

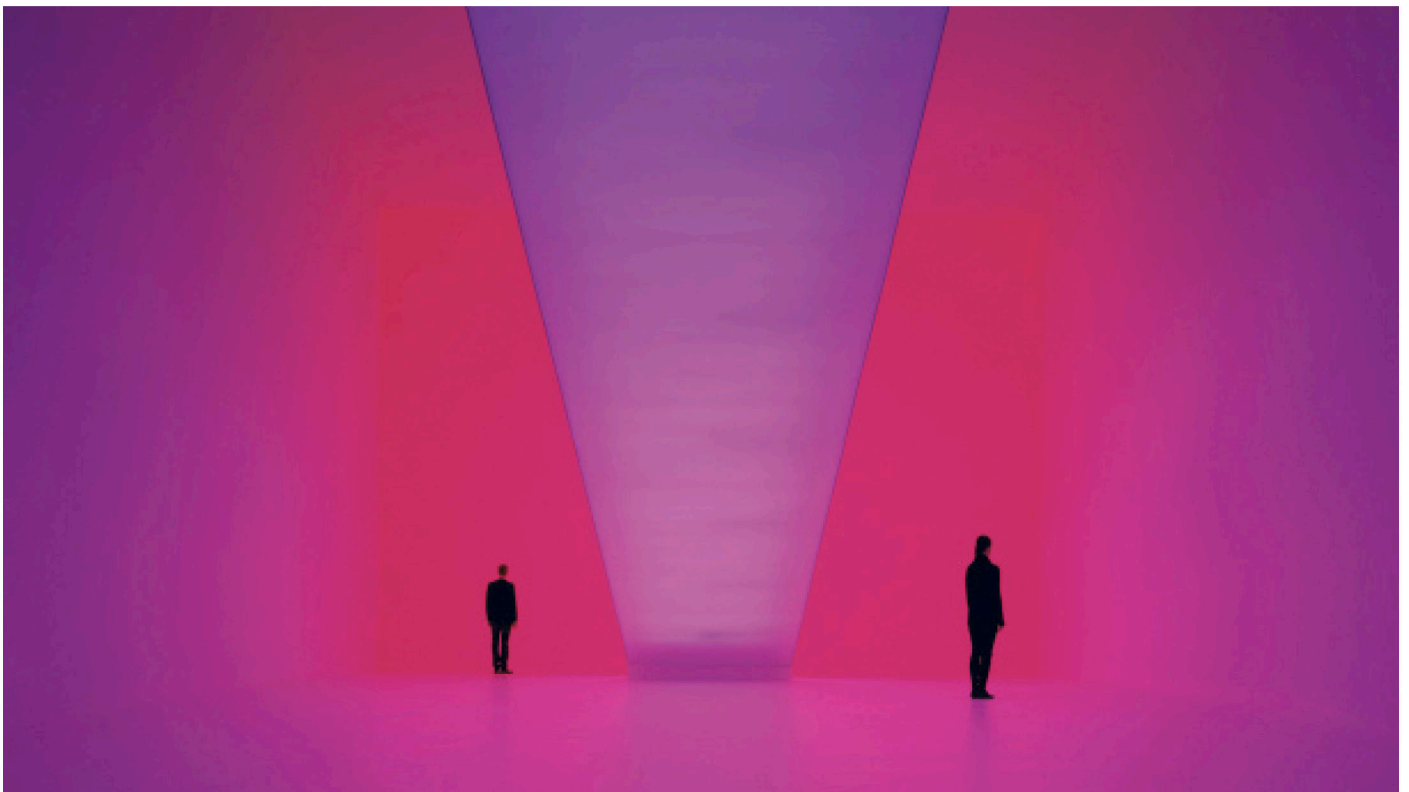
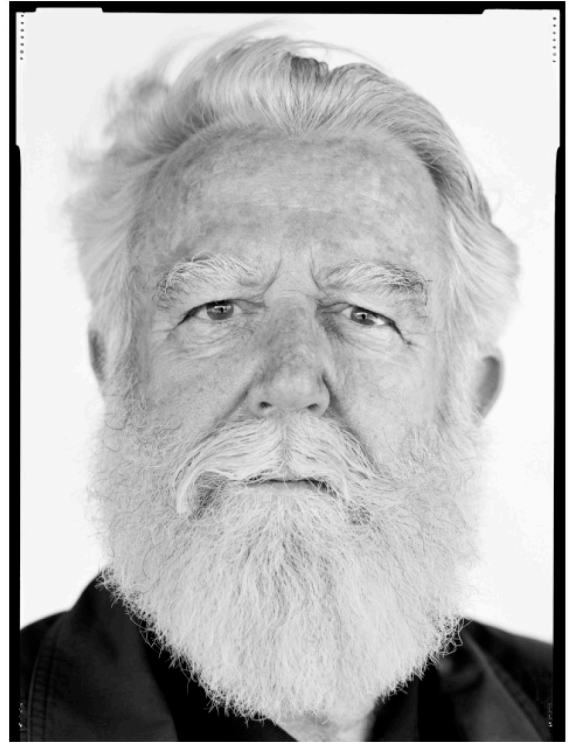
---

ARTE

# JAMES TURRELL

Por MICHAEL GOVAN  
Fotografía GRANT DELIN

---



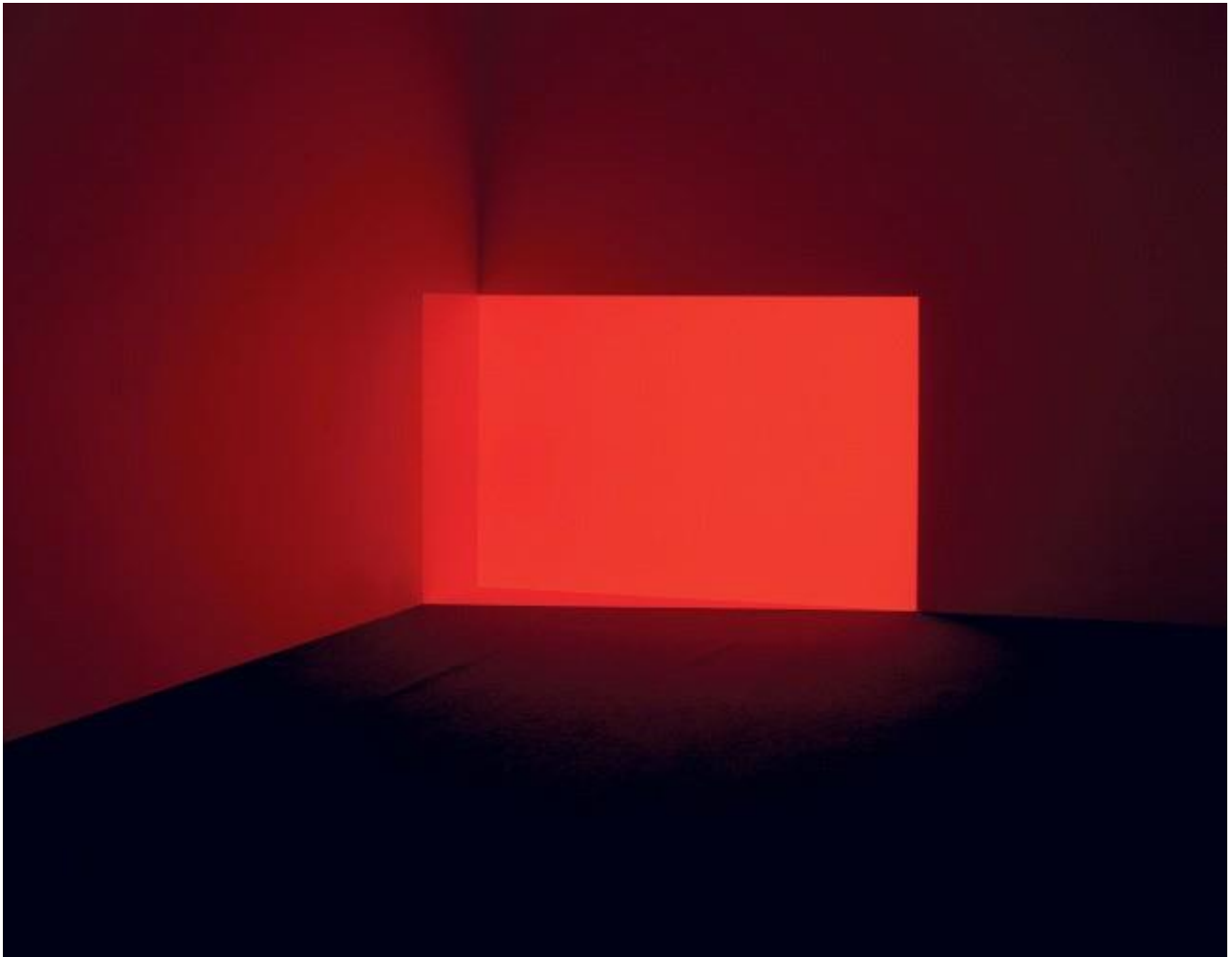
*Bridget's Bardo*, 2009, Kunstmuseum, Wolfsburgo, Alemania.



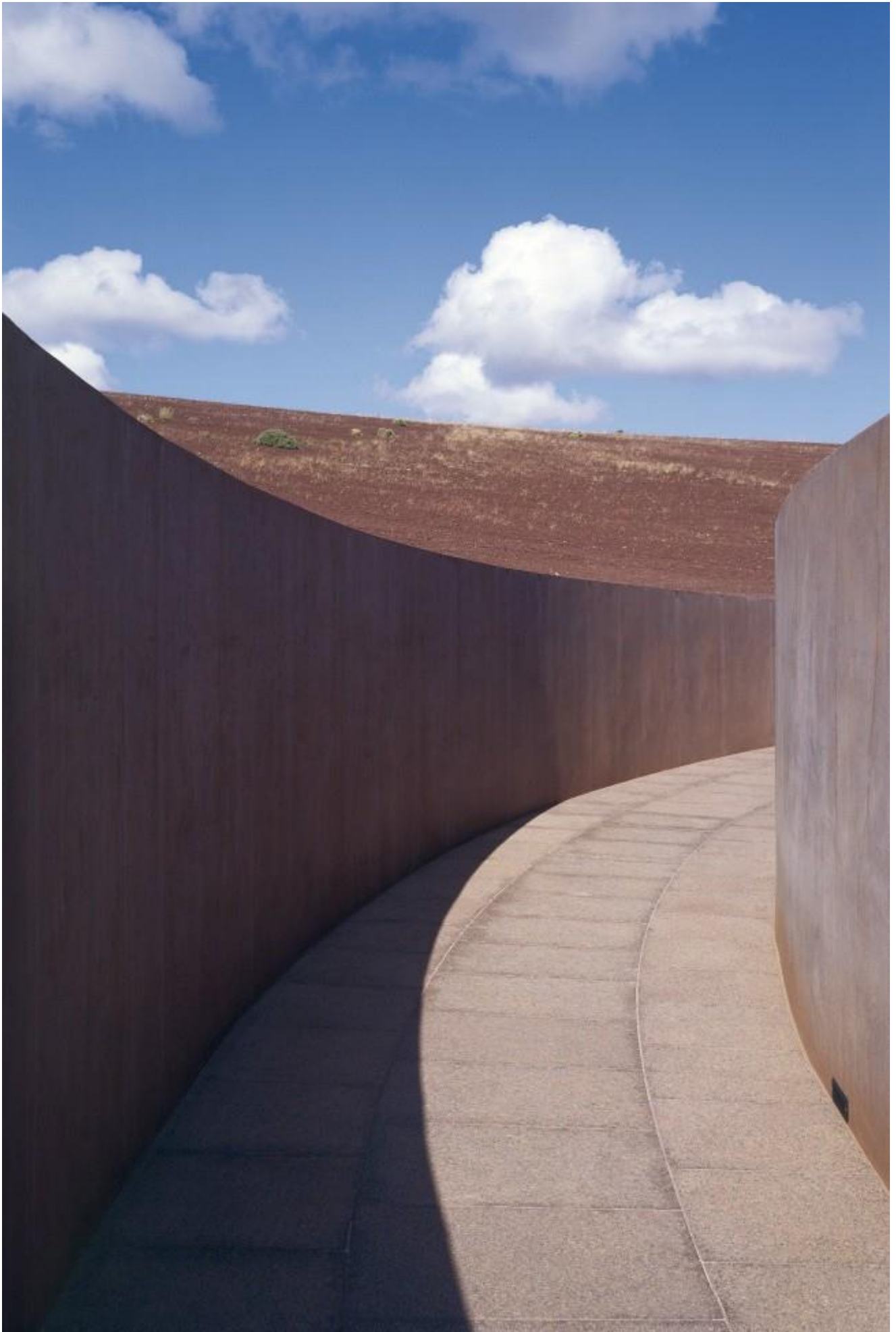
*Juke, verde, 1968.*



Vistas del *Roden Crater*: Plaza, 2003.



*Acro*, rojo, 1968.



Pasaje hacia la Plaza, 2002.



*Bridget's Bardo*, 2009, Kunstmuseum, Wolfsburg, Alemania.



*Plaza*, 2007.





Vista exterior desde el suroeste, 1999.



*Stone Sky*, 2005, Stonescape, Valle de Napa, California.



*Qumran*, 2008, Seúl, Corea.



*Stone Sky*, 2005, Stonescape, Valle de Napa, California.

Foto de *Juke*, verde de Cathy Carver, gentileza de The Pace Gallery. Todas las demás fotografías de instalaciones de F. Holzherr, gentileza de The Pace Gallery. Copyright James Turrell. Agradecimiento especial a: The Pace Gallery, Nueva York.

En la década de 1960, manipulando la luz, en lugar de pintura o el material escultórico, James Turrell creó un tipo de arte que no era un objeto, sino una experiencia de percepción: examinaba la naturaleza misma de la visión. A lo largo del siguiente medio siglo, Turrell se ha hecho famoso no solo por sus proyecciones e instalaciones luminosas, sino especialmente por su incesante trabajo durante más de tres décadas en su proyecto del *Roden Crater*: la conversión de un cráter volcánico natural en los confines del Desierto Pintado del norte de Arizona en una de las más ambiciosas obras de arte jamás concebidas por un solo artista.

Piloto y ranchero, y versado no solo en arte, sino también en ciencia, literatura, historia y religión, Turrell, a sus 68 años, es uno de los artistas más polifacéticos de nuestro tiempo. Interesado por su obra desde que yo mismo estudiaba arte en las décadas de 1970 y 1980, lo conocí cuando fui nombrado director de la Dia Art Foundation en 1994. Dia había desempeñado un papel decisivo, pues ayudó a Turrell a empezar a trabajar en el *Roden Crater*, pero la organización no tardó en abandonar el proyecto por falta de fondos. Mi intención era reactivar el apoyo de Dia a esa obra, que parecía encarnar el enfoque fundacional de la organización de fomentar las visiones artísticas singulares de proporciones épicas. El *Roden Crater* sigue en construcción hoy en día, y ahora cumplo una función

de apoyo desde la atalaya de Los Ángeles, donde surgieron por vez primera las ideas y el arte de Turrell. De hecho, se podría argumentar que la educación de Turrell en el sur de California, así como su formación religiosa como cuáquero, desempeñan un importante papel en su obra. Sin embargo, limitar las obras a la biografía es arriesgarse a pasar por alto su pureza y su resonancia emocional.

En la actualidad, soy uno de los comisarios de una exposición retrospectiva sobre Turrell que se podrá ver en 2013 en el museo que dirijo, Los Angeles County Museum of Art, así como en el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York y el Museum of Fine Arts de Houston. Entretanto, el prolífico artista está presente en varias muestras, incluyendo una instalación en la Bienal de Venecia de este verano y su primera exposición individual en Rusia, en el Centro de Cultura Contemporánea Garage de Moscú.

Turrell contribuyó a alimentar mi propio interés por la aviación. El pasado mes de mayo, después del trabajo, en una tranquila y despejada tarde del sur de California, piloté mi pequeña avioneta hasta Flagstaff para hablar con Turrell en un famoso establecimiento de la Ruta 66, el restaurante y hotel de carretera Little America, no muy lejos de su interminable obra en curso, el *Roden Crater*.

MICHAEL GOVAN: Todo el mundo tiene dificultades para describir tu obra con palabras porque es una obra muda. A menudo se ha dicho —y tú has dicho— que hace palpable la luz.

---

*SIEMPRE HE  
SENTIDO QUE LA  
NOCHE NO CAE. LA  
NOCHE SALE.  
EXISTEN ESOS  
MOMENTOS  
CUANDO VUELAS EN  
QUE SIMPLEMENTE  
ESTÁS AHÍ SENTADO.  
ES EL ASIENTO CON  
MEJORES VISTAS  
DEL MUNDO.*

—JAMES TURRELL





JAMES TURRELL: Tiene que ver con la percepción. Para mí, se trata de utilizar la luz como material para influir o incidir en el medio de la percepción. Siento que quiero utilizar la luz como ese maravilloso y mágico elixir que bebemos, cual vitamina D, a través de la piel —y con ello quiero decir que somos, literalmente, «fotófagos»— para luego cambiar la forma en que vemos. Vivimos dentro de esta realidad que creamos, y apenas somos conscientes de cómo creamos la realidad. Así que el trabajo es a menudo un *koan* general sobre cómo afrontamos la tarea de dar forma a este mundo en el que

GOVAN: Esa es una de las sensaciones con las que siempre me quedo. A menudo olvidamos que estamos haciendo todo esto... todo lo que vemos en el mundo y en tu trabajo. Tu trabajo está muy centrado en el observador.

TURRELL: Sí, de lo contrario no existe realmente.

GOVAN: Estudiaste psicología cuando estabas en la universidad en la década de 1960, en el Pomona College de Los Ángeles.

TURRELL: Psicología de la percepción.

GOVAN: ¿Cuándo empezó a tomar forma la idea de llevar la psicología de la percepción al arte?

TURRELL: Me interesé por el arte a través de varios amigos, [el artista] Mark Wilson y Richard White, los cuales fueron ambos a Yale [University School of Art]. Por aquella época yo esperaba entrar en Cooper Union [for the Advancement of Science and Art], pero no me aceptaron. Así que me influyeron mucho, junto con los profesores [del Pomona College], Maury Cope y, en particular, Jim Demetrion. Demetrion tenía mucho interés en conseguir que los hombres se aficionaran a pensar sobre arte, y se puede decir que los atrajo a las clases de arte porque pensaba que allí era donde estaban las mejores chicas, algo que ahora niega categóricamente. Y quizá esa negación sea incluso cierta, pero al menos eso era lo que todos pensábamos por aquel entonces [risas]. Y era verdad, porque algunas de las chicas más guapas e interesantes iban a aquellas clases de arte. Así que allá nos fuimos, y lo que todos pensábamos que sería un curso fácil resultó ser bastante difícil. Por así decirlo, nos engatusaron para asistir y, una vez allí, tuvimos que trabajar y aprender la materia.

GOVAN: ¿Fue ese el momento en el que todo encajó para ti?

TURRELL: Como te decía, me interesaba el arte, pero, en realidad, lo primero que me interesó fue la luz. Siempre me fascinó la luz. Al igual que hay niños que adoran el fuego y, por tanto, quieren ser bomberos. Si te gusta la luz, ¿qué haces? Una cosa es que la historia de la luz esté plagada de pinturas sobre la luz, como la gran escuela holandesa de la luz. Y tienes a Constable y a Turner, por no mencionar a todos los impresionistas. Y luego está la visión de la luz del sur, más emocional, donde tienes a Caravaggio, Velázquez y Goya. Me compré *Los Caprichos* de Goya cuando vendí mi barco.

*LA VERDAD ES QUE  
LA GENTE QUE AMA  
EL DESIERTO ESTÁ  
LOCA. O BIEN EL  
DESIERTO ATRAE A  
GENTE QUE ESTÁ  
LOCA O, DESPUÉS DE  
ESTAR EN EL  
DESIERTO EL TIEMPO  
SUFICIENTE, SE  
VUELVE LOCA.*

—JAMES TURRELL



Me había construido un gran barco que no llegué a terminar, y lo vendí y me los compré, y en realidad eso fue lo que financió mis comienzos en el arte. Gané algo de dinero por poseer esos grabados, y eso influyó en que hiciera *Emblemata* [un libro de artista en blanco y negro y en edición limitada sobre la formas de la luz, 2000] y, en particular, *First Light* [una serie de grabados a la aguatinta cuyo tema central es el primer corpus de obras de luz, la serie *Proyecciones* (iniciada en 1967), que reproducen la forma brillante de la luz al entrar en contacto con el plano de la pared, 1989-1990] y, más aun, *Still Light* [una serie de grabados a la aguatinta que continúan el examen del efecto de las proyecciones luminosas al poner de relieve las propiedades de la luz liberada en el espacio de la sala, 1990-1991]. De modo que ese interés por la luz se fusionó con la psicología de la percepción. Si tomas pintura azul y amarilla y las mezclas, obtienes pintura verde. Pero si tomas luz azul y amarilla y las mezclas, obtienes luz blanca. Eso resulta sorprendente para la mayoría de la gente. Sin embargo, también me interesaban las matemáticas. La geometría euclidiana es maravillosa, pero no llegas muy lejos con la geometría euclidiana. Tienes que usar la geometría de Riemann, donde, en el espacio, la línea curva es la más cercana entre dos puntos. Te das cuenta de que tienes que pasar al siguiente nivel si vas a hablar de ver. Tienes que hablar de la luz, y no solo de la luz reflejada en una superficie, que tiene que ver con la pintura. En lugar de hacer algo sobre la luz, yo quería algo que fuera luz, y esa es la principal diferencia.

GOVAN: Haciendo eso en el terreno del arte, simplemente te quitas de en medio al intermediario, ¿no? Le quitas la pintura y la escultura y, para ti, es todo franqueza.

TURRELL: Sí. [La crítica de arte] Nancy Marmer escribió un artículo muy bueno sobre esa idea de deshacerse del objeto, y también tenía algo que ver con una declaración política sobre el valor y la valía y cosas así. La verdad es que quería que la gente apreciara la luz como apreciamos el oro, la plata y, por supuesto, las pinturas. Y he usado la luz para construir una arquitectura del espacio, en el sentido de que, si piensas en cómo vemos la noche y el día, cuando la luz del día es la atmósfera, no podemos atravesarla para ver las estrellas que están allí. Así que, generalmente, utilizamos la luz para iluminar o revelar, pero la luz también oscurece u oculta. Yo veo la luz como un material. Es física. Son fotones. Sí, se comporta como una onda, pero es una cosa. Y siempre he querido dotar a la luz de su «materialidad». Para mí era muy importante hacerlo.

GOVAN: ¿Es justo decir que ese interés por la luz tenía algo que ver con el hecho de haberte criado en Los Ángeles? A veces hago ese paralelismo de que, si observas las pinturas europeas, puedes ver una diferencia en la obra pintada en Venecia por Tintoretto, Tiziano y Veronese, y su obsesión por la luz. No puedes evitar conectarlo con la omnipresente luz de Venecia que se refleja en el agua.

TURRELL: Sí, pero, al mismo tiempo, tienes a Turner y Vermeer: estaban en lugares en los que los despliegues de luz realmente asombrosos eran infrecuentes, de modo que la valoraban. Puede funcionar en ambos sentidos. En general, en las sociedades europeas, ocurría más a menudo allí donde la luz era escasa. Y luego, cuando tenían éxito, claro está, se iban al sur de Francia [risas].

GOVAN: Para poder tenerla a diario, que es como en Los Ángeles.

TURRELL: Sí. Eso fue lo que pasó con Los Ángeles [risas]. Pero has de recordar que, cuando yo llegué a Los Ángeles, la ciudad era realmente fascinante porque este lugar estaba metido en todo lo del espacio [exterior]. Los cohetes se lanzaban desde Cabo Cañaveral [Florida] y eran controlados desde Houston por el Lyndon Johnson Space Center. Pero casi todo estaba hecho en el sur de California. Ese optimismo de la carrera espacial y de la aviación y de la aventura de conquistar los cielos en realidad ocurrió en Los Ángeles. Y fue una época de un tremendo optimismo. [El artista] Bob Irwin y yo trabajamos en el Spacelab con Ed Wortz [en 1968 y 1969, Turrell e Irwin trabajaron en el Programa de Arte y Tecnología del Los Angeles County Museum of Art con Ed Wortz, un científico de una empresa aeroespacial del sur de California llamada Garrett Corporation]. Hicimos eso, y participamos en el entrenamiento de los astronautas.

Fue una época bastante emocionante.

GOVAN: Así que Los Ángeles era un buen entorno no solo por las propiedades físicas de la luz, sino también por esa obsesión de la industria aeroespacial por el espacio y la luz.

TURRELL: Sí. Y mi padre también estaba involucrado en ese tipo de trabajo [el padre de Turrell era ingeniero aeronáutico y educador], aunque antes de venir yo al mundo. Así que tenía algo de todo eso en mi familia. Lo absorbí casi como el revisionismo histórico de la biblioteca de mi padre, que acabé heredando.

GOVAN: La biblioteca de tu padre era una biblioteca sobre aviación y sobre el espacio. Ya de por sí, eso debió de ejercer una gran influencia. Me gusta que podamos invertir lo de «la luz y el espacio», como a menudo se refieren a tu arte, para que sea «el espacio y la luz», porque ahora estamos hablando del espacio como algo más que un espacio meramente físico: es el espacio exterior.

TURRELL: Está la idea de cómo crear espacio dentro del espacio, o esa arquitectura del espacio creada con luz. Lo ves cuando vuelas. A veces ves una estela de condensación, y una sombra desciende y genera esa división desde la estela hasta la Tierra. Y ves ese plano de sombra. Así fue como me metí en cosas como hacer esos planos de la serie *Wedgework* [salas que han sido construidas de manera que la luz entra y divide el espacio a lo largo de planos diagonales] o, en particular, *Virga* [una obra construida específicamente para un emplazamiento de la serie *Veils* (Velos), que son variaciones de la división espacial por medio de luz artificial, 1974]: esas obras provienen directamente de ahí. A veces es difícil hacer esas cosas a pequeña escala. Si es demasiado pequeño, se objetiva demasiado. Me gusta ese estado en el que parece efímero, pero luego tiene solidez. Eso requiere espacio. Pero, claro, por aquel entonces en Los Ángeles teníamos espacio barato para estudios. Así que alquilé un edificio entero [el antiguo Mendota Hotel] por 125 dólares al mes. Parecía mucho en ese momento...

GOVAN: El edificio de Santa Mónica. Ahora es un Starbucks.

TURRELL: Cómo le puede pasar esto a los artistas... es sencillamente vergonzoso. Mi gran estudio es ahora un Starbucks [risas]. Teníamos espacio barato. Y aquellas eran obras que se recreaban en el espacio. La dificultad estaba en llevar la obra a la Costa Este. Recuerdo ir a ver la galería de Castelli en Nueva York. Y, de nuevo, el problema del espacio volvió a surgir en Europa, porque todas las galerías eran muy pequeñas. Así que era difícil para las piezas que necesitaban algo de distancia. Para mí, con cierta distancia, podías hacer que pareciera muy sólida y, luego, al acercarte, comenzaba a desvanecerse, así que podías obtener esa cualidad de ser tanto efímera como material. Ahora bien, por supuesto el espacio para hacerlo está en el cielo. Uno de los mayores ejemplos de ese espacio de creación de luz es el cambio de la noche al día o del día a la noche. Pero esa idea del movimiento, tu paso al acercarte a algo, y ese cambio en tu percepción del espacio, al sondearlo con la mirada, toda esa idea de la penetración visual es muy importante. Trabajé en ello en *Skyspaces* [estructuras que presentan una abertura en el techo (por lo general circular o rectangular) que aborda la unión del espacio interior y el exterior trayendo el cielo hasta el plano del techo]. Puedes tener un espacio que sea absolutamente opaco a medida que se acerca la noche, donde es negro tinta o negro azulado, o incluso un poco antes de eso, y parece que está pintado en el techo... Se vuelve bastante impenetrable para la vista. Pero hay otras veces en que también me gusta esa transparencia, donde pasas de la transparencia a la translucidez y a la opacidad. Y esa cualidad de sondear un espacio con la mirada era muy importante para mí en la poesía de la obra.

GOVAN: Por supuesto, uno de los momentos más bonitos del *Roden Crater* es cuando, después de ascender por el túnel principal de noche, caminando hacia un círculo oscuro, permites al visitante desgarrar literalmente ese velo negro circular subiendo por una escalera y atravesando ese techo negro aparentemente sólido para adentrarse en el cielo nocturno cuando las estrellas y los planetas comienzan a hacer su aparición.

TURRELL: Sí, en una noche sin luna, porque está absolutamente negro, y entonces subes por la escalera y es como plantarse ante las candilejas de un escenario. Lo que era plano y negro comienza a abovedarse, y abovedarse realmente, en ese hermoso universo. Pues esa conexión o viaje en un espacio pequeño y corto es algo que siempre quise hacer. Esa es justo la arquitectura de la luz en el espacio. Luego, por supuesto, he tenido que usar la arquitectura porque... Bueno, como en el P.S. 1 y el CoCA y la Mattress Factory y [en *Le Confort Moderne*] en Poitiers, Francia, podía tomar el edificio de alguien, cortar la cubierta superior del tejado, plantar una piscina de 10 x 10 metros encima... Pero creo que los arquitectos se ponen un poco susceptibles con esos temas si han construido el edificio. Así que lo que tuve que hacer en realidad fue empezar a construir el edificio con un agujero.

GOVAN: Desde los primeros tiempos, cuando escarbabas aberturas para la luz en ventanas que habías pintado de negro en tu estudio de Santa Mónica, te has convertido prácticamente en arquitecto. Creas toda esa arquitectura para contener la luz, ¿no?

TURRELL: Me gusta decir que mi obra es una arquitectura de luz en el espacio. Pero, por otra parte, tenía que mover mucho material. Incluso en el *Roden Crater*, solo para conseguir que esa bóveda celeste se abriera sobre ti, movimos alrededor de un millón de metros cúbicos de tierra. Así que sí que me implico con el material. Tienes que crear el espacio, tienes que cercarlo. Creo esos recintos para captar o aprehender la luz para nuestra percepción. De modo que son una especie de recipientes o lugares que le permiten acumularse para ti.

GOVAN: Hay una larga tradición de eso en la arquitectura. Tú entablas un diálogo con una determinada vertiente de la arquitectura que se ocupa de la luz y de la sombra.

TURRELL: Sí, eso es exactamente. Y tampoco niego que disfruto enormemente de la arquitectura. Creo que esos recintos que habitamos tienen que ver con la realidad que creamos. Quiero decir que nos parecemos mucho al cangrejo ermitaño. Estamos aquí, en este recinto. Salimos y nos metemos en un caparazón móvil y nos trasladamos hasta otro lugar, y salimos dentro de otro. Así que lo que hacemos con esos caparazones y esas cosas que nos encierran es como el juego de las sillas musicales —el juego de los caparazones—. A menudo nos encerramos de formas que no permiten al exterior entrar con facilidad. Así que me gusta cortar y abrir esas cosas.

GOVAN: En tu obra reciente, pienso en lo mucho que has investigado ese caparazón externo y su relación con el entorno natural. Has enterrado espacios parcialmente bajo tierra, como en el *Roden Crater*. Has colocado piedra natural alrededor, como en la pirámide literal que estás construyendo ahora en México. Cuando utilizas materiales, por ejemplo, como el bronce, has usado un bronce que retiene la luz. Me resulta asombroso.

TURRELL: Ese es un lugar al que ya han ido otros artistas antes que yo. Lo interesante de mis primeros trabajos y de los primeros trabajos de Bob Irwin es que a menudo él tomaba un material, como su disco de plexiglás o una gasa, y los desmaterializaba en su aspecto luminoso. Yo tomaba la luz y, por así decirlo, la materializaba sobre una superficie con volumen de aspecto cristalino. De manera que llegábamos a cosas similares desde extremos opuestos. En esta obra más reciente que vengo haciendo, debo mucho a todos esos artistas que se han ocupado del cristal, en particular a los japoneses. Biombos y cristales y gasas son cosas que los japoneses han hecho estupendamente.



He intentado incorporar eso, e incluso algunas de las formas de otras culturas, ya sea la forma de estupa [un antiguo santuario budista de forma abovedada o acampanada] o nuestras propias ideas sobre los OVNI. Si vuelves la vista hacia la época de [el personaje de ciencia ficción] Buck Rogers, todos los OVNI tenían remaches. Así que es muy interesante ver cómo, a medida que nuestra cultura avanza, los OVNI que vienen a visitarnos se vuelven también más avanzados. Creo que eso tiene que ver con la forma en que abordamos la cuestión de los OVNI o los fenómenos psíquicos o incluso la religión en nuestra cultura. Eso también me ha fascinado porque yo tuve una educación religiosa muy estricta, y aún sigo muy involucrado en ello.

GOVAN: Bueno, tú volviste con fuerza al cuaquerismo. No es que hubieras perdido tu educación cuáquera, pero, cuando hiciste la Casa de Reunión Cuáquera [Live Oak Friends] en Houston [un edificio contemporáneo que tiene en cuenta la historia cuáquera, así como las necesidades ambientales y contemporáneas, con un *Skyspace* que resulta posible gracias a un techo retráctil situado en el centro, construido entre 1995 y 1999 e inaugurado en 2001], tu educación cuáquera se hace claramente patente.

TURRELL: Me atrajeron de nuevo, sí. Bueno, incluso un poco antes de eso, porque, aquí en Arizona, los astrónomos eran cuáqueros. De hecho, el secretario de esa Reunión de Flagstaff era Richard Walker, el astrónomo que trabajó conmigo en el proyecto del *Roden Crater*. Así que me sentí atraído de nuevo. Richard y yo tuvimos experiencias similares durante el periodo de Vietnam. Yo tuve que lidiar sobre todo con mi pretendida superioridad moral, algo con lo que todos los cuáqueros tienen que lidiar... y también los liberales [risas]. Pero no hace falta hablar de eso.

GOVAN: Sí, es interesante el modo en que el cuaquerismo ha ido reapareciendo en tu vida de tantas formas distintas. Los *Skyspaces* son Casas de Reunión.

TURRELL: Sí, son Casas de Reunión. El primero se llamó *Meeting* [una instalación creada específicamente para un emplazamiento situada en el P.S. 1, que consiste en una sala cuadrada con una abertura rectangular recortada directamente en el techo, 1986]. Me senté en ella y me di cuenta de que estaba haciendo la Casa de Reunión que siempre había querido ver. Porque, de pequeño, solía fantasear con esa idea del «descapotable». ¿Recuerdas el Ford 1957, que replegaba el techo de metal en el maletero? Es una idea un poco descabellada para un muchacho cuáquero, allí sentado en la Casa de Reunión, pensando en que el techo se quitara... Pero los pensamientos se van a cualquier parte cuando empiezas a meditar. Los primeros cinco o diez minutos de meditación, siempre tienes esa imaginación tan fecunda. Es un momento emocionante, como cuando te despiertas. Creo que una de las cosas más asombrosas es despertarte de un sueño. El sueño te va abandonando a medida que te despiertas. Es como los propósitos de Año Nuevo: estás realmente entusiasmado con tus propósitos de Año Nuevo, y vas y te apuntas a un gimnasio o algo así. Y haces ejercicio, y a los cuatro meses te preguntas: «¿Qué fue de aquello?». Lo mismo ocurre cada día cuando te despiertas. Empezamos con esa determinación, pero es difícil sacarla de ese otro país, ese otro lugar. Siempre he querido crear una luz que parezca la luz que ves en tu sueño. Porque el modo en que esa luz baña el sueño, el modo en que está coloreada la atmósfera, el modo en que la luz emana de las personas con aura y cosas por el estilo... No solemos ver una luz como esa. Pero todos lo sabemos. Así que no es un territorio desconocido... ni una luz desconocida. Me gusta tener ese tipo de luz que nos recuerda a ese otro lugar que todos conocemos.

GOVAN: Hay un profundo sentimiento de luz en la base del cuaquerismo. Lo sé por mi propia educación en un instituto cuáquero.

TURRELL: Los cuáqueros se denominan «hijos de la luz». Ese era originalmente su título.

GOVAN: Y tú hablas de la idea de que los cuáqueros encuentran la luz en su interior.

TURRELL: Sí, te metes dentro para saludar a la luz. Eso es lo que decía siempre mi abuela. Además, los cuáqueros no usan palabras como «domingo» o «julio»: esos eran nombres paganos, de modo que nunca utilizarían esas palabras. Vas al primer día de colegio, y es el primer mes, primer día... Están un poco locos.

GOVAN: Estáis un poco locos.

TURRELL: Bueno, sí, he de decir que sí. He de admitirlo.

GOVAN: Pero saludar a la luz. ¿Hacéis eso en una reunión?

TURRELL: En las meditaciones en la casa de reunión, sí. Para eso te reúnes.

GOVAN: Que se aproxima mucho a buena parte de tu trabajo.

TURRELL: Supongo que sí. Esa gente me reclama, como Bonnie Raitt y James Dean y Joan Baez, que eran todos cuáqueros.

GOVAN: Hablemos un poco sobre la aviación. Cuando nos juntamos, siempre pasamos tanto tiempo hablando de volar como de arte.

TURRELL: ¿Pasamos tanto tiempo hablando de arte como de volar? Esa es una forma mejor de formular la pregunta.

GOVAN: Obviamente, compartimos la pasión por volar. Y tú eres en parte responsable de mis primeras clases de vuelo en el sentido de que no aceptabas un no por respuesta cuando dije que no tenía tiempo para volar. Ahora llevo volando 16 años, y acabo de comprarme un diminuto avión de la década de 1960 para que mi hija aprenda a volar.

TURRELL: Yo no tengo nada que ver con tus ampliaciones de flota.

GOVAN: Digamos que es algo más que un interés pasajero para ambos.

TURRELL: Eso es. No puedes hacerlo con un avión. Los dos lo sabemos. Al parecer, yo no he sido capaz de hacerlo con once aviones.

GOVAN: Que algún día acabarán convirtiéndose en tu museo de la aviación, ¿no?

TURRELL: Cada hijo tiene que tener un planeador y una avioneta de despegue y aterrizaje cortos. Y luego tienen que tener un avión con el que puedan volar con su pareja y un niño y equipaje, y uno que sea acrobático. Y tal vez uno que pueda «aterrizar» en el agua...

GOVAN: Una vez dijiste que tu avión era tu estudio.

TURRELL: Sí. Estábamos hablando de esa línea que desciende desde la estela de condensación. También lo que ocurre cuando vuelas hacia la salida o la puesta de sol o en la otra dirección, cuando ves la sombra de la Tierra alzarse frente a la puesta de sol. Siempre he sentido que la noche no cae. La noche sale. Existen esos momentos cuando vuelas en los que simplemente estás ahí sentado. Es el asiento con mejores vistas del mundo.

GOVAN: Es interesante si piensas en el arte de principios del siglo XX y la influencia del avión en el constructivismo ruso. Todo mira desde arriba hacia el suelo, una perspectiva aérea de la forma y la geometría. Pero tú te montas en el avión y miras en la otra dirección, hacia el cielo.

TURRELL: Para mí, lo que tienen las piezas de *Ganzfeld* [obras en las que el espacio o la sala está completamente inundada por una luz homogénea y libre de objetos] en particular es que me interesan esos nuevos paisajes que carecen de horizonte. Ese paisaje sin horizonte se parece mucho al vuelo IFR [reglas de vuelo instrumental que rigen la aviación civil], en el que no te adentras así como así. También he tenido que lidiar con gente que se ha caído dentro de una de mis obras porque se desequilibran...

GOVAN: Ya veo. En las obras de *Ganzfeld*, el observador se adentra en un espacio de pura luz, sin profundidad o dirección aparente. Los primeros pilotos se caían del cielo cuando estaban en las nubes antes de tener instrumentos que les dijeran qué es arriba y qué es abajo.

TURRELL: Sí. Además, en lo que respecta a la pérdida de equilibrio, tiene más que ver con la vista que con el oído interno.

GOVAN: Es la vista la que confunde al cerebro.

TURRELL: Este mundo que habitamos tiene muchísimo que ver con la realidad que nos formamos a través de la vista. Así que me interesa mucho cómo creamos este mundo que habitamos y los *koanes* generales que nos empujan hacia ese nuevo paisaje, el paisaje sin horizonte, sin izquierda o derecha, arriba o abajo... Quiero decir que, si tomas imágenes de mi trabajo, a menudo están impresas del revés o boca abajo. Pero da igual. Es lo mismo, ¿qué diferencia hay? Siempre me ha interesado la bóveda celeste. Me ha interesado eliminar el horizonte. Así que es un nuevo paisaje, ese nuevo lugar al que nos dirigimos, y es un poco como el ciberespacio. Pero, sobre esta idea de volar, una de las cosas más interesantes del desafío de volar y la vista en planta de la Tierra, por contraposición al laberinto de estar en el suelo, es que una de las primeras cosas que ocurren es que puedes ver a 100 millas y no eres capaz de encontrar el maldito aeropuerto. Porque simplemente no sabes pensar en la vista en planta. Se trata de llevar tu pensamiento a ese otro nivel, y eso sucede al volar, y es lo que hace el arte. El arte nos lleva a ese siguiente nivel, ya sea estéticamente o ya se trate de objetos corrientes o del arte de la publicidad y las cosas que nos rodean a todas horas. Nos lleva y amplía nuestra perspectiva. Una de las mayores desconexiones del arte es que la gente va a una exposición de arte para encontrar cosas que le gustan. Te aseguro que eso es lo más alejado del pensamiento de cualquier artista que puedas imaginar. Les importa una mierda lo que te gusta. En todo caso, les gustaría cambiar lo que te gusta. Así que esta desconexión entre la forma en que la gente compra obra y cómo se sostiene el arte, y lo que los artistas están haciendo, es enorme. Pero es algo a lo que todos hemos de enfrentarnos y, a pesar de todo, ahí estamos. Tiene que ver con nuestra humanidad. Pero, volviendo a la aviación, es lo mismo que bucear o cuando el submarino está en las profundidades. Existe ese éxtasis de las profundidades. Y también está el éxtasis de las alturas. A menudo proviene de la falta de oxígeno. Porque estamos llevando a nuestro antiguo yo a un nuevo universo y, por lo tanto, tenemos que hacerlo con esos dispositivos, esas cosas, esas...

GOVAN: Máquinas. Caparazones.

TURRELL: Caparazones, sí. Y esos caparazones son parte de nosotros. La gente piensa que va a ser atacada por la tecnología, cuando la tecnología somos nosotros. Así que el hecho es que esos caparazones que usamos no son distintos del caparazón que tiene el cangrejo ermitaño. La gente sigue adoptando uno distinto a medida que se hace mayor, así que va como corriendo de uno a otro. A medida que reconstruimos esas casas, las pequeñas casas que necesitábamos antes se convierten en supermansiones, y así sucesivamente.

Pero así somos nosotros. No puedes coger a la pequeña criatura que forma el arrecife de coral y separarla de la Gran Barrera de Coral, que fue la primera cosa hecha por un ser vivo que podía verse desde el espacio. Tenían prácticamente tantos conocimientos de urbanismo y zonificación como nosotros cuando construimos nuestras ciudades. Sufren cambios, y hay corrupción y, entonces, cambian las reglas y, luego, hay nuevos constructores y quieren nuevas reglas.

GOVAN: Los dos sentimos mucho respeto por los constructivistas rusos. Malévich, antes que ellos, trata de ver de una forma pura, bajo la política de la revolución, incluso bajo la forma en que está construida la sociedad. Él buscaba lo que denominó «un desierto de puro sentimiento».

TURRELL: Sí. Un desierto de puro sentimiento. Y yo, literalmente, he llevado eso al desierto. La verdad es que la gente que ama el desierto está loca. O bien el desierto atrae a gente que está loca o, después de estar en el desierto el tiempo suficiente, se vuelve loca. Lo mismo ocurre con el arte. No estoy seguro de qué es lo primero. Pero, después de estar en él el tiempo suficiente, ¿qué diferencia hay?

GOVAN: Aquí en el *Roden Crater*, en este desierto alto, hay una sensación de vacío, de deshacerte de todo lo que tenías. El *Roden Crater* es, probablemente, la idea más grandiosa que haya tenido un solo artista.

TURRELL: Sí, pero no más profunda que un *haiku* escrito en una bolsa de la compra.

GOVAN: La gente no entiende la idea de la monumentalidad del *Roden Crater*. Cuanto más tiempo paso en él, más íntima es la experiencia. Su grandeza proviene en realidad del paisaje existente, el paisaje físico y ambiental.

TURRELL: No es un volcán muy grande: es modesto.

GOVAN: Para los estándares volcánicos, es pequeño. Es aproximadamente la mitad de alto que el edificio Chrysler y tiene unas pocas millas de ancho.

TURRELL: Y el fondo es prácticamente tan ancho como Manhattan, eso es verdad.

GOVAN: Cuando sobrevuelas el cráter, ves muchos otros objetos más grandes a su alrededor, y sí que parece un objeto bastante íntimo en el espacio más grande del desierto de Arizona. Evidentemente, tú no has construido el cráter. En realidad, como tú has dicho, encontraste la pirámide. Simplemente has construido las cámaras en su interior.

TURRELL: Sí.

GOVAN: Tus intervenciones son relativamente mínimas, en relación con la magnitud de este objeto natural.

TURRELL: Sí. Debería haber sido un Faraón. Eso habría ayudado.

GOVAN: Por supuesto, cuando estás en el *Roden Crater*, es sumamente inmaterial. Has utilizado este enorme artefacto para cambiar la forma del amorfo y efímero cielo.

TURRELL: Hay gente que va al Gran Cañón y se siente empequeñecida por la experiencia, pero creo que hay formas de vivir esa experiencia que pueden ser todo lo contrario. Puedes percibir realmente el cosmos y sentirte íntimamente parte de él, de manera que no te empequeñece ni a ti ni tu posición en ese mismo cosmos, sino que te sientes parte de él de una manera conmovedora o empoderadora.



GOVAN: Empoderadora porque tú estás creando esa experiencia, ¿no?

TURRELL: Sí.

GOVAN: Lo que ocurre con el *Roden Crater* para mí es que, con toda esa supuesta monumentalidad, que existe en la naturaleza, has puesto un poco de cultura en la naturaleza para crear un artefacto que, básicamente, empodera al espectador para entender lo que ve. Es una experiencia sumamente íntima de la relación que uno tiene con algo bastante grande, y con uno mismo.

TURRELL: Sí. Quiero decir que el arte también hace eso, de muchas maneras. Simplemente la apreciación de todas las artes a lo largo de los siglos, ya sea lo que los reyes de Amarna intentaban hacer desde Akenatón o incluso antes de eso... Siento que formo parte de la tradición que incluye las grandes exposiciones que tuvieron lugar en el siglo XIX, cuando había pintores haciendo dioramas y panoramas.

GOVAN: A menudo miro tu trabajo en relación con esos espectáculos del siglo XIX y los inicios de los museos, trayendo la naturaleza y los fenómenos naturales a los edificios de una ciudad para que un gran número de personas los experimenten. Pero, obviamente, el *Roden Crater* es lo contrario. El *Roden Crater* lleva un poco de cultura a la naturaleza para crear un artefacto en la naturaleza. Quería preguntarte por Andy Warhol. Porque esto es para *Interview*. He preguntado a varios artistas, como John Baldessari y algunos otros, sobre lo que era estar en Los Ángeles en los años sesenta y cómo, sorprendentemente, Warhol no estaba presente en absoluto.

TURRELL: Bueno, no tenía el mismo tirón en Los Ángeles que en Nueva York. A todos nos interesaba, porque es arte, y es lo que los artistas toleraban por aquel entonces. Por supuesto, esa era la época en la que Nueva York era... No es que fuera un arte anti-California, en realidad era una especie de anti-cualquier arte que viniera de fuera. Era muy provinciano. Pero era una provincia muy grande y poderosa.

GOVAN: Pero tuvo muy poco seguimiento en Los Ángeles por aquel entonces. Lo cual es curioso porque Warhol estaba obsesionado con el culto a la celebridad. Supongo que, en Los Ángeles, era como llevar leña al monte, ¿no?

TURRELL: Lo importante es que Nueva York es una ciudad de cultura, y Los Ángeles era una ciudad de espectáculo. Hay una gran diferencia.

*UNA DE LAS  
MAYORES  
DESCONEXIONES  
DEL ARTE ES QUE  
LA GENTE VA A UNA  
EXPOSICIÓN DE  
ARTE PARA  
ENCONTRAR COSAS  
QUE LE GUSTAN. TE  
ASEGURO QUE ESO  
ES LO MÁS ALEJADO  
DEL PENSAMIENTO  
DE CUALQUIER  
ARTISTA QUE  
PUEDAS IMAGINAR.  
LES IMPORTA UNA  
MIERDA LO QUE TE  
GUSTA. EN TODO  
CASO, LES  
GUSTARÍA CAMBIAR  
LO QUE TE GUSTA.*

—JAMES TURRELL

Y eso a menudo era difícil para los artistas de Los Ángeles de aquella época. Pero lo más importante es que no éramos, como quien dice, los números uno. Pero ahora eso está cambiando: Los Ángeles está cambiando.

GOVAN: Está cambiando a lo grande.

TURRELL: Creo que la cultura se desplaza del Este al Oeste solo porque el cambio de hora es más llevadero en términos de *jet lag*: es más fácil ir al Oeste que al Este. Así que esa es la única razón por la que se mueve de esa manera.

GOVAN: Sé que a los artistas les gusta quejarse de que fueron rechazados en Los Ángeles. Pero, básicamente, el arte siempre aparece antes que los museos y las instituciones. Así que no es raro imaginar que el arte aparece primero y el público no sabe muy bien qué hacer con él...

TURRELL: Bueno, todos nosotros, los artistas, incluidos Bob [Irwin] y John McCracken... todos nos quejábamos, y todavía nos quejamos de eso. Pero en realidad ya no es así. No habrá muchos artistas que coincidan conmigo. Pero hay una cosa de Los Ángeles y es que no tenía gusto, y eso implica libertad porque no te pone barreras. Necesitas una ciudad sin gusto, y ese es el problema de Nueva York, que tiene demasiado gusto. Es el gusto lo que en realidad impone una censura. Los Ángeles no lo tenía, y era un gran lugar porque podías hacer cualquier cosa. Por eso me gustaba Los Ángeles: la venganza del mal gusto.

GOVAN: Solo para que conste, quiero decir que ahora tu obra está por todo el planeta. Has completado ¿cuántos proyectos singulares y autónomos que son accesibles de algún modo?

TURRELL: Son 79 en 25 países y 21 estados. Solía decir que hubo una cierta parte de mi carrera en que pensaba: «Dios mío, mi arte no va a ninguna parte. Mi arte no va a ninguna parte». Pero, ahora, la próxima vez que te encuentres en mitad de la nada, probablemente estés muy cerca de mi arte.

GOVAN: Es cierto. Acabo de volver de una pieza en Seúl.

TURRELL: Si quieres ir a una en el Museo Turrell en Argentina, es más difícil llegar a ella que al *Roden Crater*.

GOVAN: Esa está bien. Necesitamos un avión para eso.

Michael Govan es director del Los Angeles County Museum of Art.