José. *Diccionario de Filosofía Abreviado*. Edhasa. Barcelona. 2004.

FOX, Jorge (Diario de). Traducido de la edición inglesa, *Everyman's Edition*, con permiso de J.M. Dent & Sons de Londres. Texto Electrónico con permiso de la Librería de la Sociedad de Amigos © 1939 (Friends Book Store 302 Arch Street, Philadelphia, E.U.A.) Preparado y Actualizado por CHM (Coalition for Hispanic Ministries).

FRANK, Peter. *Site Sculpture*, Art News, Oct. 1975.

GAVIRIA, Mario. *La ciudad como espacio de aventura y de innovación social*, "Desde la Ciudad" (IV Actas). Huesca, Diputación de Huesca, 1998.

GÓMEZ ALONSO, Rafael. *Criterios y categorías estéticas*. En "Cultura Audiovisual: Itinerarios y Rupturas", Ediciones del Laberinto, Madrid, 2007.

GARCÍA-GERMÁN, Javier (ed.) *De lo mecánico a lo termodinámico Por una definición energética de la arquitectura y del territorio*. Colección Compendios de Arquitectura Contemporánea, Barcelona, GG., 2010.

GRAU, Oliver. *Visual Art. From Illusion To Immersion*. Massachusetts Institute Technology. 2003. Versión original: "Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart: Visuelle Strategien". Reimer. Berlin. 2001.

GRASSI, Ernesto. *Arte y mito*. Anthropos, Barcelona, 2012.

GONZÁLEZ, Justo L. *Historia del cristianismo*, Miami, Fl. USA, Editorial Unilit, 1994. Edición revisada en 2 tomos. Publicado originalmente en 10 tomos por Editorial Caribe, Miami, Fla.

GOMBRICH E.H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Debate. Madrid. 1997.

GÓMEZ MARTÍN, Luis Javier. *Breve introducción al Land Art*. Revista de Claseshistoria, nº 47. 29 de septiembre de 2009. ISSN 1989-4988.

HEIDEGGER. *El Arte y el Espacio*. (Trad. DE BARAÑANO, Kosme). Universidad del país Vasco. 1990.

– *Construir, habitar, pensar*. (Trad. DE BARAÑANO, Kosme). Universidad del país Vasco. 1990.

HILL, Christopher. *The World Turned Upside Down: Radical Ideas During the English Revolution*. London, Penguin Books, 1972.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La muerte*. Pre-textos. Valencia. 2009. Título de la obra original en lengua francesa: "La mort", 2002.

JUNG, C.G. *Psychology and Religion: West an East*. En *Collected Works*, vol. 11. Princeton: Princeton University Press. 1969.

KANDINSKY, Vassily. *De lo espiritual en el arte*. Paidós, Barcelona, 1996.

LITTLE, Stephen. *...ismos, para entender el arte*. Turner Publicaciones, S.L. Madrid. 2004.

MADERUELO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960 - 1989*. Madrid, Akal, 2008.

MADERUELO, Javier. *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid, Acaba, 2005.

MADERUELO, Javier. *Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*. Fundación César Manrique. Madrid. 1996.

MARCHÁN FIZ, Simón. «Arte povera» y «land art», Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna". Madrid, Akal, 1986, 1ª ed. Madrid, Alberto Corazón ed., 1972.

MECKEL, Daniel J. y MOORE, Robert L.. *Self and Liberation: The Jung-Buddhism Dialogue*. New York: Paulist Press. 1992.

- MOLINO, Anthony.** *El árbol y el diván. Diálogos entre psicoanálisis y budismo.* 1º edición, Kairós, Barcelona, 2004. Título original: *The couch and the tree.* LLC, New York. 1998.
- MOORE, Rosemary.** *The Light in their Conscience: Early Quakers in Britain 1646 - 1666.* Pennsylvania, The Pennsylvania University Press. 2000.
- MURRAY, Chris.** *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX.* Ensayo Arte Cátedra. Madrid. 2ª edición. 2010. Título de la obra: "Key Writers on Art: The Twentieth Century.
- NOGUÉ, J.** *El Paisaje en la cultura contemporánea.* Biblioteca Nueva. Madrid. 2008.
- PALLASMAA, Juhani.** *La arquitectura y los sentidos,* Ediciones Gustavo Gili, S.L., Barcelona 2014.
- PÉREZ OCAÑA, Óscar Luis.** *Land Art en España.* Ediciones Rubeo. España 2011.
- PORFIRIO-PLOTINO.** *Enéadas: libros V y VI.* Madrid: Editorial Gredos, 1998.
- RAQUEJO, Tonía.** *Land Art.* Nerea. Madrid. 1998.
- RAHULA, W.** *Lo que el Buddha enseñó,* Kier, Buenos Aires, 1990.
- REYERO, Carlos.** *Introducción al arte occidental del siglo XIX.* Cátedra. Madrid. 2014.
- RIMPOCHÉ, Sogyal.** *El libro tibetano de la vida y de la muerte,* Urano, Barcelona, 1994.
- ROGER, Alain.** *Breve tratado del paisaje.* Edición de Javier Maderuelo. Paisaje y Teoría. Biblioteca Nueva. 2007. Título original: "Counrt traité du paysage". Éditiones Gallimard, 1997.
- SHELLING.** *La relación de las artes figurativas con la naturaleza.* (Trad. A.Castaño) Aguilar, 1980.
- SAMYUTTA NIKĀYA,** (trad. Bikkhu Bodhi). *The Connected Discourse of the Buddha: A Translation of the Samyutta Nikaya (Teachings of the Buddha).* Wisdom Publications. Boston. 2003.
- FARTHING, Stephen.** *Arte toda la historia.* Blume. Barcelona. 2010. Título original: "Art. The Whole Story.
- VISUDDHIMAGGA.** *Sendero de la purificación. El manual clásico de doctrina y meditación budista.* Autor Editori. 2012.
- VON FRANZ, Marie-Louise.** *Sobre los sueños y la muerte: Una interpretación Junguiana,* Kairos, 3º edición, 2007. Traducción: Claudia Fantl. Título original: *Traum Und Tod..* Kösel Verlag, München. 1984.
- VV.AA.** *Biblia de Jerusalén.* Ed. Española Desclée de Brouwer, Bilbao, 1967.
- VV.AA.** *Diccionario Visual de términos arquitectónicos.* Madrid, Cátedra, 2009.
- VV.AA.** *Guía de buenas prácticas. Proyectos de arte contemporáneo en espacios públicos, naturales y urbanos.* Fundación NMAC. Cádiz, 2002.
- VV.AA.** *Historia de la arquitectura, de la antigüedad a nuestros días.* Könemann, Germany. Loc-Team SL., Barcelona, 2005.
- VV.AA.** *James Turrell .* Fundación NMAC. Ed. Charta, .Milano. 2009.
- VV.AA.** *La construcción de la luz. Rastro de reflexiones y reflejos.* Departamento de Construcción y Tecnología Arquitectónicas. DTCA / ETSAM / UPM. Madrid 2011.
- VV.AA.** *Arte y naturaleza. Guía de Europa. Parques de esculturas.* Madrid, Documenta artes y ciencias visuales. Fundación NMAC, 2006.

WILKINSON, Richard H. *Cómo leer el arte egipcio. Guía de jeroglíficos del Antiguo Egipto.* Crítica. Barcelona. 2011. Título original: "Reading Egyptian Art. A Hieroglyphic Guide to Ancient Egyptian Painting And Sculpture. Londres. 1995.

ZAJONC, Arthur. *Capturar la luz. La historia entrelazada de la luz y la mente.* Atlanta. Girona. 2015. (Trad. Francisco López Martín). Título original: "Catching the Light. The Entwined History of Light and Mind." 1993.

Capítulos

BOCCHI, Renato. "La luz como materia de la arquitectura", en *Support/Surface. El soporte: desde la oscuridad hacia la luz. Reflections & Illuminations.* DE BARAÑANO K. Ed, Fundación Cañada Blanch. Valencia. 2013. pp. 115 - 127.

DE BARAÑANO, Kosme. "Arte y Naturaleza en las transformaciones de la Escultura: nueva visión del Territorio y del Paisaje", en *Support/Surface, Escultura y Paisaje. Dessiner sur l'herbe.* Fundación Cañada Blanch. Valencia, 2011.

DE BARAÑANO, Kosme. "El peso de a luz", en *James Turrell.* IVAM Instituto Valencià d'Arte Modern, Valencia 2004.

DE BARAÑANO, Kosme. "Noguchi: Esculpiendo con la Naturaleza", en *Isamu Noguchi, Un Estudio Espacial.* IVAM Instituto Valencià d'Arte Modern, Valencia 2001.

E. KRAUSS Rosalind. "La escultura en el campo expandido", en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos,* Alianza Forma, Madrid, 1996. Título original: "Sculpture in the Expanded Field", *Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths,* Cambridge, The MIT Press, 1985.

FERNÁNDEZ ARDANAZ, Santiago. "El paisaje como sujeto activo: la mirada del otro", en *Support/Surface. Escultura y Paisaje* (Altea, 19, 20, 21 y 22 de Noviembre de 2010). Fundación Cañada Blanch. 2011.

SALVADOR, Josep. "La construcción del paisaje en el arte contemporáneo: modelos de percibir y vivir nuestro entorno", en *Support/Surface. En la Práxis Artística Contemporánea,* (Altea 21, 25 y 26 de Noviembre de 2011). Fundación Cañada Blanch. 2011.

TÁPIES, Antoni. *Arte y contemplación interior.* Discurso del académico honorario... leído en el acto de su recepción pública... Madrid, R. Academia de Bellas Artes San Fernando, 1990.

GAVIRIA, Mario. "La ciudad como espacio de aventura y de innovación social", en *Desde la Ciudad* (IV Actas). Diputación de Huesca. Huesca, 1998.

ECKHART Maestro. "Surrexit autem Saulus de terra apertisque oculis nihil videbat", en *El fruto de la Nada* (ed. A.Vega). Madrid. Siruela, 1998.

SÁNCHEZ SEGOVIA, José. "Desde la superficie: caminos de inmaterialidad. Vinculación entre Göbekli Tepe y James Turrell", en *Support/Surface. El sentido de la piel: soporte y desvelamiento. Ekfrasis & scuiatura,* DE BARAÑANO, K. Ed, Fundación Cañada Blanch. Valencia. 2015. pp. 299 - 318.

- "James Turrell. *Aisthesis* de espiritualidad", en *Support/Surface. La luz como soporte: el fuego bajo las cenizas. Aufnahme und Einwandlung.* DE BARAÑANO K. Ed, Fundación Cañada Blanch. Valencia. 2014. pp. 153 - 163.
- "*Aisthesis* de la luz en la obra de James Turrell: skyspaces", en *Support/Surface. El soporte: desde la oscuridad hacia la luz. Reflections & Illuminations.* DE BARAÑANO K. Ed, Fundación Cañada Blanch. Valencia. 2013. pp. 303 - 313.

- "En un lugar en el que el Cielo y la Tierra se encuentran; los skyspaces de James Turrell", en *Support/Surface. El paisaje en la praxis artística contemporánea. Natura Naturans*, DE BARAÑANO K. Ed, Fundación Cañada Blanch. Valencia. 2012. pp. 255 - 278.
- "Second Wind, 2005. Modelo de integración en el paisaje natural", en *Support/Surface. Escultura y Paisaje*, DE BARAÑANO K. Ed, Fundación Cañada Blanch. Valencia. 2011. pp. 135 - 155.

Artículos en prensa y revistas

ALBELDA, José. "Ética y estética en las intervenciones artísticas en la naturaleza", en V.V.A.A., *Proyectos de arte contemporáneo en espacios públicos, naturales y urbanos. Guía de buenas prácticas*, Cádiz, Fundación NMAC, 2002.

BOEREE, C. George. "Carl Jung", en *Teorías de la personalidad*. (Trad. esp: Dr. Rafael Gautie) [en línea][Consultado el 1 de Septiembre 2015]. Disponible en red: <http://webpace.ship.edu/cgboer/jungesp.html>

BÜRGER, Peter. "El vanguardismo", en *La cultura de la conservación*, Edición de la Fundación Cultural Banesto, Madrid, 1993.

HOWETT, Catalina. "New Directions in Environmental Art", en *Landscape Architecture*, Enero. 1977.

LIPPARD, Lucy. "Art Outdoors, In and Out of the Public Domain", en *Studio International*, Marzo-Abril 1977.

MANZANO-MONIS, Manuel. *La arquitectura en la definición de paisaje. James Turrell, el chamán de la luz*. Viernes 25 de Julio de 2008.

MARTÍN Saez. "Coneledeluz", en *Elhall*, Colegio oficial de Arquitectos de la Rioja, Nº 91 Octubre 2005.

SEB DURBAN, Darío. "El Dao. Problemas de traducción", en *Seda Revista de estudios Asiáticos*, Revista Nº 4 - Enero 2007.

SHELLER, Melanie. "Hicksite Quaker Beliefs", en *Opposingviews*, [en línea], [Consulta: 20 de Junio de 2015]. Disponible en web: <http://people.opposingviews.com/hicksite-quaker-beliefs-3160.html>

VOZMEDIANO, Elena. "James Turrell. No es que rechace la imagen en el arte, es que quiero el poder de la luz", en *El Cultural* (suplemento del diario El Mundo) del 17 de Julio de 2008.

Catálogos

ALBELDA, José. "El eco del latido". Catálogo *El pulso de la Tierra*. Palau de la Música, Valencia 1993.

BÄRMANN, Matthias. "El vacío en el corazón de las cosas", en catálogo *La Espiritualidad del Vacío*, Fundación Bancaixa, Valencia, 2001.

GIMÉNEZ Carmen, TROTMAN Nat y ZAJONC Arthur. *James Turrell*, [en catálogo]. The Solomon R. Guggenheim Foundation. Avery Group, Minnesota, EEUU, 2013.

GOVAN, Michael, CHRISTINE Y. KIM (ed.) *James Turrell: A Retrospective*. The Los Angeles County Museum of Art. LACMA. 2013.

GOVAN, Michael, (ed.) *Robert Irwin, James Turrell : Villa Panza*. Munich ; New York : DelMonic Books, Prestel Publishing, 2014.

RIBAS, A. *El buit, ciència i metàfora*. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, s. d. (Juliol 2000).

VV.AA. *Arte y Naturaleza*, Montonmedio Arte Contemporáneo, [en catálogo], Madrid, Ed. Fundación NMAC, 2001.

VV.AA. *Catálogo 02/03*. Montonmedio Arte Contemporáneo, [en catálogo]. Madrid, Ed. Fundación NMAC, 2003.

VV.AA. *Isla de las Esculturas*. Illa da Xunqueira de López. Diputación de Pontevedra, Pontevedra 1999.

VV.AA. *James Turrell*, [en catálogo] Fundación "la Caixa", Ed. Cantz, Alemania, 1992.

VV.AA. *James Turrell*. Fundación NMAC. Charta, Milano. 2009.

VV.AA. *James Turrell*. [en catálogo] IVAM Instituto Valencià d'Arte Modern, Valencia 2004.

VV.AA. *Testigos*, Montonmedio Arte Contemporáneo. [en catálogo]. Madrid. Ed. Fundación NMAC, 2006.

Artículos y páginas consultadas en la web

ARAGÓN OSÉS, Gaspar. "Flashes de luz en la arquitectura", en *Elhall*, Colegio oficial de Arquitectos de la Rioja, N° 91 Octubre 2005.

BANNING, E.B. "So Fair a House: Göbekli Tepe and the Identification of Temples in the Pre-Pottery Neolithic of the Near East", en *Current Anthropology*. Octubre 2011, Vol. 52, nº5, [en línea]. Disponible en red: <http://www.jstor.org/stable/10.1086/661207>

BEYST, Stefan. *James turrell a sculptor of light*. [en línea]. Abril 2007. [Consulta: 20 de Junio de 2015]. Disponible en web: <http://d-sites.net/english/turrell.htm#.VeCDY7RlpLQ>

BLANCO ALCALDE, Daniel. "Land art: la naturaleza como lienzo del paisaje", en *Revista Cultural Mito. La espiritualidad representada*, [en línea] nº 25. 18 de Septiembre 2014. ISSN 2340-7050. [Consulta: 20 de Junio de 2015]. Disponible en web: <http://revistamito.com/land-art-la-naturaleza-como-lienzo-del-paisaje/>

CASO de los COBOS, Guillermo. "Los supuestos templos de Göbekli Tepe pudieron ser viviendas, según un estudio", en *Arqueología Terrae Antiquae*. Octubre 8, 2011. [en línea] Disponible en red: www.terraeantiquae.com

COSTA, Joan. "Diseñar para los ojos" en *Colección Joan Costa*. Grupo Editorial Desing. La Paz. Bolivia. 2ª Edición. 2003 [en línea]. [Consulta: 20 de Junio de 2015]. Disponible en red: <http://es.slideshare.net/jrosario1/diseñar-para-los-ojos-joan-costa>

DE VEER, Isabel. “El vacío como símbolo: de la nada al todo”, en *Revista Alcione. Psicología Transpersonal*. [en línea]. [Consulta: 20 de Junio de 2015]. Disponible en red: <http://alcione.cl/el-vaco-como-smbolo-de-la-nada-al-todo/>

FLAM, Jack. *Robert Smithson: The Collected Writings*, 2ª edición, The University of California Press, Berkeley y Los Angeles, California; University of California Press, LTD. Londres, Inglaterra; 1996. Originalmente publicado: “The Writings of Robert Smithson”, editado por Nancy Holt, Nueva York, Nueva York University Press, 1979. ISBN 0-520-20385-2 # [Consulta: 20 de Junio de 2015]. Disponible fragmento en web: <http://www.robertsmithson.com/essays/cultural.htm>

GARCIA, Irene. “LightScape: James Turrell en Houghton”, en *Metalocus*. 19/06/2015 [en línea]. [Consulta: 20 de Agosto de 2015]. Disponible en red: <http://www.metalocus.es/content/es/blog/lightscape-james-turrell-en-houghton>

IVONNE, Lara. “La teoría del color de Goethe y su relación con la personalidad del ser humano”, en *Cultura. Hipertextual*. 29 de abril de 2015 [en línea]. [Consulta: 20 de Junio de 2015] Disponible en red: <http://hipertextual.com/2015/04/teoria-del-color-goethe>

JARQUE, Fietta. “El vendedor del cielo”, en “*El País. Archivo*”, 21 de Marzo de 2009 [en línea] [Consulta: 1 de Septiembre de 2015]. Disponible en Web: http://elpais.com/diario/2009/03/21/babelia/1237593967_850215.html

KNIGHT, Aimée. *James Turrell: A private viewing*. 20 Julio de 2013 [en línea] [Consulta: 20 de Marzo de 2013]. Disponible en Web: <http://aimeeknight.com/category/new-media-2/>

MANZANO-MONIS, Manuel. *La arquitectura en la definición de paisaje. James Turrell, el chamán de la luz*. Viernes 25 de Julio de 2008. [en línea]. Disponible en Web: <http://arquitecturadefpaisaje.blogspot.com/2008/07/james-turrell-el-chamn-de-la-luz.html>

MEADS, Helen. *The Quaker Meaning of Light (and James Turrell's work)*, Conference organised jointly by Yorkshire Sculpture Park and Yorkshire Quaker Arts Projects, 22 de Marzo de 2014. [Consulta: 20 de Junio de 2015]. Disponible en web: <http://bham.academia.edu/HelenMeads>

ROMÁN LÓPEZ, María Teresa. *El budismo ante la muerte*, [en línea][Consultado el 20 de Agosto de 2015]. Disponible en red: http://www.ull.es/congresos/conmirel/roman1.html#N_18

RUEDA, Juan Francisco. “Luz, fin y medio, Ocio y cultura”, en *Malagahoy.es*, 23 de octubre de 2009. [en línea] [Consultado el 20 de Marzo de 2010]. Disponible en Web: <http://www.malagahoy.es/article/ocio/508937/luz/fin/y/medio.html>

SACKS, Oliver. “De mi propia vida. En el tiempo que me queda, tendré que arreglar mis cuentas con el mundo”, en *El País*, 21 de Febrero de 2015, [en línea]. Este artículo se publicó originalmente en The New York Times. Traducción de María Luisa Rodríguez Tapia. [Consulta: 30 de Junio de 2015]. Disponible en web: http://elpais.com/elpais/2015/02/20/opinion/1424439216_556730.html

VV.AA. “Los cuáqueros y su «experimento sagrado»”, en *Biblioteca en línea Watchtower*. Noviembre 2006, [en línea] [Consulta: 20 de Marzo de 2013]. Disponible en Web: <http://wol.jw.org/es/wol/d/r4/lp-s/102006404#h=4>

WORTHINGTON, Hal V. WORTHINGTON, Joan. “Registros de persecuciones”, en *La cruz perdida de la pureza*. [en línea]. [Consulta: 20 de Junio de 2015]. Disponible en web: <http://www.hallworthington.com/spanish/sp persecutions1.html>

Documentos audiovisuales

Charlie Rose. *James Turrell - Looking at Light 2/2.* kunstspektrum, [en línea]. 2013. [Consulta: 20 de Junio de 2015]. Disponible en web: <http://www.youtube.com/watch?v=1-gmHA7KbcU>.

Documental del National Geographic. *Göbekli Tepe-Cradle of the gods* [<https://www.youtube.com/watch?v=foRfxp3vZzM>]

Melancolía, (film). Lars von Trier, 2011.

El árbol de la vida, (film). Terrence Malick, 2011.

Tesis consultadas

ADCOCK, Craig. *James Turrell: The Art of Light and Space.* Oxford, University of California Press, 1990.

MATOS ROMERO, Gregoria. *Intervenciones artísticas en Espacios Naturales. España (1970-2006).* Universidad Complutense de Madrid. Madrid 2008.

KJAER, Lise. *Awakening the Spiritual: James Turrell and Quaker Practice.* Unpublished PhD Thesis, City University of New York, 2008.

Otras tesis relacionadas

SÁNCHEZ CIFUENTES, María. *El paisaje: síntesis y evolución del pensamiento humano (el concepto de naturaleza desde la Antigüedad al Renacimiento).* Universidad Complutense de Madrid. 1997.

Recursos en línea

ENCOUNTER Skyspace James Turrell, [Web en línea] www.encounterculiacan.com/encounter [Consulta: 1-8-2015]

FOX, Jorge (Diario de). [Web en línea] www.hallworthington.com/spanish/Spanish_Journal/sgfjournal1.html [Consulta: 20-6-2015]

JAMES TURRELL, [Web en línea] www.jamesturrell.com [Consulta: 20-6-2015]

Melancholia, [Web en línea] www.melancholiathemovie.com [Consulta: 20-6-2015]

NMAC Educa, [Web en línea] www.nmaceduca.org/inicio.aspx [Consulta: 1-9-2015]

NMAC. Fundación, [Web en línea] www.fundacionnmac.org [Consulta: 1-8-2015]

NMAC Fundación, Guía de buenas prácticas, [Web en línea] www.fundacionnmac.org/spanish/documentacion.php [Consulta: 1-8-2015]

TINO NATURAL STONE. [Web en línea] www.tino.es [Consulta: 1-7-2009]

SUNRISE SUNSET. Sunrise Sunset. Free Printable Calendars [Web en línea] www.sunrisesunset.com [Consulta: 20-3-2013]

LA GRAN PRUEBA. (14-9-2012). En: YO SOY KLAN, comentarios sobre películas. [Web en línea] www.yosoykaplan.blogspot.com.es/2012_09_01_archive.html [Consulta: 1-7-2015]

Congresos

DE BARAÑANO, Kosme [presidente]; ESCANERO DE MIGUEL, Pilar [directora]; SÁNCHEZ LUNA, Alfonso [director]; RUFFINI, Mario; EICHHORN, Barbara; MILLÁN, María; DÍAZ Julián; IRAZÁBAL, Prudencio; ALCAIDE, Aurora; SÁNCHEZ SEGOVIA, José; MOLINS, Javier; LLOBELL, Joan; SPINELLI, Leónidas; GRACIA, Irene; SERRANO de HARO, Amparo; SILES, Jaime y ANDRADA, Carolina. *El sentido de la piel. Soporte y desvelamiento. Ekfrasis & Scuoiatura.* 6º Congreso Internacional Support Surface. Fundación Cañada Blanch, Valencia. UMH. Universidad Miguel Hernández de Elche, Altea, 6, 7 y 8 noviembre de 2014.

DE BARAÑANO, Kosme [presidente]; ESCANERO DE MIGUEL, Pilar [directora]; SÁNCHEZ LUNA, Alfonso [director]; NA KAMURA, Maki; CORTÉS, Laura; HERNÁNDEZ, Isidro; MATEU, Assumpció; BOCCHI, Renato; CAOLA, Antonia; SÁNCHEZ SEGOVIA, José; CAMPS, Eudald; MESAS, Eva C.; LLOBELL, Joan; SPINELLI, Leónidas y SILES, Jaime. *La luz como soporte. Fuego bajo las cenizas Aufnahme und Einwandlung.* 5º Congreso Internacional Support Surface. Fundación Cañada Blanch, Valencia. Palau de las Artes, Altea. 8 y 9 noviembre de 2013.

DE BARAÑANO, Kosme [presidente]; ESCANERO DE MIGUEL, Pilar [directora]; SÁNCHEZ LUNA, Alfonso [director]; SCHULZ-DORNBURG, Ursula; BOCCHI, Renato; CAOLA, Antonia; De ROSA, Agostino; LINDNER, Silvia; BALANZA, José Carlos; NAVARRO, Antonio; LLINARES Francisco; BLAVIA, Marta; PALERM, Juan M.; PÉREZ PORCEL, Francisco; MAUAS, David; SÁNCHEZ SEGOVIA, José; SEMPERE I SOLER, Josep; LLOBELL, Joan; OCAMPO, Estela; SPINELLI, Leónidas, SILES, Jaime y MAQUEDA, Eugenio. *El soporte: desde la oscuridad hacia la luz. Reflections e Illuminations.* 4º Congreso Internacional Support Surface. Fundación Cañada Blanch, Valencia. Palau de las Artes, Altea. 8, 9 y 10 de noviembre 2012.

DE BARAÑANO, Kosme [presidente]; ESCANERO DE MIGUEL, Pilar [directora]; SÁNCHEZ LUNA, Alfonso [director]; SIMONDS, Charles; SALVADOR, Josep; LLINARES Francisco; BLAVIA, Marta; SHERFFIG, Elisabeth; GARCIA MORENO, Eloisa; PÉREZ PORCEL, Francisco; MAUAS, David; MIRANDA, Santiago; SÁNCHEZ SEGOVIA, José; SEMPERE I SOLER, Josep; LLOBELL, Joan; RIBERA, Javier; SPINELLI, Leónidas, SILES, Jaime y BAREA, Antonio. *El paisaje en la praxis artística contemporánea. Natura Naturans.* 3º Congreso Internacional Support Surface. Fundación Cañada Blanch, Valencia. UMH. Universidad Miguel Hernández de Elche, Altea, 21, 25 y 26 noviembre de 2011.

DE BARAÑANO, Kosme [presidente]; ESCANERO DE MIGUEL, Pilar [directora]; SÁNCHEZ LUNA, Alfonso [director]; BOCCHI, Renato; CAOLA, Antonia; De ROSA, Agostino; LATINI, Luigi; CAMACHO, Fermín; NOGUÉS, Antonio Miguel; SENTAMANS, Tatiana; FERNÁNDEZ ARDANAZ, Santiago; GÓMEZ RIVERO, Ricardo; MERCÉ, Silvia; NAVARRO, Antonio; VILLALONGA, Rocio; MAQUEDA, Ana Esther; SÁNCHEZ SEGOVIA, José; LLOBELL, Joan; SPINELLI, Leónidas; RODRÍGUEZ Jesús y TROUT, Ana Louise. *Escultura y Paisaje. Dessiner sur l'herbe.* 2º Congreso Internacional Support Surface. Fundación Cañada Blanch, Valencia. UMH. Universidad Miguel Hernández de Elche, Altea. 19, 20, 21 y 22 noviembre de 2010.

DE BARAÑANO, Kosme [presidente]; ESCANERO DE MIGUEL, Pilar [directora]; SÁNCHEZ LUNA, Alfonso [director]; BEVAN, Tony *El soporte como campo de investigación. The River.* 1º Congreso internacional Support Surface. Fundación Cañada Blanch, Valencia. Noviembre de 2009.

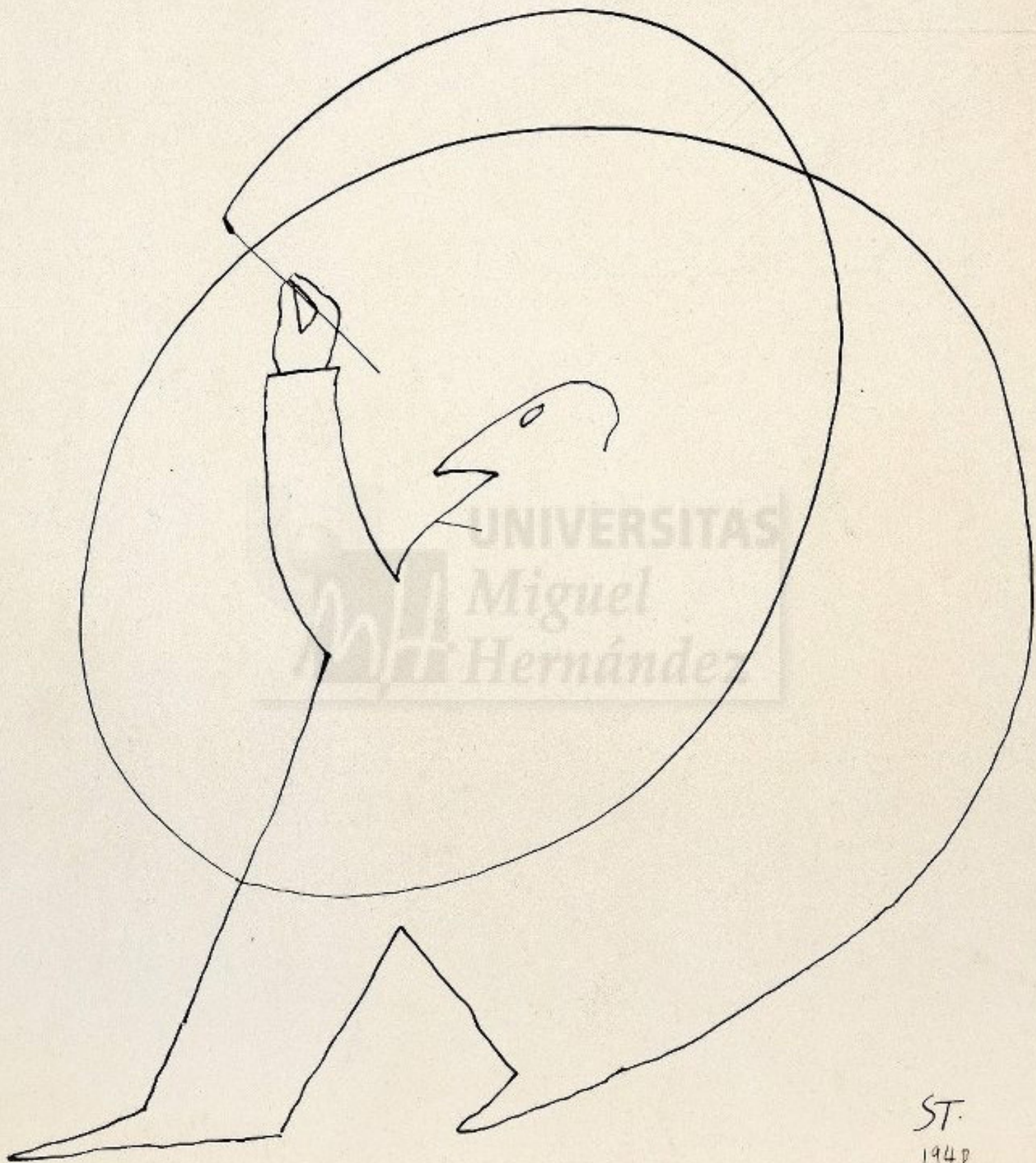
“La luz *siempre* recorre el camino que reduce al mínimo no la distancia, sino el *tiempo* necesario para ir de un punto a otro. [...] La luz sigue, en efecto, el mejor camino, siempre y cuando sepamos qué significa «el mejor».”

Arthur Zajonc

Capturar la luz. La historia entrelazada de la luz y la mente.
Atlantis. Girona. 2015, p.290.

“El objetivo sigue siendo entender el mundo”





UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

ST.
1948

