

# EMPIRE DES LUMIERES

Christoph Schenker

»Wenn ich in dem Unendlichen nur Licht und Raum erkennete, und die Kraft, Schnelligkeit und Klarheit des Lichts so gränzenlos ist wie die Ausdehnung und Tiefe des Raums, so kann so wenig unsere Phantasie wie der Begriff das Seyn einer solchen Erscheinung fassen, und wir fühlen uns zwischen beiden in einer endlosen Wüste, es ist das Chaos, das Reich der Geister, unerreichbar unsern Sinnen.«

57

»Die Farbe ist die letzte Kunst und die uns noch immer mystisch ist und bleiben muß...«

Philipp Otto Runge<sup>1</sup>

## 1

Die Farbe eines abgebildeten Gegenstandes, die Lokalfarbe, wird, in einem Gemälde etwa, vom dargestellten Licht, der Impression, unterschieden. Diesen Bildraum gilt es vom Raum der Malerei abzugrenzen: von der Farbe der verwendeten Materie einerseits und andererseits vom Licht, das an diesem Farbstoff reflektiert. Die Lichtverhältnisse, die den Raum definieren, in dem das Gemäldeobjekt selber erscheint, sind zur Zeit der Herstellung des Werks üblicherweise andere denn zur Zeit seiner Betrachtung. Von diesen Licht- und Farbräumen ist ferner das Nachbild einer Farbe zu unterscheiden, das sich mit der gegenwärtig wahrgenommenen Farbe mischt, ebenso das Licht, das der Körper (das Auge) selbst erzeugt; sie müßten des weiteren von den Farbräumen auseinandergelassen werden, die wir bloß in der Vorstellung sehen oder nur in Träumen erleben, desgleichen vom unsichtbaren Licht, das ausschließlich für den Geist wahrnehmbar ist, auch vom logischen Raum der Farbbegriffe, und schließlich vielleicht auch noch von der Lichtfarbe, die das Werk selbst ist. Diese Aufgliederung, so einfach sie zu sein scheint, ist nicht selbstverständlich. Die Abgrenzung und Analyse verschiedener Räume, die wesentlich von Farbe und Licht bestimmt werden, sind ein Prozeß der Malerei, als solcher historischer Sachverhalt gleichwie Ereignis gegenwärtiger Kunstpraxis.

Was das Werk James Turrells von dem anderer Künstler unterscheidet, ist nicht die Tatsache, daß es vom Problem des Lichts beherrscht wird. Dem Erlebnis von Licht und Wahrnehmung gelten Untersuchungen auch anderer Künstler derselben Generation, wie Larry Bell, Robert Irwin und Douglas Wheeler. Seit Mitte der 60er Jahre sind sie, gemeinsam mit James Turrell, die Hauptvertreter einer Kunstrichtung, für die sich der Name *Light and Space* durchgesetzt hat. Erfahrungen mit Licht und Raum sind von Bedeutung ebenso für Fragestellungen, die der *Earth Art* innewohnen, den Arbeiten etwa von Robert Smithson, Michael Heizer und Walter de Maria. *Light and Space* und *Land Art* sind Ausprägungen von Kunst, die sowohl in klimatischer und landschaftlicher wie in wirtschaftlicher Hinsicht für den Westen der Vereinigten Staaten, insbesondere für Kalifornien sehr typisch sind. Was die Arbeit von James Turrell aber auszeichnet, ist die Tatsache, daß er das Problem in außergewöhnlicher Weise formuliert: daß das Werk selbst Licht ist.

## 2

Nahe den Wänden in der Ecke schwebt ein leuchtender Quader. Er mag annähernd zwei Kubikmeter messen, seine horizontale Mittelachse liegt ungefähr auf Augenhöhe. Der halbtransparente Licht-

körper, obwohl selber sehr hell, erleuchtet den Raum nur schwach. Messerscharf zeichnet er sich vom dunklen Umfeld ab. Du gewinnst den Eindruck, der Quader bestehe aus weißem Lichtnebel. Er ist eine Skulptur gleichsam, bei der das Erscheinende und das Erscheinenlassen identisch sind. Sie ist das Erscheinen selbst, das Heraustreten aus der Dunkelheit. Die Skulptur existiert als Licht.

Derart zeigt sich das Licht-Werk aus wenigen Metern Distanz. Verläßt du den frontalen Standpunkt auf der Diagonalen des Raumes und gehst etwas seitlich ab, bist du irritiert, da die Seitenflächen des Quaders und deren perspektivische Verkürzungen sich nicht der Erfahrung und Erwartung gemäß verändern. Machst du nun die paar Schritte in nächste Nähe des Lichtnebels, löst sich dieser auf, und anstelle des geometrischen Körpers entdeckst du auf den Wänden zwei grell beleuchtete trapezförmige Flächen, die sich in der Ecke des Raumes berühren. Wiederum aus mehreren Metern Entfernung erscheint das Licht erneut materialisiert, als ein Quader, der mal vor, dann hinter den realen Wandflächen schwebend oder direkt an der Eckmauer hängend gesehen wird. Manchmal glaubt man aber auch ein Loch in der Wand in Form zweier aneinanderliegender Trapeze wahrzunehmen und in einen dahinterliegenden helllichten unbegrenzten Raum zu blicken. Was nun wirklich gesehen wird, ist von jetzt an die Sache allein des Wahrnehmenden. Mit dem gewählten Standort im Raum erlaubt oder erzwingt er sich eine bestimmte Sicht, und wo mindestens deren zwei möglich sind, entscheidet er sich willentlich für die eine Lesart der Information, als welche das Licht sich anbietet: ob als Körper, als Fläche oder als Raum.

Dieser Lichtraum, das Lichtbild, die Lichtskulptur, sie haben kaum etwas mit Illusion zu tun. Ihr Anliegen ist jenseits von Wahrheit und Lüge. Sie sind Instrumente für die Erfahrung, daß das Licht, welches Information *ist* – und nicht etwa Information vermittelt –, auf verschiedene Weise interpretiert werden kann. Die Wahrnehmung als gestaltende zu erkennen, ist ein Ereignis dieser Arbeit.

Für die *Cross-Corner Projections* verwendet James Turrell Projektoren, die er entweder wenig unter der Decke offen befestigt oder aber in die Wand oder in die Decke einbaut. Mit einer 1000W-Xenonlampe wirft der das Licht diagonal an die Wände der gegenüberliegenden Eckzone, deren Oberflächen perfekt glatt mit Gips verarbeitet und mit Titanium-Weiß gestrichen sind. Die mehreckigen Lichtfelder an den Wänden erreicht er mittels Schablonen aus Aluminium oder Messing, in die entsprechende Löcher geschnitten wurden. Schablonen aus verspiegeltem Glas weisen eine polygonale unverspiegelte, durchsichtige Fläche auf. Die Löcher und spiefelfreien Zonen der Schablonen, die wie Diapositive zwischen die Linsen des Projektors geschoben werden, müssen äußerst exakt auf den Neigungswinkel des Apparates und auf die Raumgröße abgestimmt sein. Durch die starke Rückstrahlung an den Wandflächen verdichtet sich das gleißend-weiße Licht in dieser klar begrenzten Gegend, so hat es den Anschein, zu einer gleichsam berührbaren Substanz. Der erlebte Raum wird von diesem Lichtkörper verändert, der Umraum gewinnt plastische Qualitäten.

Das erste Projektions-Werk, *Afrum-Proto*, entwickelte James Turrell 1966 im alten Mendota Hotel in Ocean Park, Kalifornien, welches ihm damals als Atelier diente. Eine Neukonzeption dieses Werks und drei weitere *Cross-Corner Projection Pieces* folgten. Er benutzte für einige Werke nicht nur weißes, sondern auch blaues, rotes und gelbes Licht. 1967 schuf er den Typus der *Single-Wall Projection*, bei dem das streng geführte Licht auf nur eine Wand geworfen wird. Ein Teil dieser beiden Typen von Projektions-Werken bildet die ikonische Vorlage der Grafikmappe von 1989/90, die den Titel *First Light* trägt.

### 3

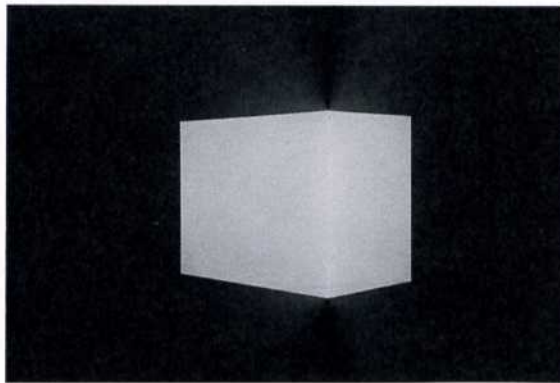
Um das Werk als Licht zu bestimmen, ist es angebracht, den Ereignisort der Arbeiten James Turrells mit demjenigen zu konfrontieren, der einerseits für Gemälde etwa der Luministen oder der Impressionisten, andererseits für Werke vieler Künstler kennzeichnend ist, die seit den 60er Jahren mit Neonlicht und Leuchtstoffröhren arbeiten. Die Werke des Luministen Frederic Edwin Church und des *Minimal-Art*-Künstlers Dan Flavin beziehen sich auf Ereignisse. Ein Impressionist stellt die beleuchtete

Farbe des Gegenstandes dar, Dan Flavin setzt mittels Leuchtstoff erzeugtes Licht ein. So ist das Licht entweder Gegenstand der Malerei oder es ist Darstellungsmittel, es ist Abgebildetes oder es ist Verweis auf ein Signifikat.

Das Licht in der Malerei läßt Gegenstände erscheinen. Malerei ist ein Hervorbringen von optischen Phänomenen und Qualitäten an Gegenständen. Darin wird das Licht aber nicht selber sichtbar. Es ist das nicht-erscheinende Erscheinenlassen. Malerei bezieht sich hier auf das Ereignis der Gegenständlichkeit, die die Welt ist. Das Licht im Werk von Dan Flavin ist nicht bloß erscheinendes, es erhellt ebenso und beleuchtet. Es figuriert als Informationsträger gleichwie die Leuchtstoffröhren, die Norm-Armaturen, die eventuellen Transformatoren und die Elektrizitätskabel. In den unterschiedlichen Dimensionen der Röhren, ihrer Komposition, dem Widerstreit der Farben und in der Anordnung im Raum entwickelt das Werk seine Sprachlichkeit. Die Zeichen werden auf den Kontext hin gelesen. Das Werk verweist auf das Ereignis des Textes, der die Welt bedeutet.

Daß sich Welt ereignet, daß sich Sinn ereignet: für ersteres ist das eine Werk Zeugnis, für letzteres

59



*Afrum*, 1967, Installation Whitney Museum of American Art, 1980, Collection Giuseppe Panza di Biumo

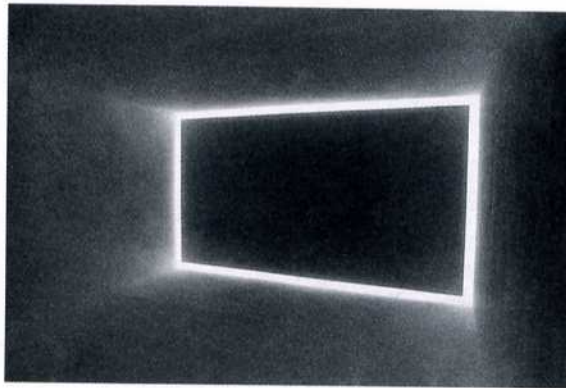
das andere Zeigung. Das Ereignis der Offenbarung ist, als Sichtbarmachen, im Gemälde bereits geschehen, in der Leuchtstoff-Arbeit ist es, als Exegese, noch nicht eingetroffen. Ein Werk von James Turrell will das Ereignis selber sein, das Licht, das hier und jetzt existiert. Es offenbart nichts, es ist die Offenbarung selber. James Turrell stellt keine undarstellbare Offenbarung dar, er läßt die Offenbarung sich zeigen. Das Erscheinende ist eins mit dem, was erscheinen läßt. Der Erzählung – jenes Gemälde, die Exegese ist Erzählung – setzt ein Werk von James Turrell die bloße Sichtbarkeit entgegen. Nichts ist da außer alles zeugendes Licht. Man nimmt nicht Welt, nicht Sinn, keine Geschichte wahr, sondern den Augenblick vor deren Zeugung. Es ist Wahrnehmung in ihrer Anfänglichkeit: ein Empfinden, bevor es Erkennen wird, noch während es Sinnlichkeit ist. *Daß* Sichtbarkeit geschieht, dieses Ereignis geht der Frage, *was* Sichtbares geschieht, voraus. Als visuelles Ereignis läßt James Turrells Lichtwerk sehen, was sehen läßt, und nicht, was sichtbar ist.

4

Das Werk *Raemar* gehört zur Gruppe der *Shallow-Space Constructions*, die in den Jahren 1968 und 1969 entstanden und eine direkte Folge der *Single-Wall Projections* ist. *Raemar* wurde anläßlich von James Turrells Einzelausstellungen 1976 im Stedelijk Museum in Amsterdam und 1980 im Whitney Museum of American Art in New York gezeigt. Die Arbeit ist heute in einer Privatsammlung in Los Angeles installiert. Einer bestehenden Wand ist eine zweite vorgesetzt, die, von hinten befestigt, weder die Seitenwände noch den Boden oder die Decke berührt. Im Whitney Museum hatte *Raemar*

eine Breite von annähernd 9 und eine Höhe von etwas über 5 Metern, der rundumgehende Spalt ist eine Hand breit. Auf der Rückseite der gleichsam schwebenden Wand werden Fluoreszenz-Röhren befestigt, deren Stückzahl und Wattleistung den räumlichen Gegebenheiten angepaßt sind. Das Licht ist blau, grell dringt es durch die Spaltöffnung. Der Boden, die Decke und alle Wände wurden weiß gestrichen. Doch im 15 Meter tiefen Raum herrscht nicht viel helleres denn Dämmerlicht, die hängende Wand erscheint ein klein wenig dunkler als die übrigen Flächen.

Bei größtmöglichem Abstand zum Licht-Rechteck verliert der Besucher allmählich jegliches Gefühl für das Umfeld, in dem er steht. Da das Licht nirgendwo merklich abfällt und auch die Farbe sich gleichbleibt, und da weder die Architektur des Raumes noch eine Struktur der Oberflächen dem Auge die Möglichkeit geben, sich auf bestimmte Entfernungen einzustellen, mag der Raum einem zusammengepreßt oder geschrumpft, bisweilen gar flächenhaft vorkommen. Das Auge wird ortlos, und man glaubt sich schwebend. Nähert man sich nun der hängenden Wand bis auf wenige Meter auf die Mitte zu, nimmt man den Lichtspalt nur noch am Rande des Gesichtsfeldes wahr, und die schwach



Raemar, 1969, Installation Whitney Museum of American Art,  
1980, Private Collection

beleuchtete Frontfläche öffnet sich plötzlich in einen grenzenlosen »leeren« Raum. Man sieht nichts als ein nebliges Blaugrau, kann jedoch nicht erkennen, ob ein Schleier sich direkt über das Auge gelegt hat oder ob ein lichter Nebel den unermesslichen Raum ausfüllt. Da und dort glaubt man auch wolkenartige Verdunkelungen wahrzunehmen, aber es läßt sich nicht mit Gewißheit entscheiden, ob sie auf Störungen im Auge zurückzuführen sind oder ob es sich dabei um stellenweise Farbverdichtungen im unendlichen Raum handelt.

##### 5

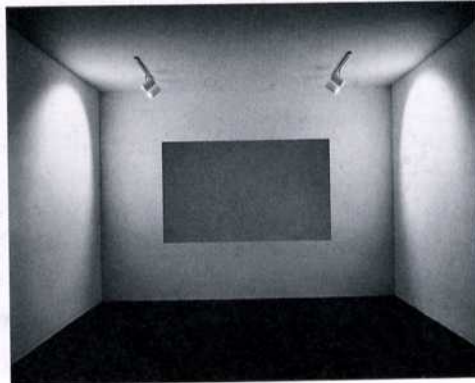
Nach der *Wedgework Series* und den *Mendota Stoppages*, die noch vor 1971 entstanden sind, arbeitete James Turrell gleichzeitig an den *Structural Cuts*, den *Skyspaces* und an den *Space-Division Constructions*. *Danae* gehört zur zweiten Reihe der *Space-Division Constructions*, nämlich zur *Phaedo Series*.<sup>2</sup> *Danae* ist seit 1983 in der Mattress Factory in Pittsburgh, Pennsylvania, eine bleibende Installation. Das Werk besteht aus zwei Räumen, die durch eine querrrechteckige Öffnung miteinander verbunden sind. Der begehbare Raum, er mißt etwa 9 Meter in der Tiefe und 5 Meter in der Breite, wird von Wolframwendel-Glühlampen leicht erhellt. Je zwei Beleuchtungskörper hängen an der Decke seitlich im vorderen Viertel des Raumes und sind gegen die Seitenwände gerichtet. Der zweite Raum mag eine Tiefe von etwas über 3 Metern aufweisen. Er wird von ultravioletten Leuchtstoffröhren, die inseitig und unsichtbar rund um die Öffnung befestigt sind, gleichmäßig beleuchtet. Die Lichtkraft scheint beidseits der Trennwand von gleicher Stärke zu sein. Aus einer

Distanz zwischen 10 und 5 Metern erscheint das Rechteck als eine dichte, absolut monochrom tiefblau-violette Fläche auf gelblicher Wand. Aus der Entfernung von etwa 2½ Metern gewinnt man den Eindruck eines nach vorne schwellenden Bildkörpers, doch näher tretend wird man einen Farbraum von vorerst unbestimmbarem Ausmaß gewahr, dessen Ecken und Kanten erst allmählich bemerkt werden. Steht man in der Mitte direkt vor der 1½ mal 2½ Meter großen Öffnung, die wie von einer leicht gefärbten durchsichtigen Haut bespannt erscheint, nimmt man wiederum einen homogenen, grenzenlosen Licht-Raum wahr, der mit gräulich-blauer Farbe – zuweilen glaubt man auch etwas Rot zu sehen – gleichmäßig durchtränkt ist. Die Qualität der Farbe scheint derart materiell zu sein, daß man sie anfassen zu können meint.

6

James Turrell nennt diejenigen lichterfüllten Erfahrungsräume, die betreten werden können, *Ganzfeld Pieces*. Selbstverständlich weisen auch diese Werke, genauso wie etwa *Raemar* oder der Lichtraum

61



*Danae*, 1983, Permanent Installation, Mattress Factory, Pittsburgh, PA

von *Danae*, optimal ebene und glatte Oberflächen auf, Ecken und Fugen sind in gleicher Weise perfekt verarbeitet und desgleichen Wand, Boden und Decke mit reinem Titanium-Weiß gestrichen. Das Licht wird daher durch die Reflexion nicht verändert und strahlt im ursprünglichen Ton zurück. So treten die Wandoberflächen bei schwächerer Beleuchtung gar nicht in Erscheinung. Dieses Ausbleiben einer differenzierten Reizung wegen wird die Akkomodation des Auges verunmöglicht. Das »Ganzfeld« wird zudem durch die gleichmäßige und monochrome Ausleuchtung einer Fläche oder eines Raumes definiert.<sup>3</sup> In dem Moment, da eine absolute Homogenität das Gesichtsfeld beherrscht, ist es gleichgültig, von welcher Natur die Lichtquelle ist. Und ob der Betrachter vor einer nahen oder fernen, einer ebenen oder gekrümmten Fläche oder in einem wirklichen Nebel sich befindet, das Erlebnis ist stets dasselbe: er »schwimmt« in einem Lichtnebel, der sich in unbestimmter Entfernung verdichtet. Der Verlust der Leistungsfähigkeit des Sehmechanismus in einem strukturlosen Feld ist ein Phänomen, das, bei vergleichbaren Reizbedingungen, in der Fliegerei unter dem Namen »Himmels-Myopie« bekannt ist.<sup>4</sup>

Bei längerem Verbleiben in einem Ganzfeld-Raum verliert man nicht nur das Vermögen, Distanzen einzuschätzen, und damit jegliche Möglichkeit der Orientierung; selbst die Motorik und das Zeitgefühl können erheblich gestört werden. In gleichem Maße verblaßt die erlebte Farbe, bis schließlich nur noch ein mittleres oder dunkles Grau wahrgenommen wird. Solche Erfahrungen stützen die allgemeine These der Gestalttheorie, daß Wahrnehmung immer Relationswahrnehmung ist.

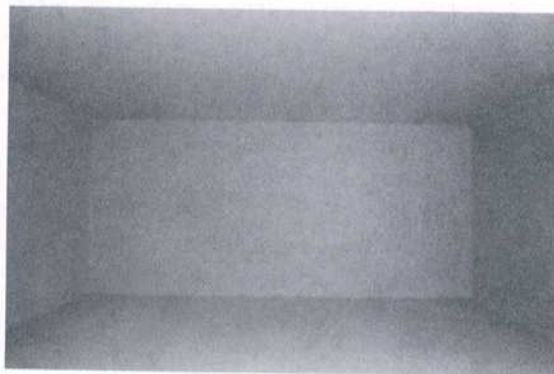
Einige Modelle freistehender Architekturen, die James Turrell in den letzten Jahren angefertigt hat,

befassen sich mit dem Innenraum als Ganzfeld. In der Ausstellung im Whitney Museum 1980 zeigte er eine Kammer der *City of Arhirit*, deren alle vier Ganzfeld-Kammern er zuvor im Stedelijk Museum 1976 aufzubauen die Gelegenheit hatte. Die Licht-Farb-Räume folgten sich hier unmittelbar nacheinander, so daß James Turrell mit dem Effekt des Kontrastfarb-Nachbildes rechnen konnte, der sich beim Wechsel der Zimmer einstellt.

7

Das andere Werk von James Turrell, das in der Mattress Factory seit 1983 stets zugänglich ist, trägt den Titel *Pleiades*. Der Künstler zählt es zu seinen *Dark Pieces*. Über eine leicht ansteigende, ins Dunkle führende Rampe gelangt man auf einen kleinen Balkon, wo man sich zur Linken oder zur Rechten des Eingangs setzen kann. Die völlige Dunkelheit und die Geräuschlosigkeit – der Raum muß schalldicht sein – verunmöglichen es, die Beschaffenheit des Ortes einzuschätzen. Erst im eventuellen Gespräch mit dem Partner auf dem anderen Stuhl läßt die Akustik einen die Größe des

62



*The City of Arhirit*, 1976,  
Installation Whitney Museum of American Art,  
1980, Collection of the artist

Raumes erahnen. Während der ersten Viertelstunde ist nicht zu unterscheiden, ob all die Lichtblitze, die hellen, sich bewegenden Flecken, die unruhigen Lichtpunkte und Streifen durch die Nervenfunktion des Augenapparates selbst bewirkt werden oder ob sie tatsächlichen Erscheinungen im Raume entsprechen. Allmählich lassen diese Aktivitäten nach. Eine halbe Stunde ist vorüber, wie man vorne nun ein schwaches Lichtfluidum wahrzunehmen meint. Es ist nicht auszumachen, ob der Schimmer wie ein grauer Star direkt auf der Netzhaut sitzt oder ob er weit weg sich befindet, vergleichbar dem matten Schein eines Milliarden Lichtjahre entfernten Sternensystems. Zuweilen denkt man die Ewigkeit zu schauen – dann wieder spürt man den Puls im Auge. Der Lichtfleck bleibt auch nach einer Stunde an der Grenze der Wahrnehmbarkeit. In den Augenwinkeln, wie man bewußt an ihm vorbeiblickt, ist er besser sichtbar, doch sollen die Farben – der Kern sei bläulich und die Randzone rötlich – am besten wahrnehmbar sein, wenn man ihn im Mittelfeld des Blickwinkels erfaßt. *Pleiades* läßt leibhaftig erfahren, daß die Wahrnehmung nicht nur des Lichts als äußerer Bedingung bedarf, sondern ebenso Zeit als innere Voraussetzung erfordert. In den *Ganzfeld Pieces* läuft das Sehen Gefahr, sich zu verlieren. Hier, in *Pleiades*, sucht das Sehen sich zu gewinnen.

Wie kaum in einem weiteren Werk ist in *Pleiades* von der realen Architektur abstrahiert worden. Der Bau, an dem hier gearbeitet wird, und das Licht, das diesen erfüllt, sind von anderer Natur. Dieser Raum, der sich mittels der Kommunikabilität aufbaut – es sind Stühle da für zwei Personen, das Ohr beginnt eine Rolle zu spielen – hat sein Medium im Wort und ist durchwirkt von der Kraft des Gedankens. Das Werk ist Schöpfung.

Zwei kleine Glühlampen, eine rote und eine blaue von ein paar wenigen Watt Gesamtleistung, sind unterhalb des Balkons in den beiden Kammern des einen Gehäuses montiert. Durch je eine kleine Öffnung schicken sie ihre spärlichen Lichtstrahlen an die rund 9 Meter entfernte Nordwand des Raumes.

8

Angesichts Caspar David Friedrichs Gemälde *Der Mönch am Meer* wurde berichtet: »So ist es, wenn man es betrachtet, als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären.«<sup>5</sup> Philipp Otto Runge hat die Qualität der Farbe als Funktion der in ihr enthaltenen Lichtquantität verstanden. Die praktische Folge davon ist die im Aquarell von hinten nach vorne wirkende, vom Weiß des Grundes, das selbst manifestes Licht ist, ausstrahlende Erleuchtung der durchsichtigen, »körperlosen« Farben. Wer, wie Runge als Theoretiker, »die Farbe selbst als Medium der Offenbarung des Lichts in der Creatur«<sup>6</sup> versteht, nimmt anderes denn Beleuchtungslicht und beleuchtete Farbe wahr und kündigt damit bereits Paul Cézanne an. Und Cézanne nun, der in der Tat die Farbe als lichthaft begriffene setzt, zersetzt damit notwendig den perspektivischen Illusionsraum. Das Weiß als Bildhintergrund der geometrischen Farbformen bei Kasimir Malewitsch erzeugt den Eindruck von abstrakt räumlicher Tiefe und ist zugleich Reflexion des Realraumes. Bei Mark Rothko und Ad Reinhardt bestimmt sich die Beziehung zum Farbraum im Bildgeviert als Ort des bedeutsamen Ereignisses. Schließlich ist da die große akompositorische Farbtafel Barnett Newmans, die eine taktile Wahrnehmung<sup>7</sup> fordert, die als Architektur wirkt, die Raum außerhalb ihrer schafft.

63

Das ist kein Abriß der Genealogie für das Werk von James Turrell. Damit soll schlicht auf mögliche Einzugsgebiete verwiesen sein, die dem Verständnis seiner Arbeit dienlich sein können. Es interessieren hier etwa der Zustand und die Tätigkeit des Auges, der syntaktische Ort der Farbe und des Lichts, die Qualität des Raumes und die Beziehung des Körpers.

Wird die Farbe nicht als *Attribut* von Gegenständen, von Formen und von Material verstanden, ist auf das Tafelbild und auf die Malerei überhaupt zu verzichten. Alle Oberflächenfarbe ist attributiv. Farbe als *Subjekt* ist durchsichtig, durchsichtig und frei von aller Gebundenheit an Materie. Als Subjekt ist sie lichthaft. Das Licht an sich ist farblos, dem Auge jedoch erscheint es, als reflektiertes und mithin vermitteltes, stets farbig – oder farblich: ein reines Weiß je gesehen zu haben kann kein Ungeblendeter behaupten.

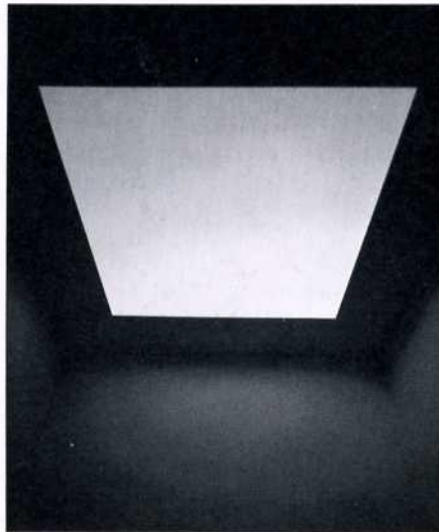
Der Künstler, der mit Lichtfarbe arbeitet, führt konsequenterweise in die Landschaft, oder er baut Architektur, die das Licht führt. Bei James Turrells *Roden Crater Project* handelt es sich um Architektur in und an einem Vulkankegel, deren Lage und Raumorganisation vom Licht diktiert sind. Die Architektur in Ausstellungsinstitutionen andererseits ist ihm Instrument. Mittels dieses Instruments schafft die Lichtfarbe eine eigene Art von Raum, der den physischen Raum sprengt. In beiden Fällen aber geschieht nichts weiteres, als daß Lichtfarbe sich einfach zeigt.

Der Farbraum, der sich, wie etwa in einem *Ganzfeld Piece*, von den architektonischen Gegebenheiten trennt, ist ein Raum ohne Dimension, ein Raum der Indifferenz: Nähe und Ferne, Hell und Dunkel sind ungeschieden, Farbe ist nicht gegliedert. Hier ist Identität. Licht, Farbe und Raum sind eins. Das Produkt ihrer Aufsplitterung wäre die Stofflichkeit; in dieser und durch diese erkennt die in der Auflösung begriffene Einheit sich selbst. *Der Mönch am Meer* steht mit seiner Sehnsucht im gerichtet sich ausdehnenden Raum beschränkter Erkenntnisse, und er steht *für* die Sehnsucht nach dem allgegenwärtigen, ungeteilten Ur-Raum absoluten Wissens.

Im Werk von James Turrell sind der Realraum und der Lichtfarbraum, die sich gegenseitig ausschließen, gleichzeitig gegenwärtige Wirklichkeit. Der Körper des Wahrnehmenden ist – in jeder Hinsicht – ein umhergerissener. Visuelle und propriozeptive Wahrnehmung verwirren sich gegenseitig, ihr Zusammenhalt ist erschüttert und desorganisiert. Das Auge in *The City of Arhirit* ist ein in die Einförmigkeit der Wüste gerissenes Auge, wo der gleißende Himmel über ihm und der heiße Sand

unter ihm sich verbinden. Es ist kein angstloses Schauen, doch hier ist Freiheit des Schauens. Denn das Werk gibt Gelegenheit, anstelle wie üblich der Begriffe nun tatsächlich Farbraum wahrzunehmen. Wo es nichts zu unterscheiden gibt, sind Begriffe und Vorurteile nutzlos, ist wiedererkennendes, begriffliches »Sehen« hilflos, ist *Lesen* unmöglich – aber ein interessenloses Sehen die natürliche Folge. Das *Sehen* ist freigesetzt.

Da ist kein Blick, nicht der Blick, der zusammenstellt, ausliest und nach Regeln organisiert, nicht der Blick, der gefunden haben wird. Der Spielraum gehört dem staunenden Sehen, das sich mit Leidenschaft seinen elementarsten Handlungen hingibt: den Blick zu suchen und ihn wieder zu verlieren, ihn erneut zu empfangen und sich ihm zu entwinden; also nicht, um seiner je habhaft zu



*Meeting*, 1980–1986, Permanent Installation,  
P.S. 1, Queens, New York

werden – auf den Besitz kommt es dem Sehen nicht an –, sondern ausschließlich um des einen willen: zu *empfinden*, dieses gesetzlosen und chaotischen Tätigseins willen. Hier ist kein Erkennen. Aber ein weit offenes Auge, das ganz Sehen ist.<sup>8</sup>

Dies ist die Bemühung, die Wahrnehmung im Moment ihrer Entstehung, das Sehen, bevor es Lesen ist, zu erfassen, und diese »Wahrnehmung vor der Wahrnehmung« als Ereignis des Werks anzulegen. Das Sehen springt aus dem Diskursiven des Lesens hinaus. Es springt hinaus aus der Zeitlichkeit und zertrümmert Kausalität und Logik. Das Abenteuer Sehen ist in keiner Zeit.

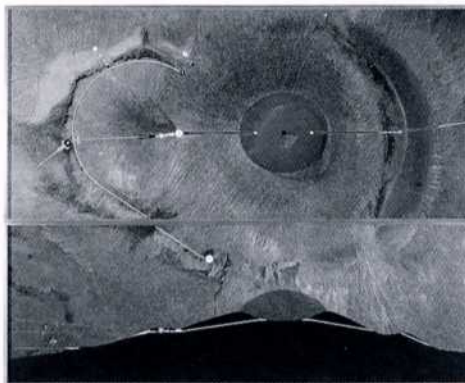
Der Vorfall des Sehens, dem das Licht elementarster Zufall ist, und das »ästhetische Verhältnis«<sup>9</sup> zwischen den beiden Fällen als das, was ausmacht, daß etwas der Fall ist: dies sind Ungeheuerlichkeiten. Forschen ist hier immer auch Staunen, ein Staunen darüber, daß Sehen, daß Licht, daß Farbe ist.

## 9

Die Werke, die zur Gruppe der *Mendota Stoppages* gezählt werden, bezeichnet James Turrell als »empfindende Räume«. Durch die unterschiedlich gestalteten Öffnungen, die in die Wände des Mendota Studios eingelassen waren, nahmen sie Lichterscheinungen des Außenraumes in sich auf. Die *Structural Cuts* und *Skyspaces* sind Weiterentwicklungen dieser Beziehung von Außen- und Innenraum, von Außen- und Innenlicht. 1974 und 1975 verwirklichte James Turrell zwei dieser Werke im Sammlungs-Flügel der Villa Panza di Biumo in Varese, Oberitalien. Das eine Werk ist eine Öffnung

in Form einer *Lunette*, die am Ende eines Flurs unter dem Deckengewölbe in die Wand gebrochen wurde. Das andere Werk, *Skyspace I*, ist ein Raum mit einer quadratischen Öffnung von rund 2½ Metern Seitenlänge in der Decke. Die weiteren *Skyspaces* sind alle von beträchtlich größerem Ausmaß. *Second Meeting*, ein Werk, das auf eine temporäre Installation von 1986 zurückgeht, wurde 1989 in einer Privatsammlung in Los Angeles aufgebaut. Die Beschaffenheit des Innenraumes kommt derjenigen von *Meeting* im obersten Stockwerk des P.S. 1 in Long Island City, New York, sehr nahe. Doch ist es eine frei stehende Architektur wie *Blue Blood* von 1988 im Garten des Center for Contemporary Art in Santa Fe, New Mexico. Der würfelförmige Bau in Los Angeles hat eine Kantenlänge von wenig mehr denn 6 Metern, die Seiten der quadratischen Deckenöffnung messen etwas über 3½ Meter. Man setzt sich auf die Holzbank, die inseitig rundum den weißen Wänden entlang gezogen ist. In den oberen Rand der annähernd 2 Meter hohen Rückenlehne sind über die ganze Länge klarglasige Osramfadenleuchten eingelegt, die die Form von Fluoreszenzröhren haben. Der 1,2 Meter breite Rahmen des Deckenausschnittes scheint messerscharf zu sein, die Kante weist,

65



Crater site plan with major alignments, 1986,  
Drawing, photo emulsion on wax and mylar,  
with ink paint and wax pastels

wie bei den Öffnungen der *Space-Division Pieces*, sichtbar keine Dicke auf. Während der abendlichen Dämmerung, die, je nach Jahreszeit, mehr oder weniger denn 1½ Stunden dauert, wechselt die Farbe des Himmels von einem weißlichen Hellblau über ein Ultramarin allmählich zu einem weichen, samtigen Schwarz, das gewisse rötliche Schimmer jedoch nie gänzlich verliert. Die Innenbeleuchtung, die zu Beginn unsichtbar ist, entwickelt auf den Wand- und Rahmenflächen simultan eine orange-gelbe Farbe und läßt sie schließlich weiß erscheinen. Dies hinwiederum läßt den Himmel bedeutend dunkler wirken, als er zur gleichen Zeit außerhalb des Architekturobjekts wahrgenommen werden kann. Spätestens ab dem Zeitpunkt, da das Außen- und das Innenlicht dieselbe Helligkeit aufweisen, wird das Blau des Himmels als völlig homogene, undurchsichtige Farbfläche gesehen, die den Raum auf der Höhe des Ausschnitts horizontal überspannt. Die Beziehung zwischen Außen- und Innenraum ist beim Werktypus des *Skyspace* mithin in mindestens zweierlei Hinsicht aktiv. Einerseits wird der Simultankontrast wirksam, der die Intensität der Farben steigert, andererseits macht es den Anschein, daß die Tiefe des Himmelsraumes zu einer Oberfläche schrumpft, die sich mit der Randfläche in präzis derselben Ebene trifft.

10

Seit über 15 Jahren arbeitet James Turrell am *Roden Crater Project*. Zu einem großen Teil ist der Kamm des Vulkantrichters gerundet und mit beträchtlichem Aufwand auf ein einheitliches Niveau gebracht worden. Die Gleichmäßigkeit ist Voraussetzung für ein visuelles Ereignis, wofür man sich in

der Kratermulde auf den Rücken legt und den Kopf leicht in den Nacken zieht. Für gewöhnlich nehmen wir den Himmel als eine über den Horizont hinaus gezogene Fläche von unbestimmter Höhe und Weite wahr. Hier nun aber erscheint der Himmel als eine riesige Kuppel, die auf dem Kraterrand ruht. Bei lockerer Bewölkung stellt sich das Gewölbe gleichsam wie in barockem Stil ausgemalt dar, nachts, bei klarem Wetter, zeigt sich das Firmament als Sternenkuppel.

In den nächsten Jahren sollen nun die Bauten in Angriff genommen werden. James Turrell hat dazu detaillierte Pläne ausgearbeitet, die, den neuen Vorstellungen entsprechend, laufend präzisiert und weiterentwickelt werden. Die Erfahrungen im Umgang mit Licht und Raum und die jahrelangen Beobachtungen der natürlichen Gegebenheiten am Roden Crater werden für dieses vielschichtige und umfassende Werk nutzbar gemacht. Entlang der erhöht liegenden Bank aus rauher, basaltischer Lava, die einen Bogen um die Fumarole schlägt, werden an deren West-, Nord- und Ostseite und an einem weiter südlich gelegenen Punkt insgesamt vier Raumkomplexe zu stehen kommen, die sich teilweise in mehrere Kammern oder Haupträume und Eingangszonen gliedern. Wege und Treppen



Roden Crater, aerial view from the south

verbinden diese Stationen und führen an Orte, die einen besonderen Ausblick auf die umgebende Wüstenlandschaft oder auf den Krater ermöglichen. In der Fumarole selbst wird auf größtmöglicher Höhe eine Folge von fünf unterirdischen Räumen zu liegen kommen. Von hier aus führt dereinst ein über 300 Meter langer Tunnel in die Mulde des Kraters. Ein weiterer Tunnel soll auf die Westseite hin gebaut werden.

Es sollen verschiedenartige *Skyspaces* entstehen, auch Räume, die durch mehrere Öffnungen in den Wänden und der Decke die Sicht auf den Himmel zugleich in verschiedene Richtungen freigeben. Mannigfaltige Lichtzonen werden isoliert und in dem einen Raum zusammengeführt. Andere Kammern werden die Funktion von »Sensing Spaces« haben. Sie werden der Art nach den *Mendota Stoppages* ähnlich sein<sup>10</sup>, mit dem einen grundlegenden Unterschied allerdings, daß hier ausschließlich das natürliche Licht des Wüstenhimmels »malt«. Die Lichtereignisse werden auch hier die Qualitäten der gegebenen Räume verändern, wie die Eigentümlichkeit des Rauminstrumentariums das Licht in seinen Besonderheiten zeigen wird. Die Räume und Tunnel im Roden Crater haben ihren Tag- und ihren Nachtaspekt, sie arbeiten mit dem Licht der Sonne, des Mondes und der Sterne und sind auf bestimmte Himmelsereignisse ausgerichtet. Es handelt sich dabei etwa um das abendliche Steigen des Erdschattens, um den südlichsten Mondaufgang des Jahres oder um den nördlichsten Sonnenuntergang zur Zeit der Sommersonnenwende; gewisse Ereignisse treten täglich ein, andere halbjährlich, wieder andere unregelmäßig. Es werden 18 ½ Jahre vergehen, bis der Mond und die Sonne ihre Scheiben auf den beiden rückseitigen Flächen der Trennwand zweier benachbarter Räume wieder gleichzeitig aufscheinen lassen.

James Turrell bettet das Erlebnis von Licht und Raum in die urzeitliche Skulptur des Vulkans ein. Ihre Gestalt erhielt sie von der Bewegung innerer Erdkräfte, in einer Zeit, da die Menschheitsgeschichte, eine andere Plastik, eben ihren Anfang genommen hatte. Das Kunstwerk schreibt sich aber auch in das System kosmischer Bewegungen ein. Das Sonnenlicht, die Bedingung der Möglichkeit unserer Existenz überhaupt, bildet naturgemäß den Schwerpunkt. In der Stille der Dunkelheit auf dem Grat des Roden Crater in der Wüste stehend, über mir das Sternenlicht im unermeßlichen Raum des Alls: was da gesehen wird, ist die unvorstellbar ferne Vergangenheit. Man »sieht« diese weiten Zeiträume als von derselben Unbegreifbarkeit wie James Turrells Lichträume. Altes Gestein, altes Licht: sie *bilden* keine Metaphern, sie *sind metaphora*. Stein und Licht sind die Übertragung selbst, sind die Übertragung in unlesbarer Raumzeit. Das Übertragene – das ist, es kann stets nur wiederholt werden: die Welt als Vorkommnis, die Welt der Tatsachen.

67

11

Der Roden Crater findet sich in der östlichen Ecke des San Francisco Vulkanfeldes, das den südlichen Rand des Colorado Plateaus markiert. Es umfaßt gegen 400 Schlacken- und Aschenkegel. Roden Crater liegt etwas außerhalb des eigentlichen Vulkanfeldes weit sichtbar in der Ebene der Painted Desert.

James Turrell lebt in Flagstaff, Arizona, der nächstgelegenen Stadt südwestlich des Roden Crater. Seit einigen Monaten wohnt er in einem Hangar beim Flughafen. James Turrell ist nicht nur erfahrener Pilot, er besitzt ebenso die Fluglehrerlizenz, und mit Leidenschaft restauriert und baut er Propellermaschinen und Segler.

Die künstlerische Arbeit von James Turrell fordert äußerste gedankliche und handwerkliche Präzision. Je exakter die Grenze gefaßt werden kann, wo das Unfaßbare seines Werkes beginnt, desto klarer kann es in Erscheinung treten und seine Kraft entfalten. James Turrell weiß, wo er eingreifen muß, um das geschehen zu lassen, wo man nicht eingreifen kann. Der Strich seiner Zeichnungen ist der eines Hochbauzeichners oder eines Maschineningenieurs. Deutlich zeigt diese scheinbar unkünstlerische Linienführung, daß jedes »handschriftliche«, rhetorische Ausschmücken, dieses Feiern der Sprache, bloß Probleme entstehen läßt, die von der eigentlichen Fragestellung ablenken, aber auch uninteressant sind.

James Turrell ist nicht Techniker, nicht Ingenieur, er ist aber auch kein Mystiker. Sein Werk ist das eines Logikers, der das *mystikon* im Licht sich zeigen läßt. Dieses Paradox bezeichnet die Grenze menschlicher Wahrnehmung und Erkenntnis.

Anmerkungen:

- 1 Fragment vom 2. Februar 1808. In: Schriften, Fragmente, Briefe. Berlin 1938, S. 192.  
Brief an Daniel Runge vom 7. November 1802. ebd. S. 26
- 2 Eine genaue Werktypologie bietet der Katalog: James Turrell – *Long Green*. Hrsg. Galerie Turske & Turske, Zürich 1990.  
Die zur Zeit ausführlichste Publikation zum Werk von James Turrell ist von Craig Adcock: James Turrell – *the art of light and space*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California 1990
- 3 Der Begriff »Ganzfeld« geht zurück auf Wolfgang Metzger: Optische Untersuchungen am Ganzfeld. In: Psychologische Forschung, Bd. 13. Berlin 1930, S. 6–54.
- 4 Vgl. Lloyd L. Avant: Vision in the Ganzfeld. In: Psychological Bulletin, Vol. 64, No. 4, 1965, S. 246–258
- 5 Heinrich von Kleist: Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. In: Sämtliche Werke. München/Zürich 1980, S. 935
- 6 Fragment vom 2. Februar 1808. s. Anm. 1
- 7 Der Begriff »taktile Wahrnehmung« soll hier in der Verwendung von W. Benjamin verstanden sein: als nicht primär optische, noch eigentlich haptische, denn vielmehr ganzkörperliche Wahrnehmung, für die die Bewegung ein konstitutives Moment darstellt (wie beispielsweise bei der gewohnheitsmäßigen Rezeption von Architektur). s. Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Gesammelte Schriften, Band I,2. Frankfurt am Main 1978, S. 504f
- 8 Vgl. Ein Gespräch mit Adrian Schiess. In: Adrian Schiess. Katalog Biennale Venedig 1990. Baden/Bern 1990
- 9 Zum »ästhetischen Verhalten« zwischen Subjekt und Objekt bzw. zum Trieb zur Metaphernbildung als Fundamentaltrieb des Menschen vgl. Friedrich Nietzsche: Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn. In: Werke in 6 Bänden, Band 5. München/Wien 1980
- 10 In der fünfteiligen Grafikserie *Mapping Spaces* von 1987/88 (Peter Blum Edition, New York) stellt James Turrell auf drei Blättern den planimetrischen Darstellungen des Ost-, Nord- und Westraumes des *Roden Crater Projects* je ein fototechnisches Zustandsbild der *Mendota Stoppages* gegenüber.

# EMPIRE DES LUMIERES

Christoph Schenker

»Given that I have perceived in infinity nothing but light and space, and that the power, velocity, and clarity of light is as limitless as the extension and depth of space, neither our imagination nor our reason can comprehend the essence behind such an appearance, and we feel ourselves to be in an endless wilderness between the two; this is chaos, the realm of spirits, inaccessible to our senses.«

69

»Color ist the ultimate art; to us it remains and must remain something mystical...«

Philipp Otto Runge<sup>1</sup>

## 1

The color of a depicted object, the local color, is distinguished – in a painting, say – from the light that is depicted, the impression. Pictorial space needs to be distinguished from the space of painting: from the color of the material used, on one hand, and from the light reflected by that colored material, on the other. The light conditions that define the space in which the painting itself appears are commonly not the same when the painting is made as they are when it is viewed. These light and color spaces are further to be distinguished from the after-image of color that combines with the color currently visible, and also from the light that the body (the eye) itself generates. These in turn are to be distinguished from the color space that is seen only in imagination or in dreams; from the invisible light that illuminates the mind; from the logical space of conceptual definitions of color; and maybe also from the luminous color that *is* the work itself. This categorization, simple though it seems, is far from self-evident. To distinguish and to analyze different spaces defined through color and light is part and parcel of painting: a process that is both a historical fact and an event within the present-day practice of art.

What distinguishes the work of James Turrell from that of other artists is not the fact that it is dominated by the problem of light. The experience of light and perception has been explored by other artists of the same generation, such as Larry Bell, Robert Irwin, and Douglas Wheeler. Since the mid 1960s they, together with James Turrell, have been the principal representatives of an artistic tendency that has come to be known as »Light and Space«. The experience of light and space is also central to Earth art, as practiced by Robert Smithson, Michael Heizer, and Walter de Maria. The Light and Space group and the Earth (or Land) artists are highly characteristic – in terms of climate, landscape, and economy – of the western part of the United States of America, and of California in particular. What is special about James Turrell is that he formulates the issue in an exceptional way: the work itself is light.

## 2

In the corner, close to the walls, there hovers a luminous rectangular solid. Its volume is something like two cubic meters, and its axis of horizontal symmetry is approximately at eye-level. This semitransparent luminous body, although very bright in itself, casts only a faint light on the surrounding space. It stands out with incisive clarity from its surroundings. You have the impression that the block consists of luminous white mist. It is, as it were, a sculpture in which the thing appearing and the act of making it

appear are one and the same. It is appearance itself, emergence from darkness. The sculpture exists as light.

That is how this light piece looks from a few meters away. If you move away from the frontal viewpoint, which aligns with the diagonal of the work space, and step a little to one side, you are confused to find that the lateral faces of the block, and their foreshortening in perspective, do not change as experience leads you to expect. If you now take the few steps that bring you up close to the luminous mist, it disperses; and instead of the geometrical solid you see on the walls two brightly lit trapezoidal figures that touch at the corner of the space. If you pull back a meter or two, the light rematerializes as a rectangular solid; it seems to hang now behind the real walls, now in front of them, now in the corner. At times you believe yourself to be looking through a hole in the wall, pierced in the shape of two contiguous trapezoids, into a bright, unlimited space beyond. What is really seen now becomes a matter for the perceiver alone. By choosing a viewpoint in the space, he permits – or enforces – a particular perception for himself; and, where two or more different perceptions are available, he deliberately opts for one version of the visual information on offer: solid, plane, or space.

This light space, this light image, and this light sculpture have very little to do with illusion. The intention involved goes far beyond any question of truth and falsehood. These are instruments by which to convey the realization that the light that *is* information – and not merely the medium or bringer of information – is subject to varying interpretations. One event that takes place in this work is that we acknowledge the formative nature of perception.

For the *Cross Corner Projections*, James Turrell uses projectors that he either attaches just below the ceiling or – more often – builds flush into ceiling or walls. Using a 1000-watt xenon lamp, he directs the light diagonally onto the walls of the opposite corner area, their surfaces trued up with plaster and painted with titanium white. The polygonal zones of light on the walls are created by the use of brass or aluminum cutout masks, or of part-silvered glass slides with a polygonal, nonreflective, transparent area. The holes or nonsilvered areas of the masks, which are inserted like transparencies between the lenses of the projector, must be accurately coordinated with the angle of projection and the size of the space. The powerfully reflective wall surface concentrates the brilliant white light with great precision, so that it looks like a tangible substance. This luminous solid alters the spatial experience; the contextual space takes on sculptural qualities.

James Turrell developed his first projection piece, *Afrum-Proto*, at the old Mendota Hotel, in Ocean Park, California, in 1966, where he then had his studio. A second version, and three further *Cross Corner Projection Pieces*, followed. In a number of pieces he used not only white but blue, red, and yellow light. In 1967 he introduced the *Single Wall Projections*, in which the precisely directional beam is projected onto one wall only. A number of projection pieces, of both these types, were taken as the basis of his aquatint series of 1989–90, which bears the title of *First Light*.

### 3

In order to define the work as light, it is appropriate to compare and contrast the locus of the event that takes place in James Turrell's works with that in say, the paintings of the Luminists or of the Impressionists – and also in the works of those many artists who since the 1960s have worked with neon light and with fluorescent tubes. The works of the Luminist painter Frederic Edwin Church, and those of the Minimal artist Dan Flavin, refer to events. An Impressionist represents the color of the object as it is illuminated; Dan Flavin uses light generated by means of luminescent material. Light in these two cases is thus either the object of painting or the means of presentation; it is a thing depicted, or it denotes a thing signified.

Light in painting causes objects to appear. Painting brings out optical phenomena and qualities by reference to objects. However, this does not make light itself visible. Light is nonapparent; it makes apparent. The event that the painting records is the revelation of the object, which is to say of the world.

In the work of Dan Flavin, light is more than apparent: it also serves to illuminate. It acts as a bearer of information, along with the fluorescent tubes, the standard fittings, the transformers if any, and the electric cables. Through the differing dimensions of the tubes, their composition, color contrasts, and spatial configuration, the piece unfolds its linguistic content. The signs are read in context. The event that the work indicates is the revelation of its text, which signifies the world.

The world is revealed, as an event; meaning is revealed, as an event. The painting testifies to the former, and the fluorescent piece demonstrates the latter. In the painting, the revelatory event is a process of making visible, and has already taken place; in the fluorescent piece, that event is an exegesis, and has yet to come. A work by James Turrell is intended to be the event in itself: the light that exists here and now. It reveals nothing; it is revelation itself. James Turrell does not represent an unrepresentable revelation: he lets the revelation show itself. What appears is identical with what causes it to appear. A work by James Turrell counters narrative – and both the painting and the exegesis just discussed are narrative – with plain visibility. There is nothing there: nothing but the all-engendering light. What we perceive is not the world, not meaning, not a story, but the instant before they are engendered. This is perception in its primal state: the sense we have of something before it becomes known, and while it remains purely sensory. The event of visibility precedes the question as to what is visible. As a visual event, James Turrell's work with light makes you see what makes you see, not what is to be seen.

71

4

The work *Raemar* is one of the group of *Shallow Space Constructions*, made in 1968 and 1969 as the direct successors of the *Single Wall Projections*. It was shown in James Turrell's one-man exhibitions at the Stedelijk Museum, Amsterdam, in 1976 and at the Whitney Museum of American Art, New York, in 1980. *Raemar* is now installed in a private collection in Los Angeles. Facing an existing wall, a second is erected; it is supported from behind in such a way that it touches neither the side walls, nor the floor, nor the ceiling. At the Whitney, *Raemar* had a width of some 9 meters, or 30 feet, and a height of something over 5 meters, or 17½ feet; the gap around it is a handspan wide. Fluorescent tubes are mounted on the back of the apparently suspended wall; their total number and wattage depends on the size of the space. The harsh light that emerges round the edge is blue. The floor, ceiling, and walls have been painted white. But in this space, 15 meters or 48 feet deep, the light is not much more than twilight; the suspended wall seems just a trace darker than the other surfaces.

Standing as far as possible from the rectangular outline of light, the visitor gradually loses all sense of his surroundings. As the light does not grow perceptibly weaker at any point, and as its color remains absolutely constant, with no hint from the architecture of the space or from any surface structure to permit the eye to adjust itself to predefined distances, the space may seem to be compressed or shrunken, sometimes even two-dimensional. The eye loses all sense of locality; you feel suspended in space. If you then walk toward the center of the suspended wall and stand a few meters away from it, the illuminated rim is relegated to the periphery of the visual field, and the dimly lit surface ahead suddenly opens up into a limitless, »empty« space. You see nothing but a limitless bluish-gray; and there is no telling whether a veil has been lowered over your eyes, or whether a light-filled mist is filling the measureless space. Here and there you seem to see darker, cloudlike areas, but it is impossible to be certain whether they originate in the eye or derive from local intensifications of color, somewhere in infinite space.

5

After the *Wedgework Series* and the *Mendota Stoppages*, which date from before 1971, James Turrell started work in parallel on the *Structural Cuts*, the *Skyspaces*, and the *Space Division Constructions*. One of the third series of *Space Division Constructions*, known by the collective title of

*Danae Series*,<sup>2</sup> is *Danae*, which became a permanent installation at the Mattress Factory, Pittsburgh, Pennsylvania, in 1983. The piece consists of two spaces, linked by a horizontal oblong opening. The space that can be entered, which is about 9 meters deep by 5 wide, or 30 by 16 feet, is dimly lit with tungsten filament bulbs. Two pairs of light fittings hang from the ceiling, on either side of the near quarter of the room, and direct their light against the side walls. The second space is rather more than 3 meters or 10 feet deep. It is evenly lit by unseen ultraviolet fluorescent tubes, set around the opening. The intensity of light on both sides of the partition appears to be the same. From a distance of between 10 and 5 meters, or 33 and 16 feet, the rectangle appears as a dense, absolutely monochromatic, deep violet-blue area against a yellowish wall. From a distance of about 2 ½ meters or 6 feet, you have the impression of a solid image swelling out toward you. On stepping closer still, you become aware of a color space of, initially, indeterminate size; its edges and corners become visible only gradually. If you stand directly in front of the opening, which is about 1½ by 2½ meters or 5 by 8 feet in size and now appears to be covered over with a lightly tinted transparent membrane, you once more perceive a homogeneous, limitless light space, saturated evenly with a grayish-blue color; at times you seem to see some red as well. The quality of the color seems to be so material that you feel you could touch it.

## 6

James Turrell gives the name of *Ganzfeld Pieces* to those of his light-filled experiential spaces that can actually be entered. As a matter of course, like *Raemar* or the ambient light space of *Danae*, these works are composed of surfaces that are as true and smooth as they can be; the workmanship of the angles and joins is uniformly impeccable; and, as before, walls, floors, and ceilings are painted with pure titanium white. The light is thus unmodified by reflection, and rebounds from the surfaces with its color unaltered. In dim light, therefore, the wall surfaces are not visible at all. This absence of a differentiated stimulus leaves the eye unable to adjust its focus. This is a »ganzfeld«, the even monochrome illumination of a plane or of a space.<sup>3</sup> At the moment when total homogeneity prevails throughout the entire visual field, the nature of the light source becomes irrelevant. Whether the viewer stands facing a plane – distant or near, flat or curved – or in a genuine mist, the experience is always the same: he »floats« in a mist of light that becomes denser at some unspecified distance from him. The loss of functional capacity of the visual mechanism in an unstructured field is a familiar phenomenon in aviation, where the response to a comparable absence of stimulus is known as »sky myopia«.<sup>4</sup>

On remaining for any length of time in an ganzfeld space, the observer not only loses the power of estimating distances, and thus all possibility of self-orientation; even motor response and awareness of time can be markedly impaired. At the same time, the perceived color becomes paler, until ultimately all that is perceived is a medium or dark gray. Such experiences support the general thesis of gestalt theory, according to which all perception is the perception of relationships.

A number of models of free-standing architectural projects, which James Turrell has made over recent years, concern themselves with the interior space as ganzfeld. In the 1980 Whitney Museum exhibition he showed one of the four chambers of *City of Arhirit*, all of which he had been able to construct at the Stedelijk in 1976. There, these light-and-color spaces were presented as an uninterrupted sequence, so that James Turrell could exploit the after-image effect of a complementary color as the viewer moved from one space into the next.

## 7

The other work by James Turrell that has been permanently accessible at the Mattress Factory since 1983 bears the title of *Pleiades*. The artist classifies this as one of his *Dark Pieces*. After climbing a gently sloping ramp into a dark space, you reach a small balcony on which you can sit down either to the left or to the right of the entrance. The total darkness and silence – the space must be soundproof –

make it impossible to form any impression as to the configuration of the space. It is only if you talk to the person in the other seat that the acoustic permits an estimate of size. For the first quarter of an hour, it is impossible to tell whether all the flashes of light, the bright, moving patches, the restlessly moving dots and stripes, that you see are generated by the visual apparatus itself, or whether they are actual phenomena within the space. Gradually these activities cease. At the end of half an hour, you begin to think you see a faint, fluid light ahead. It is impossible to tell whether this shimmer is directly attached to the retina, like a gray cataract, or whether it is remote, like the faint glow of a galaxy billions of light years away. At times you think you are looking at eternity – and then you once more feel the pulse in your eye. Even after an hour, the patch of light remains at the outer limit of perceptibility. Seen in peripheral vision, if you deliberately look past it, it becomes more distinct; but the colors – reddish at the center, bluish around the edges – are said to be best perceived by keeping it at the center of the visual field. *Pleiades* affords the direct physical experience that perception not only needs light, as its most basic requirement, but also time as an inner precondition. In the *Ganzfeld Pieces*, sight is in danger of being lost. Here, in *Pleiades*, sight strives to attain itself.

In *Pleiades* – as in no subsequent work – the artist has abstracted from the actual architecture. The structure on which he works, and the light that fills it, are distinct. This space, which reveals itself through the possibility of communication – there are chairs for two people, and the ear becomes involved – has its medium in the word and is steeped in the power of thought. The work is creation.

Two small light bulbs, one red and one blue, with a very low total wattage, are installed beneath the balcony in the two halves of a single casing. Each directs its feeble light, through a separate little opening, across to the north wall of the space, some 9 meters or 30 feet away.

## 8

It was said of Caspar David Friedrich's painting *The Monk by the Sea*: »When one looks at it, it is as if one's eyelids had been cut away.«<sup>5</sup> Philipp Otto Runge interpreted the quality of color as a function of the quantity of light contained in it. The practical consequence of this, in the watercolor, is transparent, »bodiless« color, shining out from the depths of the white ground – which itself is manifest light. To regard color, in the words of Runge the theoretician, as »itself the medium of the revelation of light within creation,«<sup>6</sup> was to perceive something beyond incident light and lit color, and to hark forward to Paul Cézanne. And Cézanne who regards color as something conceived in terms of light, necessarily destroys the perspectival illusion of space. White, as the background of the geometric color forms of Kazimir Malevich creates the impression of an abstract spatial depth, and is simultaneously a reflection of real space. In the work of Mark Rothko and of Ad Reinhardt, what happens is defined by the viewer's relation to the color space within the picture rectangle. Finally, there is the huge, noncompositional color field of Barnett Newman, which demands a tactile form of perception<sup>7</sup> and operates as architecture, creating a space outside of itself.

This is not an outline of the genealogy of James Turrell's work. It is intended simply to point to a number of relevant areas that might contribute to a better understanding of that work. Relevant factors here include the state and the activity of the eye, the place of color and of light in the syntax, the quality of space, and the involvement of the body.

The moment color ceases to be regarded as an *attribute* of objects, forms, and materials, it becomes necessary to renounce easel painting and all painting. All surface color is attributive. Color as a *subject* is transparent: transparent and free of all ties to matter. As a subjective entity, it partakes of the quality of light. Light as such is colorless; but to the eye, as a reflected and thus a mediated phenomenon, it appears to be colored – or tinted: for none but the dazzled can ever claim to have seen a pure white.

The artist who works with the color of light logically takes us into landscape; or else he creates architecture that directs light. James Turrell's *Roden Crater Project* is architecture in and on the cone

of a volcano; its position and spatial organization are dictated by light. The architecture of exhibiting institutions, on the other hand, he treats as an instrument. The color of light uses this instrument to create its own specific kind of space, which destroys physical space. In both cases, nothing actually happens beyond the fact that the color of light manifests itself.

The color space that divorces itself from the given facts of the architecture – as in a *Ganzfeld Piece* – is a space without dimensions, an undifferentiated space: near and far, bright and dark, are not distinguished, and color is not articulated. This is total identity. Light, color, and space are one. If they were to divide, the result would be matter; and it is in and through matter that a dissolving unity becomes aware of itself. *The Monk by the Sea* stands and yearns within the directional space of limited perceptions; and what he stands for is the yearning for the omnipresent, undivided, primal space of absolute Knowing.

74

In the work of James Turrell, literal space and light/color space, mutually exclusive though they are, are simultaneous, present realities. In every way, the perceiver's body is wrenched around. Visual and proprioceptive perception confound each other; their coherence is shaken and disrupted. In *The City of Arhirit*, the eye is dragged out into the featureless desert, where the glaring sky above meets the hot sand beneath. The act of looking is not free from fear; but there is freedom to look. For the work offers the opportunity to perceive, not concepts in the usual way, but color space itself. Where there is nothing to be distinguished, concepts and prejudices are useless; recognitory, conceptual »sight« is helpless; reading is impossible – but a disinterested vision comes naturally. *Sight* is set free.

There is no view here: neither the view that combines, selects and organizes according to rule, nor the view that expects to find something. There is room here only for sight, reveling in its own most basic activities: seeking the view and losing it again; regaining it and then giving it the slip; all this not in order to possess it – sight has nothing to do with possession – but purely for the sake of one lawless and chaotic thing: sensing. There is no cognition here: just a wide open eye that is all sight.<sup>8</sup>

This is the aim, to capture perception at the moment of its genesis – sight, before it becomes reading – and to install this »perception before perception« as the central event of the work. Sight escapes from the discursive process of reading. It escapes from the constraints of time and annihilates causality and logic. The adventure of sight belongs to no time.

The circumstance of sight, to which light comes as happenstance, and the »aesthetic relation«<sup>9</sup> between the two stances: these are awesome things. To inquire is to remain in a constant state of wonderment that there is such a thing as sight, as light, as color.

9

The constituent works of the group known as the *Mendota Stoppages* are described by James Turrell as »sensing spaces.« Through variously shaped openings made in the walls of the Mendota studio, they absorbed into themselves phenomena of light from the space outside. The *Structural Cuts* and *Skyspaces* are further developments of this interaction between outdoor and indoor space, exterior and interior light. In 1974 and 1975 James Turrell made two of these pieces in the art collections wing at Villa Panza di Biumo, Varese, Northern Italy. One is an opening in the form of a *Lunette*, knocked through the end wall of a hallway, under the vault. The other, *Skyspace I*, is a room with an opening about 2½ meters or 8 feet square in the ceiling. The other *Skyspaces* are all considerably larger.

*Second Meeting*, a work derived from a temporary installation made in 1986, was constructed in a private collection in Los Angeles in 1989. The layout of the interior space is very like that of *Meeting*, on the top floor of P.S. 1, Long Island City, New York. But this is a free-standing architectural whole – as is *Blue Blood*, of 1988, in the garden of the Center for Contemporary Art in Santa Fe, New Mexico. The structure in Los Angeles is a cube, measuring nearly 6 meters (i.e. 20 feet) in each direction, and the sides of the square opening in the roof are something over 3½ meters (12 feet). You take a seat inside on the wooden bench that lines the walls. Along the whole length of the top edge of the backrest, which

is nearly 2 meters (6 feet) high, there run clear-glass Osram tungsten filament strip lights, the same shape as fluorescent tubes. The 1.2-meter (4-foot) wide frame that borders the roof aperture looks knife-sharp: its edge has no apparent thickness. During the evening twilight, which lasts 1½ hours – more or less, depending on the season – the color of the sky gradually changes from a pale whitish blue, by way of ultramarine, to a soft, velvety black that never quite loses certain gleams of red. The interior lighting, which is initially invisible, gradually turns the wall and frame surfaces orange-yellow and finally white, thus making the sky look distinctly darker from inside the structure than from outside. From the moment when the light inside and the light outside are equal in intensity – if not before – the blue of the sky is seen as a totally homogeneous, opaque plane of color, spanning the interior space at the height of the roof aperture. The relationship between outer and inner space, in works of the *Skyspace* type, is thus an active one in at least two ways. On the one hand, simultaneous contrast operates to increase the intensity of the colors; on the other, it appears that the spatial depth of the sky contracts to a plane that exactly coincides with the plane of the frame.

75

10

For more than fifteen years, James Turrell has been working on the *Roden Crater Project*. In large part, the jagged edge of the volcanic crater has been laboriously trimmed and reduced to a uniform level. This uniformity is necessary for a visual event that takes place when you lie down on your back inside the bowl of the crater and slightly draw your head into the nape of your neck. Normally, we perceive the sky as a plane of indeterminate height and extent that extends beyond the horizon. Here, however, the sky appears as a vast dome resting on the edge of the crater. With broken cloud cover, the vault seems to acquire a Baroque ceiling fresco; on a clear night, the firmament is a starry dome.

Over the next few years, work is to start on the buildings. James Turrell has worked out detailed plans, which are constantly refined and developed in line with changing conceptions. He pours into this intricate and ambitious work all his experience in working with light and space and his years of observing natural events at Roden Crater. To the west, north, east and south, along the craggy bank of basaltic lava that curves around the fumarole, there will be structures containing spaces, some divided into a number of chambers or into main spaces and entry zones. These will be linked in sequence by paths and steps, which will also lead to points affording a specific view of the surrounding desert landscape, or of the crater itself. Inside the fumarole, as high up as possible, a series of five subterranean chambers will be constructed. From there a tunnel will lead over 300 meters, a fifth of a mile, out into the bowl of the crater. Another tunnel is to be built toward the western side.

There are to be a number of different *Skyspaces*, and also other spaces affording various sky views through wall and roof apertures. A variety of light zones will be isolated and juxtaposed within a single space. Other chambers will have the function of »sensing spaces.« These will be similar in kind to the *Mendota Stoppages*,<sup>10</sup> but with the fundamental difference that here all the »painting« is done by the natural light of the desert. Here, once more, light events will alter the qualities of the predefined spaces, just as the design of the range of spaces will reveal the properties of the light. The spaces and tunnels at Roden Crater have their day and night aspects; they work with the light of the sun, the moon, and the stars, and are directed toward specific celestial events. These include, for instance, the way in which the earth's shadow rises in the evening, or the southernmost moonrise of the year, or the northernmost sunset, which takes place at the summer solstice. Some events happen every day, some twice in a year; others again are irregular. Eighteen and a half years will pass before the moon and the sun again present their discs simultaneously on opposite sides of the partition between two neighboring chambers.

James Turrell sets the experience of light and space withing the primeval sculpture of the volcano, formed by the inner motions of the earth at a time when human history – a sculpture of another kind – had just begun. But this work of art also inserts itself into the system of cosmic motions. The light of the

sun, which makes our existence possible, is by its nature the principal focus. Standing on the edge of Roden Crater in the still of the desert night, above me the measureless stars, all that I see is the unimaginably distant past: remote recesses of space and time, unfathomable in the way James Turrell's light spaces are unfathomable. Ancient rock, ancient light, do not simply furnish metaphors: they are the *metaphora* – the transfer itself – within a space-time that refuses to be read. What is transferred, I can only repeat, is the world as event: the miracle of fact.

11

Roden Crater is at the eastern end of the San Francisco volcanic field, which in turn marks the southern edge of the Colorado Plateau. It contains some four hundred cinder cones. Roden Crater lies some way outside the volcanic field proper, and is visible from far away across the Painted Desert.

On the first incline, on the northeast side of the crater, three stone circles, probably dating from the twelfth century, indicate the former pithouses of Sinagua or Anasazi Indians. A few paces away, beneath a dark projection of basalt rock, is the deserted aerie of an eagle. There is a view across the wide desert plain to the east, with the Little Colorado River Valley in the foreground. To the southwest are the San Francisco Peaks. A few miles beyond the horizon of the sheer rocky plateau to the northwest is the ruin of Wupatki Pueblo, with its walled circular plaza and the oval walled precinct of its ball court, built into the ground. A stone's throw to the east of Roden Crater the Navajo reservation begins.

Here in the Painted Desert, the light can change several times in the course of an hour. The grasses rapidly turn from pale blue to saturated yellow; however long the sun has been blazing down, it can cloud over fast. A bar of light cuts for miles across the landscape; the cloudburst rattles down; in fifteen minutes rusty red lakes form in the sand; but by this time a whitish yellow light is already dispelling the brownish blue-gray that has enfolded you and blocked your distant view on every side. The palette of this Painted Desert is indescribably varied. Past the nearby Grand Falls, their waters shifting between brownish red and yellow, is Blue Point, in the Hopi reservation, where not only the cliffs but the masses of air themselves have a metallic blue sheen, pierced already at one side by the narrow, glowing red strip of the distant horizon. In the pueblos here are the kivas, with the rectangular hatchways in their flat roofs that often serve as the only source of light.

James Turrell lives in Flagstaff, Arizona, the nearest city to the southwest of Roden Crater. For some months now he has made his home in a hangar right by the airport. James Turrell is not only an experienced pilot but also a licensed flying instructor, and he is an enthusiastic restorer and builder of gliders and propeller-driven airplanes.

James Turrell's artistic work demands an extreme of precision, both in thought and in craftsmanship. In his work, the more precise the threshold where the unthinkable begins, the more clearly it can surface and deploy its power. James Turrell knows where he needs to intervene in order to make something happen that brooks no intervention. The lines in his drawings are those of a civil or mechanical engineer. This seemingly nonartistic draftsmanship is a clear sign that any »spontaneous« rhetorical flourish – a celebration of language for its own sake – introduces problems that distract from the true issues, while remaining uninteresting in themselves.

James Turrell is not a technician or an engineer; nor is he a mystic. His work is that of a logician, who brings the *mystikon* to light: a paradox that indicates the truth about human perception and cognition.

Notes:

- 1 Fragment, February 2, 1808, in *Schriften, Fragmente, Briefe* (Berlin, 1938), 192. Letter to Daniel Runge, November 7, 1802, *ibid.*, 26.
- 2 A precise typology of the work is to be found in the catalogue *James Turrell – Long Green* (Zürich: Galerie Turske & Turske, 1990). The most comprehensive publication to date on James Turrell's work is by Craig Adcock: *James Turrell – The Art of Light and Space* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990).
- 3 The term *Ganzfeld* (literally, »total field«) stems from the research of Wolfgang Metzger, »Optische Untersuchungen am Ganzfeld«, *Psychologische Forschung* 13 (Berlin, 1930): 6–54.
- 4 See Lloyd G. Avant, »Vision in the Ganzfeld«, *Psychological Bulletin* 64 (1965): 246–58.
- 5 Heinrich von Kleist, »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft«, in *Sämtliche Werke* (Munich and Zürich, 1980), 935.
- 6 Fragment, February 2, 1808 (as note 1).
- 7 The term »tactile perception« is to be understood here in the sense in which it was used by Walter Benjamin: as a perception that is not primarily optical – or haptic – but involves the whole body, and of which movement is a constitutive element (as, for instance, in the normal response to architecture). See Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit,« in *Gesammelte Schriften*, vol. 1.2 (Frankfurt am Main, 1978), 504 f.
- 8 See »Ein Gespräch mit Adrian Schiess,« in *Adrian Schiess*, Katalog Biennale Venedig 1990 (Baden and Bern, 1990).
- 9 On the »aesthetic relation« between subject and object – the making of metaphors as a fundamental human instinct – see Friedrich Nietzsche, »Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn,« in *Werke*, 6 vols. (Munich and Vienna, 1980), vol. 5.
- 10 In three of the five prints in the series *Mapping Spaces*, of 1987–88 (New York: Peter Blum Edition), James Turrell juxtaposes the East, North, and West Spaces of *Roden Crater Project* with three installation shots of *Mendota Stoppages*.

# JAMES TURRELL

## First Light

Beiträge / Contributions

Josef Helfenstein  
Christoph Schenker

Edition Cantz

Publikation anlässlich der Ausstellung  
Published on the occasion of the exhibition

James Turrell  
First Light and Catso White

Kunstmuseum Bern, 8. Januar – 10. März 1991

Ausstellung und Katalog / Exhibition and catalogue:  
Josef Helfenstein  
in Zusammenarbeit mit / in collaboration with  
Christoph Schenker

Sekretariat / Assistance:  
Marie-Françoise Robert Haenggli

Ausstellungsaufbau / Installation:  
Janine Mathez, Umberto Eleganti  
in Zusammenarbeit mit / in collaboration with  
Peter Käser, Alfred Spycher, Paul Witzig



© 1991 Kunstmuseum Bern  
Autoren  
edition cantz

Übersetzungen / Translations:  
David Britt

Gesamtherstellung:  
Dr. Cantz'sche Druckerei, Stuttgart-Bad Cannstatt

ISBN 3-89 322-222-7

## INHALT / CONTENTS

- 6 Dank / Acknowledgments
- 7 Josef Helfenstein (d)  
**FIRST LIGHT und CATSO WHITE**
- 11 Josef Helfenstein (e)  
**FIRST LIGHT and CATSO WHITE**
- 15 Abbildungen / Plate
- 57 Christoph Schenker (d)  
**EMPIRE DES LUMIERES**
- 69 Christoph Schenker (e)  
**EMPIRE DES LUMIERES**
- 78 Biographie / Bibliographie /  
Ausgewählte Einzelausstellungen /  
Auszeichnungen  
Biography / Bibliography /  
Selected individual exhibitions /  
Awards
- 80 Fotonachweis / Photo Credit