

# Cromatismo como símbolo alucinado y semántica de la luz en la obra de James Turrell.<sup>1</sup>

Chromaticism as Hallucinated Symbol and Light Semantics in James Turrell's Creation.

Guillermo Aguirre-Martínez <sup>2</sup>

Universidad Complutense de Madrid, España  
Recibido 18 abril 2022 · Aceptado 31 mayo 2022

## Resumen

El siguiente trabajo aborda la obra de James Turrell a partir de la simbólica del color. Para ello tomaremos como base la obra teórica de Henry Corbin en torno al cromatismo del mundo imaginal, concretos planteamientos de la teoría del color de Goethe, así como nociones propias de las doctrinas joánica y paulina. Dada la naturaleza de la obra de Turrell desarrollaremos una interpretación hermenéutica conforme a aspectos fenomenológicos. Con su trabajo Turrell propone la emergencia de un nuevo estrato psíquico-espiritual de orientación milenarista, aun cuando el estado liminal de nuestra época acaba por presentar su universo de objetos desde un sentido ambivalente.

*Palabras clave:* Filosofía del arte; Mundo imaginal; Simbolismo cromático; James Turrell.

## Abstract

This text explores James Turrell's work from its chromatic symbolism. We will work, in this sense, with the ideas of Henry Corbin on the chromatic phenomenon -in relation with the imaginal world-, with notions of Goethe's colour theory, as well as with some Johannine and Pauline's concepts. Due to the nature of Turrell's work, we will elaborate a hermeneutic interpretation on a phenomenological basis. Turrell proposes the emergence of a renewed psychic/spiritual order related to his millennialist beliefs. Nevertheless, in line with the liminal nature of our time, the meaning of his works is absolutely changeable, ambiguous.

*Keywords:* Philosophy of art; Imaginal world; Chromatic symbolism; James Turrell.

<sup>1</sup> Este trabajo se ha realizado con el apoyo de la financiación recibida de un Contrato de Personal Posdoctoral de Formación en Docencia e Investigación de la UCM, en su convocatoria de 2019.

<sup>2</sup> guillermo-aguirre@hotmail.com

## 1 · Presentación

A la hora de abordar la obra de James Turrell (Pasadena, 1943) partimos de la idea de que la cultura surge en el momento en que es preciso separar un objeto simbólico –asociado a una idealidad– del orden profano y metafóricamente rodearlo de un círculo de protección, cuando no hacer de ese mismo objeto un círculo de protección. Así se presenta desde el ámbito de la antropología de la cultura de acuerdo con su relación original con el concepto de lo cultural, en buena medida suplantado hoy por la identificación entre cultura y actividad lúdico-espectacular. Con los característicos espacios cromáticos –envolturas luminosas– ideados por el artista americano, repartidos por buena parte del globo y divididos en distintas tipologías formales, se propone provocar una alteración perceptiva –o acaso un reajuste perceptivo– encaminada a dilatar, a acentuar las posibilidades de nuestra mirada, y con ello de nuestra intelección del mundo de objetos. Las obras de Turrell, geometrías espaciales limitadoras de parcelas –absolutas– de idealidad, presencias luminosas como doble fondo de lo real, invitan al espectador a consustanciarse con ellas.

La luz, primera encarnación de la idealidad, o en palabras de Lezama Lima “primer animal visible de lo invisible [...] luz manifestada que iguala al ojo con el sol” (Ortega 26), se revela como desnudez del mundo matérico o su resolución en energía. Es justamente éste el punto del que partiremos con vistas a explorar el universo de Turrell en relación con el simbolismo sufí –de la mano de Corbin– y con las teorías cromáticas de Goethe. A su vez, y como trasfondo de este en exceso luminoso universo, no es posible dejar de lado la espiritualidad cuáquera que fundamenta la obra del artista, nuclear en su ideario estético. Este último vínculo es explorado por Sánchez Segovia en la tesis recogida en la bibliografía. De ésta, a modo de preámbulo de cuanto más adelante desarrollaremos, recogemos un primer pasaje con vistas a definir las inquietudes espirituales del artista:

**Después de una exploración de la práctica budista [...] Turrell regresa a su condición de *Quaker* como universalista en la década de 1990, en ese punto hace referencia a sí mismo como un ‘*Quaker* sin caducidad’. Ahora reconoce públicamente su educación cuáquera, pero es siempre cuidadoso en explicar su**

### **trabajo en términos generales para que una amplia audiencia pueda comprenderlo fácilmente. (162)**

Sin detenernos en otros distintos presupuestos de la espiritualidad cuáquera<sup>3</sup> alejados de nuestra perspectiva, destacamos los lazos joánicos -y en menor medida paulinos- explícitamente asumidos, así como determinados motivos originariamente gnósticos, en primer lugar el simbolismo de la luz -los propios cuáqueros se autodenominan, en este sentido, “Amigos de la Verdad o los Hijos de la Luz” (Sánchez Segovia 146)-. A partir de esta serie de vínculos realizaremos nuestra incursión en el universo cromático del artista norteamericano.

## **2 · Semántica del color en la obra de Turrell**

La intensificación y articulación del cromatismo a la hora de dar forma a un objeto estético puede interpretarse desde diversos ángulos. Un fenómeno como la luz encuentra, por de pronto, en el simbolismo cromático una formulación de orientación estética, aun cuando, de no venir integrado en estructuras de sentido más amplias, constituye una realidad ambigua y espectral. En un ámbito estético, la liberación del color a la hora de componer se impone como material expresivo especialmente acentuado desde el último tercio del XIX<sup>4</sup>. El empleo del color -elemento revelador de la luz- como delineador de la obra caracteriza el trabajo de Turrell,<sup>5</sup> sin que entremos por ahora a valorar las implicaciones que posee una estética sin duda más dog-

**3** Remitimos, en relación con la significación de este modelo espiritual en Turrell, al trabajo de Helen Meads destacado por Sánchez Segovia en su tesis doctoral: *The Quaker Meaning of Light (and James Turrell's work)*, disponible en <http://bham.academia.edu/HelenMeads>

**4** Tal y como ocurre con el impresionismo en sus diferentes expresiones. Más allá de ello, podemos encontrar periodos y momentos estéticos afines a este modo de hacer a lo largo de la historia.

**5** Aspecto apuntado desde lejos: “The most widely accepted interpretation of Turrell’s art is that we see light filling the empty spaces of an interior. The idea [...] that we see color only as a quality of things, is also relevant to the literature on his work” (Beveridge 309).

mática, o al menos propedéutica, de cuanto a simple vista pudiese parecer. Aún en relación con la tensión entre color y línea, cabe brevemente apuntar que se trata de una dialéctica constante en la tradición, planteada ya –en lo relativo a la modernidad en un sentido dilatado del término– con el giro hacia la prevalencia del color en la pintura veneciana renacentista, aspecto que define una de las líneas de fuerza que determinará en adelante el desarrollo de la pintura occidental. En su volumen *Colour and Culture*, John Gage realiza un recorrido historiográfico por esta cuestión, vertebrando su discurso en torno a decisivas calas que, en último término, plantean naturalmente dos modelos de interpretación de lo real. La alteridad entre la prevalencia de la línea en Ingres y la del color en Delacroix –todo ello aun cuando, como recuerda Gage, Ingres era, asimismo, un supremo colorista (201)–, se expone como uno de los fundamentos de la estética contemporánea.

El autor, que no deja de articular su trabajo desde la dialéctica entre lo sustancial y lo racionalizado –en el sentido depauperado del término–, se adentra en el terreno de la pintura abstracta contemporánea desde la referida alteridad.<sup>6</sup> Lo que nos interesa de ello, regresando a nuestro objeto de estudio, es resaltar el hecho de que el universo cromático de Turrell, aun desde la primacía natural del color por su cualidad sustancial, no deriva en un desborde de la sustancia cromática, sino que ésta queda articulada –no apriionada– por la geometría cuidadosamente delimitada de sus composiciones. Con ello se determina una intelección definida de la realidad. Por establecer un paralelismo clarificador, encontramos que de igual modo que la pintura flamenca del XVII, centralizada por el valor de la luz desde el abrazo entre *mathesis* y color, revela el cruce entre dos visiones del mundo que encuentra su proyección filosófica en el organicismo racionalizado de Spinoza,<sup>7</sup> la obra de Turrell reconduce la sustancialidad del color hacia la geometría de las formas, lo que en un orden de ideas abstractas podría plantearse desde fundamentos presentados en el pensamiento filosófico de William James o

**6** Se trata de una deriva que cabe poner en relación con aspectos planteados en la tradición monocromática de la pintura contemporánea. En castellano tenemos una relevante monografía sobre la materia con un prefacio y un artículo de Barbara Rose. La referencia la recogemos en la bibliografía.

**7** Al respecto, consúltese el trabajo de Ramón Andrés referenciado en la bibliografía final.

en el matemático de Whitehead –en referencia a dos autores relativamente recientes–. Un estudio del color en el arte actual equilibrado con un orden de medidas, por lo demás y a modo de apunte, lo encontramos en creadores como Olafur Eliasson –*vid. Seu corpo da obra/Your body of work (2011)*– o Wolfgang Laib –*vid. Pollen from Hazelnut (2013)*–.<sup>8</sup>

En línea con lo recién referido –la dialéctica o tensión mantenida entre color y línea–, no cabe hablar de Turrell como un colorista ajeno al valor de la línea y, en términos más definidos, la *ratio*, esto es, como un creador guiado por un *pathos* desbordante, sino que, por el contrario, se presenta como un trazador –por medio del color– de formas y ángulos precisos tanto en apariencia como conceptualmente. Este hecho no deja de resultar del mayor interés en la medida en que la pulcritud de líneas se articula en tantas ocasiones por medio de un material, según recalca el artista a la hora de definir la calidad del neón, evanescente y gaseoso<sup>9</sup>. Avanzando por nuestro curso, la comprensión de la luz como elemento compositivo no puede resultar más reveladora de las intenciones de Turrell si tenemos en cuenta su filiación cuáquera, lo que nos sitúa ante una espiritualidad esquiva, por de pronto, a órganos intermediadores. En el trabajo del estadounidense la luz es primeramente revelación, objeto de cualidad teofánica vinculado a la experiencia visionaria,<sup>10</sup> tal y como él mismo se encarga de recordar:

**8** La obra de Rothko, de centrarnos en un momento anterior, plantea ideas próximas a algunas de las cuestiones que aquí vamos explorando.

**9** El neón, como material priorizado, atesora unas cualidades adecuadas a las búsquedas de Turrell, quien se refiere a dicho elemento como “una de las luces más bellas, gaseosa” (Sánchez Segovia 232). Una vez dentro del objeto, la confusión abraza al visitante y no siempre con efectos placenteros: “No a todos les gusta la experiencia de acercarse a Turrell. Requiere un grado de entrega. Hay un cierto confort en conocer qué es lo real y dónde están las cosas; eliminar ese confort puede ser arrebatador, o angustiante. Puede incluso ser peligroso.” (Hylton 3). [Traducción del autor.] “Not everyone enjoys the Turrell experience. It requires a degree of surrender. There is a certain comfort in knowing what is real and where things are; to have that comfort stripped away can be rapturous, or distressing. It can even be dangerous.” (Hylton 3).

**10** Sin que abordemos el tema en estas páginas, la experiencia reveladora y pneumática remite a un modelo de tanto peso cultural como la mística de la Merkabá, esto es, al ascenso a los cielos, lugar de revelaciones en las profecías veterotestamentarias.

**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 [...] y espiritual. (Vozmediano s/p)<sup>11</sup>.**

Si nos situamos ya de lleno en el ámbito de la significación cromática, podemos, a partir de los trabajos sobre la materia de Corbin, detenernos en un pasaje esclarecedor, en este caso relativo a Najmoddín Kobrâ<sup>12</sup>, quien asocia el paulatino ascenso espiritual del sujeto a la predominancia áurica de uno u otro color. Corbin incide en los “fotismos coloreados que anuncian el crecimiento de los órganos o centros sutiles del hombre de luz” (2000: 80), aludiendo así a una gradación cromática delatora de la concreta etapa espiritual de la que participa el sujeto. Influidos por sus creencias, el artista asume la luz como un objeto de naturaleza espiritual<sup>13</sup>, aspecto recordado por Sánchez Segovia en su tesis en el momento de detenerse en las experiencias de infancia relatadas por Turrell: “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!’” (165). Esta consigna permanecerá activa en el ánimo del artista, y así, en una de las entrevistas incluidas en este trabajo, sentencia: “La luz para mí es una forma de elixir, un tesoro máspreciado que el oro o la plata” (216). Con este testimonio el artista desvincula y a un tiempo vincula su creación -como luego veremos cuando él mismo haga referencia a la quema de la luz- con un proceso de alquimia, advertible en este caso desde la predominancia del mundo cromático-energético sobre el eminentemente material.

**11** El vínculo entre percepción y revelación es explícito en Turrell. Se alteran los sentidos a partir del estudio de las cualidades de la luz, y ello encuentra su complemento en una modificación de los estados de conciencia. La quema de la luz a la que alude el autor -más adelante recogeremos el pasaje- no sólo acontece en el mundo físico, sino en el anímico.

**12** En su trabajo *El hombre de luz en el sufismo iranio*, señala Corbin: “Parece ser que Najmoddín Kobrâ fue el primer maestro sufí que se fijó en el fenómeno de los colores, los fotismos coloreados, que el místico puede percibir en el curso de sus estados espirituales” (2000 77).

**13** “No utilizo la luz como portadora de contenido [...] No es portadora de la revelación -es la revelación-” (Sánchez Segovia 167).

Llegados a este punto, con el deseo de ahondar en los lazos entre la significación del color y los fundamentos de la espiritualidad a la que Turrell se adhiere, resulta conveniente rescatar el siguiente pasaje de Javier Arnaldo tomado de su ensayo sobre la teoría de los colores de Goethe, figura a la que más adelante volveremos. En las páginas de Arnaldo leemos:

**La dimensión mística de la semántica del color preserva atributos eminentemente abstractos; el círculo cromático, por ejemplo, como puro esquema geométrico, sería susceptible de espolpear un entendimiento místico, incluso religioso, del color. De hecho este aspecto ha tentado a intérpretes que consideran motivada la *Teoría de los colores* en un esfuerzo de Goethe por crear frente a Newton una nueva dogmática para la física de la luz, de un orden comparable al advenimiento de la Reforma con relación a la Iglesia romana (127).**

Queda metafóricamente engarzada, en consonancia con lo expuesto, la estética de Turrell con una espiritualidad desvinculada de la Iglesia de Pedro y apoyada sobre los elementos particulares del corpus joánico –así como del paulino–, preñado tanto de misticismo hebreo como de gnosticismo, lo que nos sitúa en último término en las inmediaciones de una escatología milenarista desde la que se forja la idea del advenimiento del Tercer reino o Edad del espíritu, aspecto insoslayable a la hora de adentrarnos en el universo del norteamericano, quien se detendrá en sus comentarios en la noción, acorde con su ideario espiritual, de ‘venida’.<sup>14</sup>

**14** Conforme a esta espiritualidad reacia a la intermediación podemos comprender el mensaje que Turrell ofrece con sus cráteres de luz. Todo ello nos pone en relación con la idea de una misión espiritual que le lleva por los cinco continentes. Vinculado íntimamente con esta adscripción espiritual, y en referencia a los contenidos milenaristas, al simbolismo del fuego y al de la luz por tanto, Corbin alude al concepto de Paráclito a la hora de abordar el sentido de una iglesia espiritual: “Es todo el corpus joánico, *Evangelio* y *Apocalipsis*, por no decir nada de los *Hechos de Juan*, lo que constituirá la armadura de la *Ecclesia Johannis* o Iglesia del Paráclito: visión del templo celestial, *Nova Hierosolyma*, del Templo ‘de múltiples moradas’” (2003 329).



Fig. 1  
James Turrell, *Selene* (Serie: *Dark Spaces*), 1984.  
Fuente: web del autor.

Este término –venida–, relativo a la emergencia de un renovado orden psíquico–ánimico a escala global, es preciso vincularlo con las variadas localizaciones de sus cráteres de luz, repartidos por todos los continentes<sup>15</sup>. La situación espiritual del sujeto, según se trasluce en estos trabajos como se ha apuntado líneas atrás, es plausible de ser transcrita mediante una simbólica del color sintomática de un concreto grado de elevación espiritual<sup>16</sup>. Se da, de este modo, un diferente cromatismo revelador del lugar del individuo en su proceso de ascesis, situación explícitamente clarificada por Turrell cuando expresa que:

**15** El siguiente enlace a un mapa tomado de la página de internet del artista muestra cada localización de sus obras: <http://jamesturrell.com/work/location/>

**16** Si bien insistimos en la idea de que la interpretación simbólica es posterior, no anterior, al carácter epifánico, esquivo a toda interpretación, de su obra. Optamos en estas páginas por apoyarnos en Corbin, pero asimismo sobre un lugar común en la simbólica del color como es la asociación de diferentes cromatismos en función del grado de sublimación espiritual del sujeto. De este modo no proponemos un ejercicio de identificación sino de relación con aspectos inherentes –desde la larga tradición de la literatura mística– a la experiencia reveladora.



**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. [...] Parecerá algo mágico pero lo estamos haciendo nosotros mismos. (Sánchez Segovia 214)**

Antes de proseguir conviene detenernos en la idea de una proyección de la luz –para Turrell teofánica– desde el propio sujeto. La idea de una cualidad de la visión, de un ojo no meramente pasivo o receptor, sino él mismo activo, nos conduce, además de al cuaquerismo y a los credos anabaptistas, directamente a la comprensión por parte de Goethe de una manifestación cromática generada desde dentro<sup>17</sup>, no objetiva sino subjetiva<sup>18</sup>. El individuo, por medio de su visión, se presenta así como creador de realidad:

**Puesto que los colores articulan la relación sensible con el mundo vivido, conforman visión del mundo, como para los pintores, el ojo es para Goethe por definición un órgano gestáltico y partícipe además de los mismos principios formadores de lo que ve. (Arnaldo 93)**

El color, encendido por la luz, se presenta en Turrell como exponente de una idealidad, o un grado de ser, alcanzado por la mirada de un sujeto de espíritu activo. Nos seguimos moviendo, en línea con las ideas desarrolladas por Corbin, en el ámbito del mundo imaginal<sup>19</sup>, el dominio áurico o mediador

<sup>17</sup> Arnaldo hará referencia a “los halos subjetivos, nimbos y sombras coloreadas, donde Goethe señalaba ejemplos que ponían de manifiesto el requerimiento de una nueva ciencia del color” (99).

<sup>18</sup> Leemos al respecto, en relación con una de las obras de Turrell, la siguiente consideración de Arola y Vert: “El ‘Espacio Wedgework’ [...] es una obra que opera con un mínimo de luz. Uno entra en una habitación oscura y los ojos lentamente se habitúan al entorno y en este proceso de adaptación ocurrirá un fenómeno, se verán cosas que realmente no están allí. Cosas que los ojos, es decir, la mente produce.” (s/p). Esto ha de ponerse en relación, claro está, con los estudios de Corbin en torno al mundo imaginal, dado que no hemos de olvidar la idea ya recogida de Turrell de que física, psique y espiritualidad constituyen realidades engarzadas.

<sup>19</sup> En referencia a este concepto Corbin habla de “un mundo intermedio entre el mundo sensible y el mundo inteligible, mundo que deseamos como *mundus imaginalis*, reino de

-en el marco del modelo hermenéutico atendido- entre dos órdenes de realidad. El color de Turrell, volviendo a su condición de revelación en sí, más que representar un estado espiritual, lo encarna, esto es, se identifica con él. El color en sí posee -en su sentido fuerte- entidad propia. La luz, teñida por el color, es el resultado de un proceso interior, y poco le importa en este sentido al artista el medio por el que se logre dar forma a sus luminosas creaciones: “solemos hacer distinciones entre luz artificial y luz natural, pero toda la luz es natural. Hay que quemar algo para obtener luz” (214).<sup>20</sup>

Este último comentario ofrece una pista sobre la significación de estos trabajos. Lo cierto es que, siendo posible hablar de una epifanía artificial, todo queda reabsorbido dentro de una potencialidad natural de la que toma parte el individuo<sup>21</sup>. Didi-Huberman, próximo a este punto, sacará a colación al respecto la idea de ‘fábula’, mientras que por nuestra parte preferimos hablar, en consonancia con este lugar liminal entre la naturaleza del sujeto y su determinación cultural, de una mitología cromática -lo que nos permite abordarla simbólicamente-. Ambos planteamientos ayudan a sintetizar el universo de Turrell siempre que se conceda a un término y al otro el margen de realidad que supera a una visión llana, carente de resonancias, de la luz y del color. Los cromatismos controlados por el artista se revelan como emergencias pertenecientes al mundo imaginal manifestadas tal y como descien- de hasta nosotros la luz de las catedrales góticas o, ya amortajada y envuelta en alegóricos sudarios, la de los templos barrocos.

los cuerpos sutiles, ‘octavo clima’, límite ‘donde los espíritus toman cuerpo y los cuerpos se espiritualizan” (2003 185). En otro pasaje y en este mismo sentido, leemos: “En suma, para lograr una fenomenología íntegramente verdadera nos haría falta ver las cosas y vernos unos a otros como si llegásemos a ‘descorporificarnos’ al menos por un momento, de forma que la apariencia fuera la aparición de lo que es en realidad, sin que nada exterior desnaturalizara lo interior. Es esto justamente lo que nuestros teósofos afirman haber alcanzado y que designan por *mundus imaginalis*” (2003 194).

**20** “The experience evoked when participating in Turrell’s art that contain light, whether indoors with artificial light or outdoors with natural light, is the same. Whether physically or conceptually, the examples of sky art and the light installations by Turrell can be interpreted as illustrating some possible ways of emptying ourselves of our usual, commonly held experiences of the world” (Jankowski 38).

**21** Con reveladora claridad Juan Larrea, en referencia a la deriva del arte ya desde el XIX, menciona que “a fuerza de epifanías se ha pasado de la trascendencia iluminada a la inmanencia luminosa” (60), realidad ajustable a la estética de Turrell.

### 3 · Pneumatología cromática

De regresar a uno de los puntos arriba abordados, en concreto a una pneumatología plástica guiada por el color o, por ser más claros, por el gaseoso aspecto del color; de permanecer, en consecuencia, en la esfera de una luz entendida como objeto epifánico, esto es, en el ámbito de unos cromatismos desplegados como si de oraciones luminosas se tratasen, reparamos en que el mundo de Turrell se alinea junto al de aquellos grandes visionarios cuyas imágenes tan a menudo se ofrecen desde la experiencia estética. En Turrell, según hemos apuntado, no sólo se rechaza cualquier institución espiritualmente mediadora, sino que incluso se asiste a una subyugación del logos -en su sentido canónico- a la experiencia cromático-visionaria, y en ello se alía de nuevo con Goethe, quien, siguiendo a Javier Arnaldo,

**en su empeño de ofrecer a la mirada la distinción que merece, cuestionará una y otra vez el privilegio de la palabra como principio del sentido y fundamento rector de la cultura. Sus palabras escoltan a la vista como circunstante irremplazable de lo real. Son sobradamente conocidas las dudas blasfemas de Fausto ante la escritura bíblica, cuando, en la escena de su estudio al comienzo del drama, pronto a entrar en conversación por vez primera con Mefistófeles, barrunta traducciones alternativas a la que dice: ‘Al principio era el Verbo’. Se pregunta si ‘sentido’, ‘energía’ o ‘acción’ deben ocupar el lugar que dice ‘palabra’ ese término en cuestión. (169)**

Tratándose de un fenómeno primordial inmediato, la luz es revelación anterior a la palabra -insistimos, desde un sentido limitado y, diríamos, fijado más a la tradición grecolatina que a la hebrea-. Ésta, como expresión conceptual que al menos desde este sentido reducido es<sup>22</sup>, habrá de tenerse por elemento poseedor de una menor significación, es decir, como realidad menos próxima a aquello que ha de comprenderse como fundamento. Nos

<sup>22</sup> Esta afirmación, con todo, perfectamente resulta refutable y hasta reversible, de modo que ha de ser tomada sólo desde el particular punto de vista que deseamos resaltar. El Logos puede ser comprendido como hálito, como espíritu de vida en primer lugar, y sólo en segundo como realidad conceptual.

seguimos situando en la identificación, en primer lugar, de Dios como luz, leída en el *Evangelio de Juan* (1Juan 1:5), así como en pasajes afines de Pablo, quien en la *Epístola a los Efesios* –deuteropaulina– se dirige a los fieles como “hijos de la luz” (Efesios 5:7-14). En ambos casos se advierte una desviación de la identificación entre Dios y la palabra –propiamente judaica– y se prioriza la equivalencia entre Dios y la luz.

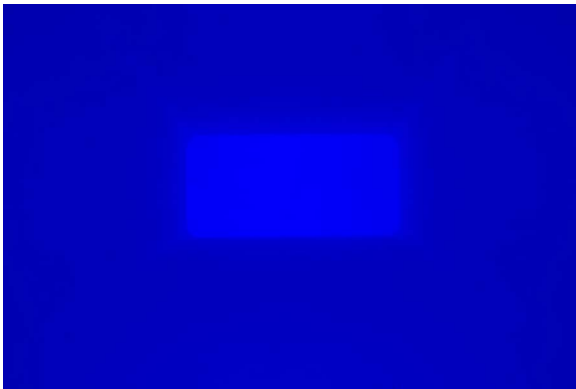


Fig. 2.  
James Turrell, *End Around* (Serie: *Ganzfelds*), 2016.  
Fuente: web del autor.

Se trata esta última, por otra parte, de una identidad que nos lleva de raíz a la tradición neoplatónica. Nos detendremos puntualmente en este aspecto a partir de las consideraciones de Pierre Hadot sobre este concreto aspecto en la obra de Plotino. El filósofo francés, posiblemente el último gran referente en la materia, se centra en la identificación que, en la obra del autor de *Las Enéadas*, se da entre el fenómeno epifánico y el desvelamiento luminoso. Al respecto, alude Plotino a:

**una luz que aparece de golpe, ella misma en sí misma, pura, por sí misma, de manera que el espíritu se pregunta de dónde viene, si del exterior o del interior, y, cuando se ha ido, se dice: ‘Estaba en el interior y, sin embargo, no estaba en el interior’. Sin**

**embargo, no debe buscarse de dónde procede esta luz, pues ahí no hay lugar de origen. Pues esta luz no viene de ninguna parte y no va a ninguna parte, sino que aparece o no aparece. (106)**

El pasaje, ajustado notablemente a las premisas desde las que Turrell plantea sus espacios luminosos, es comentado por Hadot desde la comprensión de que “cuando la visión se vuelve espiritual, ya no hay distinción entre la luz interior y la luz exterior. La visión es luz, y la luz, visión. Hay una especie de autovisión de la luz” (106). Lo destacable en lo que aquí nos ocupa nos lleva de nuevo a comprender que aquello que el artista americano plantea es la exposición de sus espacios cromáticos como objetos de revelación o, en el orden de conceptos trabajados por Hadot, como visiones del ojo interior: “como si el alma viese la luz que está en el interior mismo de su propia mirada” (108). Esto es, “lo que es preciso ver es aquello que nos hace ver; es la luz, que está en el origen de nuestra mirada” (108). Por lo demás, y por concluir con este concreto vínculo, a lo largo del Medievo y en esta misma tradición neoplatónica las referencias en torno a la naturaleza de la luz como objeto de revelación se desarrolla en la obra de autores como el Pseudo-Dionisio, Juan Escoto Erígena y, fundamentalmente, Ulrico de Estrasburgo (De Bruyne 76). En diálogo con otro de los autores que bebe de esta tradición en este mismo periodo, recuerda Edgar de Bruyne que para san Buenaventura “la luz es, sin duda y ante todo, la energía victoriosa de la inercia de la materia. [...] Es el color y el esplendor; el primero es una cantidad limitada de energía luminosa aprisionada en una materia más o menos inerte [...]” (79). El testimonio, que se presenta asimismo desde su actividad en el ideario de Roberto Grosseteste, es sintetizado por el estudioso belga con las siguientes palabras: “Puesto que sólo Dios es lo bastante poderoso para multiplicar instantáneamente al ser e influir sobre la actuación del universo, Él es la Luz en estado puro. Expresión que, según un anónimo, debe ser entendida en su exacto sentido y no metafóricamente.” (De Bruyne 82).

De continuar con nuestro recorrido, y a la hora de relacionar esta intelección de la luz con aquello que se plantea en la obra de Turrell, encontramos que la luz capturada o al menos delimitada en sus trabajos responde a su metafórico valor como fenómeno epifánico. En este sentido, las obras se revelan como acontecimientos no enmarcados espaciotemporalmente, esto es, se presentan como objetos que trascienden ambas mediciones. Desde

su comprensión como realidades epifánicas, los cráteres o envolturas luminosas de Turrell se erigen como espacios axiales<sup>23</sup> mediadores entre dos mundos. La idea de advenimiento de un renovado orden psíquico-anímico<sup>24</sup> planteada con ello se ajusta a presupuestos de la tradición milenarista. Todo ello, en el caso que nos ocupa, expuesto a partir de una idea de revelación no mediante la palabra, sino mediante fenómenos primordiales anteriores al primer destello de razonamiento conceptual. Jakob Böhme, al respecto, mencionará que “la luz es en el calor la viva fuente matinal en que entra el Espíritu Santo” (126), mientras que Juliana de Norwich, Hadewijch de Amberes o Hildegard von Bingen insistirán en la importancia y significación del color en los mensajes que les fueron revelados.

Tal como ocurre en el espacio imaginal correspondiente a las visiones, en las cavidades cromáticas de Turrell el sujeto se ve en condiciones de introducirse en un lugar embrionario para, desde ahí, tomar parte –y escapar paradójicamente a su vez– de su orden de realidad<sup>25</sup>. La limitación trazada

**23** La axialidad de estos cráteres los presenta como objetos fuera del tiempo o membranas entre lo atemporal y lo temporal. En relación con esta cualidad de ‘acontecimientos’ atesorada por estos objetos de luz, en la página de la Fundación NMAC –lugar donde se exhibe uno de los trabajos de Turrell, *Second Wind*– leemos la siguiente cita del artista: “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.” (<https://fundacionnmac.org/es/coleccion/james-turrell/secondwind-2005/s/p>). Nos situamos desde aquí en el ámbito de la no-dualidad.

**24** Menciona a su vez Turrell, en relación con el soplo espiritual que impregna sus trabajos y con lo aludido en la nota al pie precedente, que “*Second Wind* en nuestra cultura significa una nueva energía, una nueva oportunidad” (Sánchez Segovia 217).

**25** El sujeto se fundamenta sobre su materialidad para desde ahí trascenderse –y trascenderla-. Esta visión uterina o cavernaria de la obra de Turrell puede interpretarse desde algunos de los planteamientos de Sloterdijk: “Mientras maternidad y preñez señalen la forma de pensar en su totalidad, no puede haber exterior alguno; lo único que importa siempre a los iniciados es aprender en qué sentido son válidos estos misterios de la inmanencia y del todo. Quien quiera averiguar por este signo quién es él o ella en verdad, tiene que emprender al menos una vez en la vida el viaje al origen, desde el que sólo es posible entender la vida surgida de él. Tan pronto como el órgano femenino del nacimiento ya no significa sólo la salida, la real como la imaginaria, sino que también se ha convertido en una entrada por la que debe penetrar la búsqueda de identidad, se

por medio de puntos de fuga acoge e incorpora al sujeto a una distinta esfera perceptivo-anímica, ofreciéndole con ello la posibilidad de dejar atrás el gnóstico escenario de la cripta del mundo, concepto recordado desde los planteamientos del sufismo por Corbin, quien asimismo refiere el modo en que el místico sale de ella: “En la cripta el iniciado no es más que un exiliado. El sentido y la función de los cielos físicos de la astronomía es conducirlo a los cielos suprasensibles” a los que –sigue recordando el autor– “el iniciado pertenece por su origen” (266-267). Las luminosas burbujas de Turrell, puentes entre dos mundos, se ofrecen como lugares de incubación<sup>26</sup> y espacios de trascendencia sintomáticos a un tiempo, no obstante, de la espiritualidad evanescente, y por ello estéticamente atractiva, de la modernidad, de su intermitente naturaleza también. Conforme a su filiación con la época, estos trabajos corren el riesgo, permanente, de exponerse no sólo ya como signos de un mundo imaginal, sino asimismo como fantasmales espacios, espejos de nuestro tiempo, posibilidad que vertebrará el último de los epígrafes<sup>27</sup>.

carga de fascinaciones ambivalentes. La puerta sangrante a la vida, cuya hendidura fascina, indigna y repele, se convierte ahora en acceso al infra y al supramundo. El útero va creciendo hasta el más allá, la vulva se convierte en un portal hacia él, horrible a la vez que atractivo. Ella representa ahora lo que Heidegger llama lo ineludible. En el mundo más antiguo ser razonable significaba sobre todo darse cuenta de una cosa: quien atraviesa la puerta hacia dentro tiene que separarse de su vida anterior, sea en una muerte simbólica, tal como es ritualizada en las iniciaciones, o por un exitus real. Ambas muertes parecen superables en la confianza de que, una vez que uno se percató del proceder, el morir siempre parece suponer un regreso al mundo interior materno. Por eso, en la era metafísica todos los buscadores de la verdad son, por su propio tema, gentes que regresan al seno materno.” (254-256).

**26** En este caso en alusión al servicio que determinadas cuevas ofrecían con vistas a propiciar la emergencia de sueños incubatorios, según recuerda Jacobo Siruela en el siguiente comentario remitente –si bien extrapolable a otros momentos– a la época de Asurbanipal: “La acción simbólica de construir en un lugar determinado una pequeña casa-templo en honor del dios del sueño y trazar un gran círculo mágico de color blanco en el suelo (en señal de protección) y acostarse allí para aguardar la llegada de un sueño específico, que tenía que ser interpretado de un modo correcto, era probablemente un ceremonial psicoterapéutico bastante frecuente en aquella época” (80-81).

**27** En última instancia, como se recalca en el pasaje tomado de la Fundación NMAC antes señalado, la revelación elude, no requiere, de lo simbólico, siendo ésta la fortaleza y a un tiempo la debilidad de sus composiciones. Al respecto, leemos en Corbin: “Puesto que el sentido oculto no es nada más que la letra elevada o transmutada en símbolo y

## 4 · Fotismo alucinado

Vistos desde la perspectiva aquí planteada, los trabajos de Turrell pueden comprenderse como una angelología cromática, aun cuando no dejan de quedar pendidos del hálito del tiempo en que han sido creados. En una época en que cualquier orden simbólico se ve -no necesariamente como un hecho negativo- altamente dañado, los cromatismos que el artista propone corren el riesgo de quedar despojados de sentido y presentarse como meras iluminaciones, conformando con ello un fenómeno alucinado. El aura deviene en espejismo delator de un interrogante, aura en este caso exenta pues el objeto al que circunvala no es sino una nada o una mera geometría de huera significación.

Iconos sin presencia, neones deslucidos, las esculturas cromáticas de Turrell, sus pinturas gaseosas, delatan un estado de vacuidad al menos cuando son recibidas sin una adecuada envoltura imaginal. En este caso -es decir, en aquellos momentos en que se atiende a su obra de forma exenta, desvinculada de la tradición en la que se enmarca- la obra puede continuar siendo reveladora, pero sólo de una nada. Encendido el color del cráter, se modelan ante nosotros mundanas capillas, megalíticas aureolas, alucinaciones palpables o revelaciones sin sustancia. La posibilidad de emparentar la significación de estos objetos con la evocada por la caverna primitiva, pese a los explícitos alegatos del californiano<sup>28</sup>, resulta imposible y confusa en la medida en que nuestro bipolar estar en la realidad demanda con tanto ahínco un estado de asombro como a un tiempo lo desprecia, no pudiendo resultar la significación de estas obras más sintomática en relación con nuestro tiempo.

percibida desde entonces en el nivel del mundo imaginal, el símbolo no es ya algo detrás de lo cual se oculte lo simbolizado. Es simplemente la forma que toma en ese nivel la realidad transcendente, y es esta forma lo que ella es. En este sentido, en lugar de alegoría, habría quizá que hablar incluso de tautología.” (2003 298).

Por otro lado, Didi-Huberman, en su estudio sobre Turrell, evoca su situación liminal con tal ahínco que llega a dar la impresión de dudar de la existencia misma de su obra, acaso el mejor atributo que puede proyectarse sobre ella.

**28** Más concretamente, aquellas cuevas tenidas por sacras o, en su caso, aquellas habitaciones sacras ubicadas, por lo común, en los lugares más remotos de la cueva.





Figura 3

James Turrell, *Above Horizon* (Serie: *Skyspaces*), 2004.

Fuente: web del autor.

De recluirmos en el ámbito de lo fenoménico, cabe aún señalar que estos cráteres o cuevas nos permiten adentrarnos en las condiciones cromáticas, acústicas y hasta hápticas desde las que se desea refundamentar nuestra conciencia del ser, aun cuando esta intención puede perfectamente quedar reducida a juego estético de no quedar, según se ha indicado, integrada en una idealidad envolvente. En todo ello vemos cómo Turrell emula, en una esfera sensible, la experiencia idealmente instalada en un espacio imaginal -relativo a la visión interior, en lo que aquí nos ocupa-. Estos fenómenos cromáticos constituyen, en definitiva, forzados testimonios de lo acontecido en el estrato simbólico en el que se asienta el artista.

Los brillantes neones expuestos con cierto afán de adoctrinamiento dan forma a una teología tan volátil como las espumas y burbujas mentadas por Sloterdijk, quien al respecto ofrece ideas extrapolables al imaginario trazado por Turrell:

**Las antiguas metafísicas de la luz y del cielo fueron las primeras que acabaron con el monopolio del seno materno en el pensamiento originario, al reconocer a lo masculino, en tanto lo ‘trascendente’, una participación en la función originaria. Desde entonces el gran regreso al hogar adquiere**

**también rasgos de añoranza de la casa paterna divina; durante milenios el cristianismo desarrolló esa atracción que generaba la idea del regazo paterno. [...] Todavía en torno a 1810 [...] Hegel consideraba oportuno exponer a los alumnos de grado medio la idea de que antes de que accedieran al pensar esencial, como sucedía con los iniciados de los antiguos cultos místéricos, tenían que haber perdido ya radicalmente el oír y el ver acostumbrados. (257-258)**

El testimonio, que en su continuación pasa a rememorar la leyenda de un Empédocles arrojándose al cráter, revela uno de los fundamentos creativos de Turrell, en alusión a su deseo de propiciar una alteración perceptual de los sentidos desde la que la realidad, aprehendida de otro modo, se presente como enteramente otra<sup>29</sup>. El descenso o entrada a los úteros-cuevas-hogares que Turrell abre sobre la tierra se comprende así como requerimiento desde el que volver a nacer a otro estado psíquico y anímico.

Se trata, este último aspecto, de algo que Sánchez Segovia no deja de recordar -con resonancias justamente del filósofo de Agrigento- en relación, una vez más, con el cráter del NMAC<sup>30</sup>, en un pasaje en el que describe un encuentro con el artista en el que éste señaló con rotundidad que su deseo era “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” (469), siendo por tanto la tierra la materia “en la que penetraremos” (214) para desde ella, en un curso simbólico de ascenso, elevarnos. De este retorno al útero el sujeto sale idealmente renacido, rebautizado -un motivo fundamental en la filiación espiritual aquí abordada-, y con ello, en esta advenediza y virtual edad del

<sup>29</sup> “Las obras de Turrell están sustentadas por su interés en la percepción directa y su apertura mental hacia los tipos de experiencia visual que pueden hacerse en el arte. Llega incluso a emplear lo que normalmente se considera aire vacío para iluminar el espacio entre objetos” (Adcock 2). [Traducción del autor.] “Turrell’s works are informed by his interest in direct perception and his open-mindedness about the kinds of visual experience that can be made into art. He goes so far as to use what is normally thought of as empty air by illuminating the space between objects.” (Adcock 2).

<sup>30</sup> La Fundación NMAC, en Vejer de la Frontera (Cádiz), alberga el aludido trabajo *Second Wind* (2005-2009), además de otras muchas creaciones contemporáneas.

espíritu, la trinidad que el autor en varios momentos señala como axial no sólo de su cosmovisión, sino de la naturaleza toda, deviene en significativa cuaternidad.

Se posibilita con ello una convergencia o interrelación entre el mundo del espíritu y el mundo sustancial, sea cuanto sea el primero e incluso, diríamos, el segundo. Con estos trabajos asistimos, a fin de cuentas, a un deseo de delinear una actualizada mitología o mampara psíquico-espiritual asentada a caballo entre la semántica de los colores y ciertas nociones de religiosidad de signo, en primer lugar, anabaptista. Lo que para unos sólo puede ser cromatismo alucinado, iluminación artificial tan pronto encendida como apagada, para otros, siguiendo la idea de Turrell relativa a la cualidad natural de sus luces, constituye una forma epifánica o un rebrote espiritual de herencia joánica<sup>31</sup>.

## 5 · Conclusiones

A lo largo de estas páginas hemos explorado los presupuestos que fundamentan los trabajos cromáticos de James Turrell. Si, en consonancia con el deseo del autor, los hemos comprendido como revelaciones, asimismo los hemos abordado desde nociones ceñidas a la simbólica del color. Para esto último nos hemos apoyado en la pneumatología cromática estudiada por Corbin, en aspectos relativos a la teoría de los colores de Goethe -en concreto en aquéllos vinculados a la no objetividad del color-, y en específicos motivos de las doctrinas joánica y paulina asentados sobre la identificación entre la

**31** Sólo desde un adentramiento sensorial, desde una percepción contemplativa que acepte de antemano la ilusión del sujeto, es posible tomar parte de la obra y, por lo tanto, alterar la direccionalidad perceptiva de quien se aleja de sí y se imbuje del objeto. Consideraciones como la siguiente resultan por tanto naturales: “Cuando se trata de James Turrell parece ser que no existe ningún adjetivo exacto, ninguna palabra concisa o ningún término lo suficientemente convincente como para describir sus espacios y las experiencias que suscitan. El espectador no es el único que se siente desorientado, el crítico o teórico debe enfrentarse a la ambigüedad que domina el mundo del artista. La propuesta de Turrell parece simple, pero es compleja y difícil de aprehender. A su vez, es preciso y vago en sus declaraciones ya que, como él mismo explica, prefiere formular preguntas a responder en términos absolutos. Entonces, ¿cómo debemos enfrentarnos a su obra?, ¿cómo interpretar esta aparente simplicidad y descubrir los desafíos que propone para el espectador?” (Paulo Roselló 196).

divinidad y la luz, así como sobre la existencia de un poso de luz divina como fuente vital del sujeto. En proximidad a estos aspectos, hemos explorado a su vez la idea de una inmanencia luminosa que viene a ofrecer pautas sobre la deriva estética y cultural del mundo contemporáneo.

Desde estos planteamientos, y siempre en proximidad a la expresión inmediata, material, de la obra del artista, hemos tomado pasajes de las entrevistas que José Sánchez Segovia incorpora a su reciente tesis doctoral, junto a concretas nociones exploradas por Didi-Huberman en su trabajo sobre Turrell, todo ello con vistas a realizar una doble lectura -arte como revelación y arte como símbolo- de la materia abordada. A medio camino entre ambas concepciones, esto es, entre un entendimiento elemental de la obra y otro cultural, el trabajo de Turrell se expone como objeto liminal tan próximo a lo ahistórico como partícipe de las sintomatologías de la época en la que emerge, tan pronto epifánico como revelador de una nada. O en verdad, pudiera decirse, epifánico en tanto que revelador de una nada. Con todo lo expuesto se ha querido proponer una interpretación de la obra de Turrell -preñada de milenarismo adventista y partícipe de una intelección de la luz como realidad primordial- a partir de la idea de que, por medio de sus trabajos, se anuncia el acontecimiento de un nuevo estrato ontológico ajustado a una renovación psíquico-anímica.

## 6 · Referencias

- Adcock, Craig E. *James Turrell. The Art of Light and Space*. Oxford: University of California Press, 1990.
- Arnaldo, Javier. *Vemos lo que sabemos: la cultura de la visión en Goethe*. Madrid: Abada, 2019.
- Arola, Raimon y Lluïsa Vert. "La luz interior en la obra de James Turrell", *Ars Gravis. Arte y simbolismo* 1 (2010): s/p. Recuperado el 27/02/2022, de <https://www.arsgravis.com/arte-la-luz-interior/>
- Beveridge, Patrick. "Color Perception and the Art of James Turrell", *Leonardo* 33.4 (2000): 305-313.
- Böhme, Jakob. *Aurora*, trad. Agustín Andreu. Madrid: Siruela, 2012.
- Corbin, Henry. *El hombre luz en el sufismo iranio*, María Tabuyo y Agustín López. Madrid: Siruela, 2000.

- Corbin, Henry. *Templo y contemplación*, María Tabuyo y Agustín López. Madrid: Siruela, 2003.
- De Bruyne, Edgar. *La estética de la Edad Media*, trad. de Carmen Santos y Carmen Gallardo. Madrid: La balsa de la medusa, 2010.
- Didi-Huberman, Georges. *El hombre que andaba en el color*, trad. Juan Miguel Hernández León. Madrid: Abada, 2014.
- Fundación NMAC Montanmedio Arte Contemporáneo. (S/f), s/p. Recuperado el 20/02/2022, de <https://fundacionnmac.org/es/>
- Gage, John. *Colour and Culture*. London: Thames and Hudson, 2009.
- Hadot, Pierre. *Plotino o la simplicidad de la mirada*, trad. de Maite Solana. Barcelona: Alpha Decay, 2020.
- Hylton, Wil S. “How James Turrell Knocked the Art World Off Its Feet”, *The New York Times* (13/06/2013): 1-15. Recuperado el 07/03/2022, de <https://www.sausd.us/cms/lib5/CA01000471/Centricity/Domain/2316/How%20James%20Turrell%20Knocked%20the%20Art%20World%20Off%20Its%20Feet%20June2013.pdf>
- Jankowski, Milene. *James Turrell: The level of illumination. Appreciating art and nature*. Tesis de máster leída en la Universidad de Ámsterdam. Ámsterdam, 2016.
- Larrea, Juan. *Luz iluminada. Picasso. Gris. Miró*. Madrid: Libros de la resistencia, 2019.
- Ortega, Julio, ed. *Antología de la poesía hispanoamericana actual*. México D.F.: Siglo XXI, 2012.
- Paulo Roselló, Miriam. “El espectador desorientado: luz, espacio y percepción en las instalaciones de James Turrell”, *Bajo Palabra. Revista de Filosofía* 7 (2012): 195-206.
- Ramón Andrés. *El luthier de Delft. Música, pintura y ciencia en tiempos de Vermeer y Spinoza*. Barcelona: Acantilado, 2013.
- Sánchez Segovia, José. *Skyspace. James Turrell. Paradigma de integración al espacio natural: una aproximación a la Muerte desde el Límite. [Aisthesis en ‘Second Wind, 2005’]*. Tesis doctoral no publicada leída en la Universidad Miguel Hernández. Elche, 2015.
- Siruela, Jacobo. *El mundo bajo los párpados*. Mas Pou: Atalanta, 2016.
- Sloterdijk, Peter. *Esferas I*, trad. Isidoro Reguera. Madrid: Siruela, 2009.

Varas, Valeria y Raúl Rispa (eds.). *Monocromos. De Malevich al presente*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004.

Vozmediano, Elena. “Entrevista a James Turrell”, 2008: s/p. Recuperado el 02/02/22 de <http://elena.vozmediano.info/entrevista-a-james-turrell/>  
VV. AA. *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2009.