

Un marco para el cielo. Reflexiones sobre la clausura parcial de un *skyspace* de James Turrell

Framing the sky. Thoughts on the temporary close of a skyspace of James Turrell

ÁNGEL MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA

Ángel Martínez García-Posada, "Un marco para el cielo. Reflexiones sobre la clausura parcial de un *skyspace* de James Turrell", *ZARCH* 14 (junio 2020): 214-225. ISSN versión impresa: 2341-0531 / ISSN versión digital: 2387-0346. https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2020144302

Recibido: 09-12-2019 / **Aceptado:** 12-05-2020

Resumen

La noticia de la clausura parcial de la obra *Meeting* de James Turrell en el MoMA PS1 de Nueva York durante algunos meses de 2019 alienta una reflexión arquitectónica y artística sobre algunos asuntos de interés en el trabajo de este artista en su serie de *Skyspaces*, y en particular en relación a su idea de límite, así su empeño por acercarse a la planeidad del marco desde el rigor constructivo del detalle, la decantación de la noción de la arquitectura como el juego con la luz, la ilustración de la capacidad de las formas para atrapar encuadres o pautar el universo; en definitiva cierta indagación de una idea de arte que interaccione con los registros del espacio y el tiempo.

Palabras clave

Espacio, tiempo, luz, marco, límite, arte y arquitectura.

Abstract

The news of the partial closing of the piece *Meeting* by James Turrell at the MoMA PS1 in New York during some months of 2019 encourages an architectural and artistic reflection on some issues of interest in the work of this artist in his *Skyspaces* series, specially his ideas on the notion of limit, as well as his challenge to approach the flatness of the framework from the constructive rigor of detail, the decantation of the notion of architecture as the dialogue with light, the illustration of the shapes ability to trap frames or guide the universe, and ultimately certain inquiry of an art idea that interacts with the records of space and time.

Keywords

Space, time, light, frame, limit, art and architecture.

Ángel Martínez García-Posada. Doctor arquitecto y profesor del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Sevilla. Ejerce la actividad profesional e investigadora en su propio estudio y colabora en diversos proyectos con Sol89 (María González y Juanjo López de la Cruz) o con Juan Luis Trillo de Leyva. Como docente e investigador ha desarrollado publicaciones sobre arquitectura, ciudad, territorio o arte contemporáneo, como *Sueños y polvo*, *cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura* o *Tiempos de Central Park*, y la dirección de las colecciones editoriales *La palabra y el dibujo* o *Transferencias*, desde el entendimiento transversal de la cultura y la continuidad entre proyecto e investigación, idea y acción, realidad y ficción, arte y vida. <https://orcid.org/0000-0003-1393-9706>. angelmgp@gmail.com

La noticia de la clausura

El 29 de enero de 2019 se difundió la noticia de que el artista norteamericano James Turrell había dado orden al Museo de Arte Moderno de Nueva York de cerrar temporalmente su obra *Meeting*, expuesta en el MoMA PS1 [Fig. 1], la segunda sede del museo en la ciudad, porque había aparecido parte de una grúa en la porción de cielo enmarcada por la pieza [Figs. 2 y 3]. *Meeting* es otra muestra más de la pretensión de Turrell de incorporar el medio en sus instalaciones concibiendo un marco con apariencia de planeidad, en este caso en una sala vacía dentro del recinto de un museo, en otras ocasiones en algún habitáculo, a veces bajo tierra, creado específicamente en algún paisaje exterior alejado de lo urbano, retratando los cambios de luz en el fragmento de atmósfera contemplado y haciéndolo visible para el público que desfila o procesiona.

Junto a aquel anuncio, se conocía que la maquinaria entrometida que había llevado a la clausura momentánea era consecuencia de las obras de unas torres que tendrían

que acabarse en junio de 2019 y se informaba de que entonces los visitantes ya podrían volver a ver la obra, y por tanto, mirar al cielo sin que quedara rastro de la grúa culpable de la interrupción de varios meses, por mucho que las torres, nada más salir del museo, siguieran siendo una presencia insoslayable, como la vida misma afuera de la asepsia con que a veces se concibe en las instituciones. En este intervalo transcurrido, la pieza ha vuelto a ser abierta, y la grúa ha sido desmontada, no las torres. La obra ha vuelto a ser visitable, a la espera tal vez de futuras amenazas en la línea de cielo que la cancelen de manera transitoria, o permanente, como ha ocurrido con la análoga *Tending (Blue)* situada desde su inauguración en 2003 en el Nasher Sculpture Center de Dallas, construido por Renzo Piano, debido a la intromisión perenne de unas torres en el marco de visión. Este artículo pretende establecer algunos argumentos y conclusiones en torno a la paradójica clausura de la obra, y algunas de las implicaciones de la misma.

Skyspaces

Turrell ha ido construyendo miradores de este tipo en diversos escenarios del mundo, con carácter de serie oficialmente enunciada por él mismo como *Skyspaces*. Podríamos dividirlos entre los que están dentro de recintos museísticos o aquellos que son piezas autónomas de exteriores. Entre estos dos tipos, los integrados en otros recintos o los independientes, son más rotundos los primeros, porque no hay en ellos más que la elementalidad del dispositivo de encuadre, esto es, el efecto del marco que captura un fragmento de cielo y así todo es la pura potencia de la idea, precisión de la construcción del mecanismo, ensalzamiento del afuera y disolución de la objetualidad, experiencia espacial. La fusión de objeto y representación convierte a la luz en la materia misma de la obra, a diferencia de la ortodoxia pictórica que hace del cuadro el medio para hacerla visible. La arquitectura de los segundos, los acogidos en otros ámbitos, es en ciertos casos de una simplicidad efectista y sin sustancia, bien por su elementalidad geométrica de piloto automático y ejecución exterior no muy fina, bien por la falta de interés de aquellos que son más como construcciones convencionales que sólo postergan el efecto de la entrada en la cámara respectiva.¹

Aunque en efecto hay una cierta reiteración en el empeño de Turrell de capturar los cielos y a pesar de que incluso desde 1989 haya una segunda versión exacta del *Meeting* neoyorquino, *Second Meeting*, en Los Ángeles, o de que las proporciones de la obra neoyorquina se emulen ostensiblemente en otro muy posterior, *Sky Pesh* de 2005, hay en su práctica aspectos atractivos.

1 Dentro del primer grupo, no todos son de la contundente austeridad cúbica del neoyorquino: el que se dispone en el Pomona College Museum of Art, *Dividing the Light* de 2007, por ejemplo, duplica el recorte rectangular del techo en el estante del suelo, cual *impluvium*, y el perímetro no es cerrado sino abierto, de manera que la luz se escapa entre los planos de suelo y de techumbre, y así el efecto es otro; los lindes verticales de *Unseen Blue*, construido en 2002 en Colomé, Argentina, son un híbrido entre el enclaustramiento desnudo del situado en Queens y la diafanidad del de Pomona, y se configura con una columnata alrededor en el nivel más bajo, casi al modo de una estoa, con las paredes que cierran rehundidas, y en él se vuelve a emplear el recurso de duplicar la apertura del techo en una lámina de agua en el pavimento. Pero acaso estas variaciones en los bordes suponen una cierta distracción de lo esencial. Entre los segundos, hay muestras de diseños que añaden otros matices que complejizan la experiencia, convocando otros grados de intereses, pero alejándose de la operación de primario molde geométrico.



[Fig. 1]. James Turrell. *Meeting 1980-86/2016*. MoMA. Fuente: Sitio web oficial de James Turrell, "Meeting, 1980", <http://jamesturrell.com/work/meeting/>.

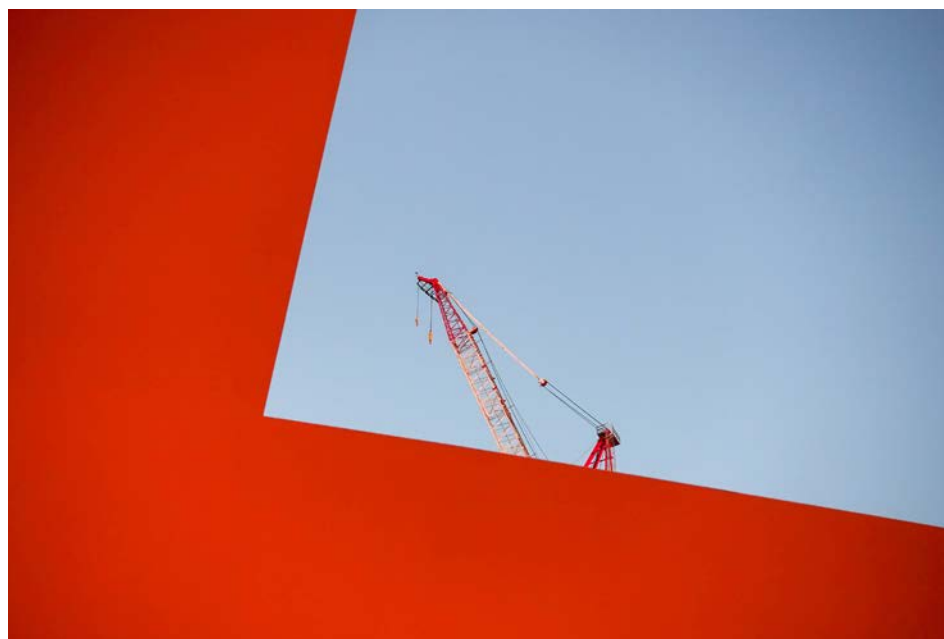


[Fig. 2]. James Turrell. *Meeting 1980-86/2016*. MoMA. Fotografía tomada en diciembre de 2018 donde ya se observa la incipiente aparición de la grúa. Fuente: María Carrascal.

Desde un punto de vista constructivo, es notable su empeño por acercarse a la entelequia de la casi total planeidad del marco, hasta diluirlo apenas en una línea en el borde, y por tanto creando la sensación de un recuadro liso, como invocando, aunque no sea ese su objetivo, la noción de bidimensionalidad, el lenguaje minimal o la idea manierista de trampantojo, operando desde las entrañas del rigor edificatorio (el arquitecto James Cross colabora activamente con Turrell desde comienzos de los años ochenta), en un alarde de detalle de ejecución, llegando casi a una tecnología de dispositivo electrónico que produce esa ambigua sensación de interfaz, tal que si a veces se mirara a través del recuadro perfecto y se viera el cielo igual que un fondo de escritorio. En el malogrado ejemplo de Dallas, o en este neoyorquino, puede apreciarse este empeño de que el borde acabe siendo casi como el filo de un cuchillo, un marco de papel evanescente, haciendo olvidar la convencionalidad de un forjado arquitectónico, o diluyendo la idea prototípica de ventana al desmaterializar el hueco y convertir al cielo en el objeto.

En *El hombre que andaba en el color*, el breve ensayo que George Didi-Huberman dedicara a Turrell en 2001, el pensador francés expresa esto mismo, añadiendo otros factores relevantes, como la proporción de luz interior y exterior, que condiciona la dimensión del hueco recortado respecto al aire contenido dentro de cada cámara, o los colores o texturas interiores: "Los *skyspaces* de Turrell no son nunca *simplemente* ventanas abiertas al cielo, incluso si el simple acto de mirar detenidamente (durante un largo tiempo) al cielo es la culminación de una gran parte de su trabajo arquitectónico. Hace falta, en realidad, una extremada atención a la estructura física de las líneas y del espesor de los bordes, que van deshilachándose. Es necesario —una cuestión absolutamente fundamental— todo el sutil juego de la relación entre la luz exterior y la interior [...]. Hace falta también una elección

[Fig. 3]. James Turrell. *Meeting 1980-86/2016*. MoMA. 29 de enero de 2019. Fuente: Nick Normal, "Meeting by James Turrell", <https://www.flickr.com/photos/nicknormal/27412143557>.



adecuada de la pintura de los muros y del suelo, incluso de una ligera curvatura de las superficies interiores. Puede decirse que Turrell, en el fondo, no ha cesado nunca de interrogar límites y fabricar bordes”.²

Junto a este provecho constructivo que la pieza de Turrell tiene, está el inherente a la propia sustancialidad de la arquitectura como el juego con la luz, el valor del marco, la capacidad de las formas para atrapar vistas o encuadres, o para pautar el universo alrededor como una vara en el desierto es una forma de medir los ritmos cíclicos del universo, pues extractar un fragmento del mundo permite evidenciar las leyes que lo rigen. Desde otra perspectiva, la de la indagación de una idea de arte que interaccione con los registros espaciales, que resulta un gancho para los estudiosos de los entrelazamientos entre arte, paisaje, ciudad o arquitectura, el hacer de Turrell es también una provechosa referencia. Por último, una reciente veta de interés sobrevenido, reside en lo resonante de la publicación de la cancelación parcial de una obra por su propio artista.

Una historia abierta

En la ficha oficial de la obra en los registros del museo aparece referida como *Meeting 1980-86/2016* aludiendo a las dos remodelaciones importantes que el propio artista ha hecho ya sobre ella.³ En la propia ficha, donde en las obras canónicas se suele documentar técnicas o materiales, se indica apenas que el medio es la luz, que viene a ser el grado cero de cualquier obra, aquello que los pigmentos han de desvelar en la habitualidad de la pintura, porque aquí no hay pigmento alguno, aparte del cielo, solo la necesidad del efecto del marco; y donde se acostumbra a anotar las dimensiones en su lugar se consigna tan solo que son variables, lo cual, teniendo en cuenta que el referido marco es rígido, y que se podrían dar fácilmente sus medidas como suele hacerse con cualquier cuadro, apelaría a la variabilidad del propio cielo, y a la inherente infinitud de la obra, que transgrede la bidimensionalidad; es decir, podría conjeturarse que esa indefinición de las medidas, que hubiera sido tan fácil precisar acotando un simple rectángulo, sea un modo implícito de reconocer que los metros cúbicos de la sala en el museo (también hubiera sido fácil acotar este cubillaje, en la sobriedad cúbica confinada de Nueva York casi mejor que en algunos de los otros ejemplos referidos) se filtran en un cielo infinito, y acaso la estipulación de que las medidas son variables, y no infinitas, pueda leerse como otra manera de afirmar desde el arte lo que la ciencia sostiene acerca de

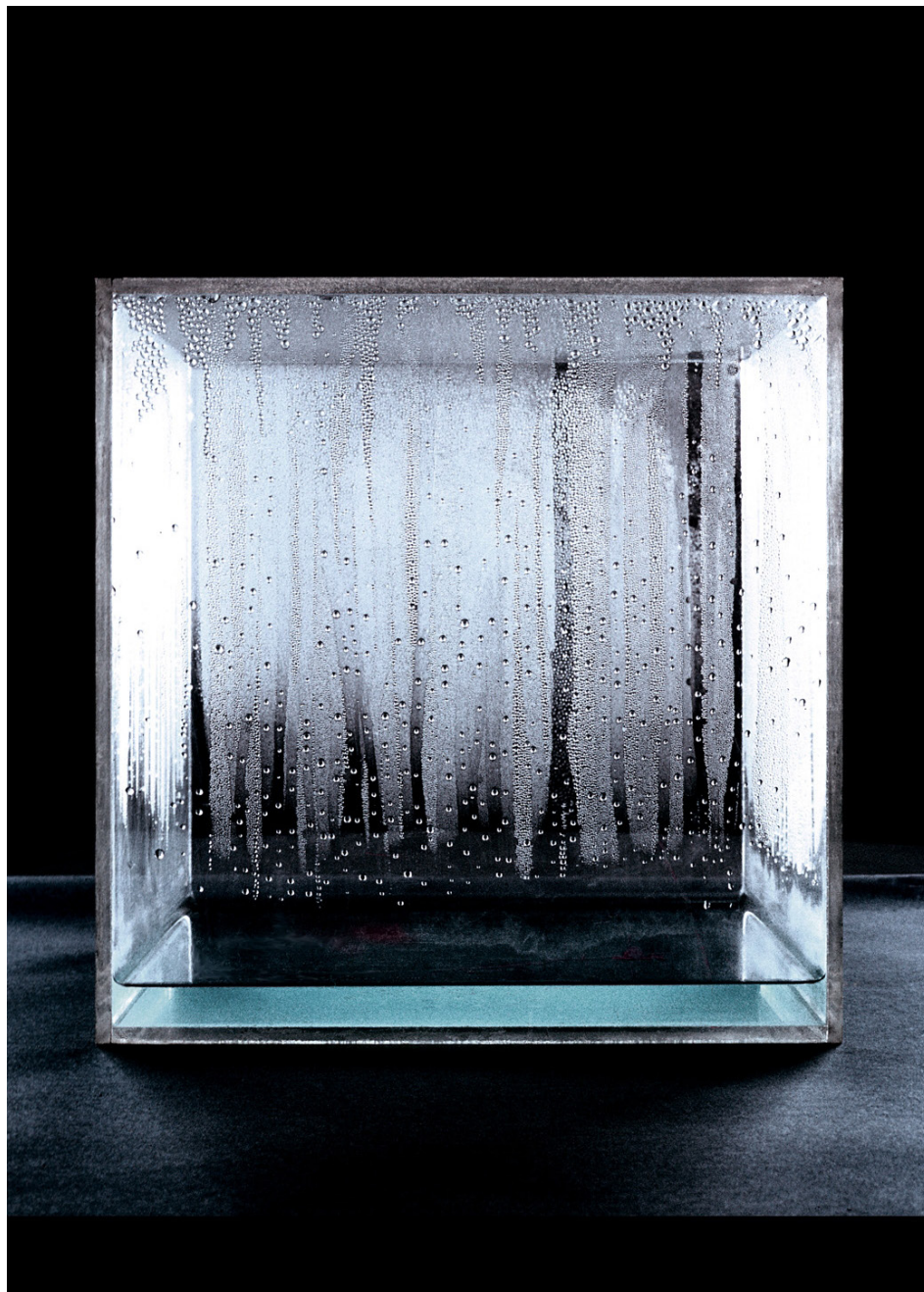
2 George Didi-Huberman, *El hombre que andaba en el color*. (Madrid: Abada, 2014), 101-102.

3 MoMA, "James Turrell, *Meeting*, 1980-86/2016" <https://www.moma.org/collection/works/204919>.

ÁNGEL MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA

Un marco para el cielo. Reflexiones sobre la clausura parcial de un *skyspace* de James Turrell

Framing the sky. Thoughts on the temporary close of a *skyspace* of James Turrell

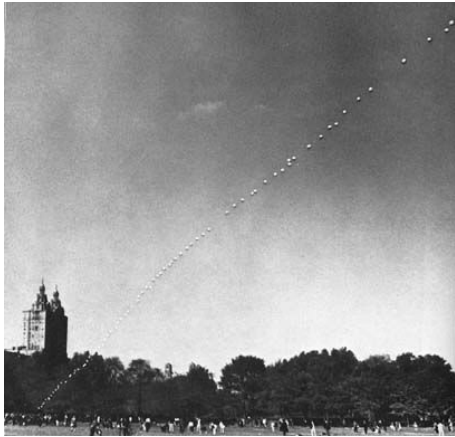


[Fig. 4]. Hans Haacke. *Condensation Cube*. 1965 (2006) (2013). Colección MACBA, Barcelona. Donación National Comitee and Board of Trustees Whitney Museum of American Art. Fuente: MACBA, Barcelona.

un universo que se expande, como una ilustración de algunas leyes de la física, la veraz y lenta constatación del movimiento de la tierra.

Unos años antes que Turrell sustrajera el cielo de la sala para construir este su telescopio sin lente, en 1965, Hans Haacke había ideado *Condensation Cube* [Fig. 4], otro dispositivo transparente, en plexiglás, que hacía visibles otras leyes de la naturaleza. El cubo de condensación de Haacke era otra obra cambiante, abierta precisamente por ser cerrada, que al haber atrapado agua en su interior enseñaba cómo esta iba dibujando sobre las caras los distintos estados de contacto con la superficie, lo que venía a ser además una obra contextual, que no podía ser más minimal, pues los diferentes dibujos a cada instante eran consecuencia de las condiciones atmosféricas del entorno que albergaba el recipiente. Ni esta obra de Haacke ni la nuestra de Turrell son fijas, ambas están cambiando a cada instante. Al mismo tiempo, esta definición de la obra de arte como luz y como de medidas variables, casi un manifiesto extensible a cualquier gesto creativo, que existe por medio de la luz que lo hace perceptible.

En Nueva York el cielo es una presencia que socava, según se va ascendiendo en altura, el estampado ortogonal y estanco de la retícula de calles y avenidas, como puede registrarse desde el vacío central de su parque, cuyo espacio libre



[Fig. 5]. Hans Haacke. *Sky Line*. Nueva York. 23 de junio de 1967. Fuente: Paula Cooper Gallery, Nueva York.

se desborda en la ciudad en las secciones en altura en las que el característico marco rectangular de Central Park va perdiendo su forma regular para prolongarse en retranqueos y terrazas⁴. Otra obra de Haacke en la misma década que su *Condensation Cube*, con el genérico y a la vez preciso título de *Sky Line* [Fig. 5], y con el exacto emplazamiento del parque central en Manhattan, venía a señalar lo transitorio de cualquier dibujo sobre el aire: el 23 de junio de 1967 el artista lanzaba al aire una ristra de globos blancos, como gotas pálidas en el éter, una vía láctea en diminuto, copos de nieve en sentido inverso, que fueron dispersándose según el viento en aquella jornada; era el suyo un fatuo gesto pasajero, que en esta indagación urbana podemos interpretar como otro manifiesto sobre límites diluidos y espacios libres en la ciudad, o, incluso, más allá de la futilidad, como un halo de poesía, pues aquel era un tiempo de activismo antibélico en las calles, y apenas dos meses antes, el 15 de abril, Central Park había servido como lugar de concentración de más de cien mil personas para la marcha con Martin Luther King a la sede de las Naciones Unidas, la mayor protesta antibélica celebrada hasta esa fecha. Aunque sigue siendo una lectura interesada y parcial, la obra de Turrell, en esa ambivalente frontera del techo entre la ciudad y uno de sus edificios señalados, puede concebirse como un relato sobre el carácter difuso de la línea de cielo, de la banda de intercambio entre las construcciones de los hombres y los niveles en que la oscuridad del cosmos se hace visible hasta alcanzarnos.

Proyectos enlazados

Meeting había empezado siendo la respuesta de Turrell en 1980 a la invitación de Alanna Heiss, fundadora del PS1 y su directora hasta 2008.⁵ En la serie de *skyspaces*, *Meeting* aparece como el segundo, el primero consignado es *Lunette*, de 1976, aunque este sea en realidad una apertura de medio punto en el plano vertical que recoge una bóveda de cañón sobre un pasillo, y no proceda incluirlo en el conjunto pese a que el artista lo haga.⁶ *Meeting* merece ser tenido en cuenta como el que inició el conjunto, lo cual unido a lo que antes señalaba sobre los valores de la serie que por antonomasia este de Nueva York presenta en su pureza, hace que sea el más destacado, y que en cierta medida motivados por la excusa del acontecimiento duchampiano sobre la clausura parcial, estemos ahora ahondando sobre ello. Esta notabilidad se magnifica por estar ubicado en la ciudad que aglutina los hitos artísticos relevantes desde el siglo pasado, como ha ocurrido con otros gestos anteriores, y por la singular gestación museística de la pieza.

Recordemos el origen alternativo de esta sede del MoMA, hoy también institucionalizada: a través del Institute for Art and Urban Resources (IAUR), una organización con la misión de transformar edificios abandonados o poco utilizados de la ciudad de Nueva York en talleres para artistas y espacios de exhibición desde comienzos de esa década, en 1976, Heiss consiguió la cesión municipal como centro artístico de la escuela pública más antigua de Queens (Public School 1)⁷ [Fig. 6]. Había sabido que este viejo colegio estaba pronto a ser demolido e in extremis negoció con las autoridades de Queens su cesión a razón de mil dólares al año por veinte años. Se trataba de un edificio de 1892, una construcción con aroma victoriano y neorrománico de cuatro plantas en ladrillo rojo característica de finales del siglo XIX en esa zona, y que había permanecido en uso hasta 1963 cuando pasó a emplearse como almacén hasta ser finalmente abandonada. El emplazamiento en un barrio obrero rodeado de industrias y autopistas, necesitado de infraestructuras que sirvieran de amalgamas para la convivencia urbana, así como la presencia edilicia de su fábrica de ladrillo a la vista, y el momento bullicioso que la comunidad artística estaba experimentando en esas fechas, actuaron como catalizadores de una de las más fecundas experiencias en estos años. Heiss renovó el edificio con un presupuesto escaso, apenas modificó su distribución, y contó con la asesoría

4 Ángel Martínez García-Posada, "Cuaderno de Central Park. Tiempos, lecturas y escritos de un territorio urbano" (tesis doctoral, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, 2008). <https://idus.us.es/handle/11441/57920>

5 Klaus Biesenbach y Bettina Funcke., *MoMA PS1: A History* (Nueva York: MoMA, 2019).

6 Sitio web oficial de James Turrell, "Skyspaces", <http://jamesturrell.com/work/type/skyspace/>.

7 María Carrascal, "City and Art, cross-dialogues on spaces. The case of New York City in the 1970s/" (tesis doctoral, Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, 2016). <https://idus.us.es/handle/11441/39112>

ÁNGEL MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA

Un marco para el cielo. Reflexiones
sobre la clausura parcial de un
skyspace de James TurrellFraming the sky. Thoughts on the
temporary close of a *skyspace*
of James Turrell

[Fig. 6]. Public School n.1. Queens, Nueva York. 1976. Fuente: Museum of Modern Art, Nueva York.

del arquitecto Shael Shapiro. Se trataba de convertir la antigua sede docente en un espacio de creación y exposición, en coherencia con los postulados del IUAR. Un total de setenta y ocho artistas, varios jóvenes casi desconocidos y otros que hoy resultan de gran notoriedad y ya entonces tenían cierto prestigio, entre los cuales Fred Sandback, Dennis Oppenheim, Gordon Matta-Clark, Carl Andre, Richard Serra, Bruce Nauman, Lawrence Weiner, John Baldessari, Vito Acconci, Nam June Paik o Charles Simonds, fueron invitados a intervenir en distintas estancias —el repertorio de espacios incluía aulas, pasillos, servicios, salas de instalaciones, azoteas o patios de recreo, setenta y ocho autores trabajando en y con un edificio desvencijado—, la muestra fue llamada *Rooms*, las acciones a veces modificaban el espacio inicial y otras lo usaban como parte de las nuevas instalaciones. Turrell no figuraba en el elenco inaugural, no sería hasta finales de esa década cuando Heiss lo exhortaría a intervenir en un aula un tanto aparte en la tercera planta, y este inauguraría su pieza en 1980, como reza la primera de las tres fechas mencionadas en la ficha del museo ya consignada, y con ella exaltaría los ideales que Heiss venía promoviendo.

Rooms vino a poner en boga lo que habría de ser un sello distintivo de las exposiciones posteriores en el museo, la interacción con el edificio a través de operaciones específicas en sus salas, y *Meeting* sabría continuar esta estela. Había algo inspirador en la exposición de 1976, como en la obra de Turrell cuatro años después, en relación a las condiciones de contorno y sus autores: algunas intervenciones de *Rooms* consiguieron ser *site-specific*, como en esos años empezaba a ser una etiqueta destacable, y al mismo tiempo, continuar siendo identificativas de las obsesiones particulares de sus creadores, un fructuoso maridaje.

Cuando finalmente Turrell aparece invitado en la escuela ya convertida en museo, a los cuatro años de concluir *Rooms*, pero con este eco aún presente, y en vigor desde entonces en el ideario del museo, el autor le hizo ver a Heiss que quería hacer un agujero, algunas fuentes convienen en que ella le había dicho que el techo tenía unos 15 centímetros de espesor pero este resultó ser finalmente de un metro. Si venimos señalando la importancia que en estas piezas de Turrell tiene el efecto de hacer parecer que el marco es casi perfectamente plano, como arquitectos nos cabe imaginar el esfuerzo por ir reduciendo en ángulo la sección hasta casi menos de un centímetro. Concluir su operación le llevó bastantes meses y fuerzas, que

[Fig. 7]. James Turrell. *Meeting 1980-86/2016*. MoMA. Fuente: Sitio web oficial de James Turrell, "Meeting, 1980", <http://jamesturrell.com/work/meeting/>.



sufragó con su dinero, en el *timeline* de la web del MoMA⁸ se señala que construyó él mismo la cubierta, y que llegó incluso a dormir algunas noches sobre ella en una tienda. La idea que el título invocaba, *reunión*, hacía alusión a las salas donde los cuáqueros celebraban sus encuentros, que Turrell había conocido en su puericia, y así, la dimensión de ese aula o la escenografía del edificio, junto con el rumor de su anterior uso y la idea de una nueva funcionalidad que congregaba a una comunidad de artistas, acentuaba esta conexión íntima. Hoy como entonces, se accede a la sala a través de un austero pasillo de la vieja escuela, al atravesar una puerta de madera de un blanco cremoso, con cuarterones y sabor rancio, ello acrecienta la sorpresa al otro lado, todo a su vez se manifiesta con más fuerza por las circunstancias promovidas por Heiss en aquel lugar [Fig. 7]. Eso explica también por qué se decía hace algunos párrafos que dentro de un edificio existente, concentrado en el puro mecanismo de apertura a la contemplación, la operación del *skyspace* es más potente.

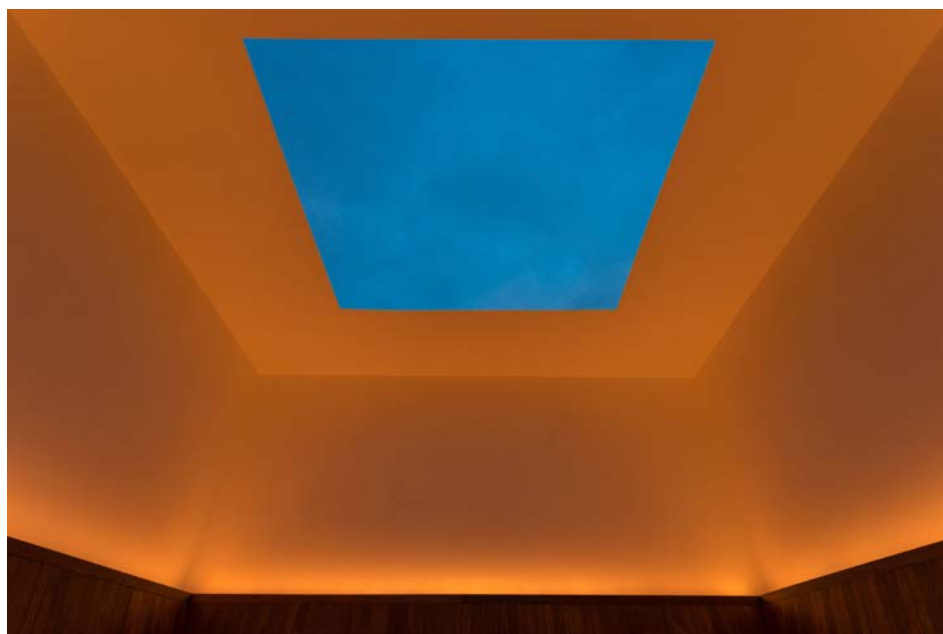
En 1986 Heiss propondría a Turrell reintervenir en la obra, sería esa la primera renovación, que explica la segunda de las fechas en el dato de la ficha, y ello permitiría que el artista trabajara en algunos ajustes de acomodo, o en la introducción de un sistema de iluminación que intensificara los efectos de la pieza a través del contraste del marco con el cielo. Nadie discutió que la obra fuera otra distinta, es una suerte que algunas cosas se escapen del radar de los patrimonialistas. En ello encontraríamos otra probatura de la extraña hibridación entre

8 MoMA, "Significant events in MoMA PS1 history" <https://www.moma.org/research-and-learning/archives/ps1-archives-chronology>.
MoMA, "James Turrell, *Meeting*" <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3643>.

ÁNGEL MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA

Un marco para el cielo. Reflexiones
sobre la clausura parcial de un
skyspace de James TurrellFraming the sky. Thoughts on the
temporary close of a skyspace
of James Turrell

[Fig. 8]. James Turrell. *Meeting* 1980-86/2016.
MoMA. Fuente: Pablo Enríquez, en MoMA,
“James Turrell, *Meeting*”, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3643>.

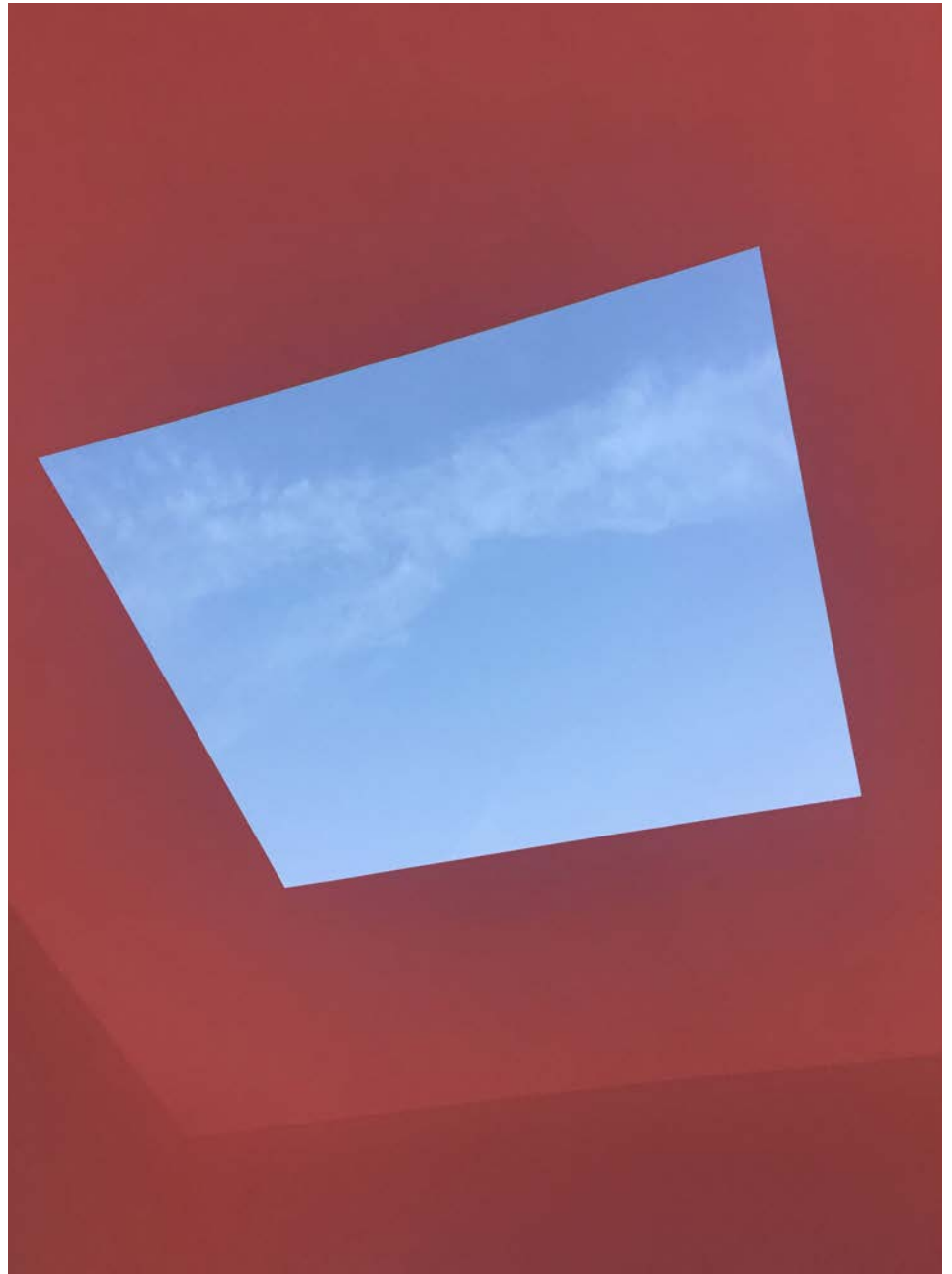


[Fig. 9]. James Turrell. *Meeting* 1980-86/2016.
MoMA. Fuente: Pablo Enríquez, en MoMA,
“MoMA PS1: James Turrell”, <https://www.moma.org/audio/playlist/288>.



arte y arquitectura de este trabajo. Un artista convencional no suele ser invitado a operar sobre la superficie de su lienzo una vez se ha colgado de la sala. Que Turrell continúe siendo llamado a modificar ajustes en sus obras (desconocemos por qué no le han dejado hacerlo en Dallas) se acerca más que a la filosofía del arte a las labores de mantenimiento, propias de los aparatos o los edificios. Alguno de los cambios de Turrell, como el de la luz artificial, suponían modificaciones significativas, hasta el punto de alterar la obra y hacerla otra. El posible debate, que no deja de ser mera retórica, de si la obra es o no la misma, sí que sirve para señalar otra rica ambivalencia: puede pensarse que cada obra de Turrell es distinta, podría aducirse incluso que el *Meeting* de 1986 es diferente del *Meeting* previo de 1980, como puede esgrimirse en que una única pieza de la serie de *skyspaces* es diferente a cada estación, cada día o cada hora. Uno pensaría también que, como la anécdota penúltima de la grúa ha venido a recalcar, un asunto medular de esta pieza sea el de entonar que toda acción es efímera en una cierta escala del tiempo, un espejo de la vida, como pasajera sea la propia presencia del hombre en la tierra.

Llegaríamos así a la última renovación de *Meeting* en la vieja Public School nº1, acontecida entre 2013 y 2016 [Figs. 8, 9 y 10], que por tanto supuso una interrupción temporal mucho más dilatada que la reciente de las obras del complejo



[Fig. 10]. James Turrell. *Meeting* 1980-86/2016. MoMA. Fuente: Laura Regensdorf.

inmobiliario en 2019 por la aparición de la grúa en la mirilla.⁹ Aquellos nuevos trabajos permitieron la instalación de un sistema LED de iluminación cambiante a lo largo del día que se adapta a la posición del sol y al acceso de la luz natural, el cromatismo de la luz artificial oscila ahora entre el azul y el naranja, una gradación especialmente pensada para acentuar la emoción de la salida del sol o del ocaso. No queda claro si esta tecnología tan avanzada de iluminación artificial hace mejor a la obra o la pervierte. Otras supuestas mejoras han consistido en hacer más confortable el interior, renovando el banco perimetral de madera que siempre había tenido la sala, o el mullido pavimento gris para minimizar el ruido, contribuyendo todo a la entrega absorta del observador al propósito de la obra. Pero todas ellas resultan accesorias frente a la fuerza y simplicidad de la idea, que el contexto sí contribuye a magnificar: en una sala de un museo, a la que uno accede tras recorrer pasillos que recuerdan a un colegio, uno entra y, como si la ciudad alrededor se hubiera eclipsado de repente, se sienta unos minutos a observar el cielo, enmarcando por una apertura regular, poniendo en definitiva al espectador a contemplar casi al modo romántico un reducto de naturaleza, artificial como puedan serlo hoy ya todos, recordando, de un modo abstracto, que el arte fuera en sus orígenes y por muchos siglos, un deseo de mimesis de la misma, y postulando que el arte y la arquitectura deben ser un intento de interacción con el espacio y con el tiempo.

9 En el proceso de revisión de este artículo, ya al borde de cerrar el plazo de los editores para la entrega definitiva de la última versión del artículo aceptado y revisado, el museo se encuentra cerrado al público por la situación de emergencia sanitaria, sin que a la fecha uno pueda saber por cuánto tiempo. Deseamos que esta otra clausura de la pieza no se prolongue tanto en el tiempo como alguna de esas otras.

ÁNGEL MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA

Un marco para el cielo. Reflexiones
sobre la clausura parcial de un
skyspace de James TurrellFraming the sky. Thoughts on the
temporary close of a *skyspace*
of James Turrell

Conclusiones sobre la obra y su clausura

Si recordamos todo aquello que enunciábamos al inicio sobre los factores que convocan nuestro interés en este *Meeting*, junto al constructivo, en el trabajo con la planeidad del borde y en la confrontación de un límite bidimensional frente a la esfericidad de la tierra; al arquitectónico, en el valor de enmarcar un fragmento y pautar el universo, y en el trato con la luz; o al artístico, en el registro de la relación de tiempo y espacio, así como de la interacción con lo propiamente arquitectónico; estaba además el periodístico, de jugosa narrativa, al hilo de la presencia de la grúa. La anécdota superficial señala una honda imposibilidad metafísica implícita en la pieza, la de un cielo sin huella alguna de la acción humana. Es verdad que la grúa es una invasión apreciable y en ese corto plazo en que la obra fue clausurada por Turrell, constante, pero cabe preguntarse si al artista la aparición parcial de aviones, o de ruidos, le harían enojarse de algún modo.

Didi-Huberman llegaba en su texto a la figura del templo y explicaba así la imagen que daba título a su libro: “James Turrell es un constructor de templos, en aquel sentido en el que un *templum* se definía como un espacio circunscrito en el aire por el antiguo augur para delimitar el campo de su observación, el campo de lo visible donde lo visual será síntoma, inminencia e ilimitación. Turrell es un constructor de templos, en el sentido de que reinventa lugares para el aura, mediante el juego de lo abierto y del marco, el juego de lo lejano y lo próximo, el distanciamiento del observador o bien su pérdida háptica. Turrell construye objetos incandescentes y nubes, objetos dotados de silencioso volcanismo. [...] Pequeñas catedrales donde el hombre se encuentra andando en el color”.¹⁰

Podría conjeturarse una cierta incoherencia en el hecho de que si la idea de *Meeting* es la de enmarcar lo que pasa, es decir, plasmar el movimiento de la tierra que provoca el cielo cambiante a cada instante, limitar la duración de la transitoriedad entrevista desde el marco, como Turrell ha planteado, no sería sino un tanto caprichoso. Si es válida esa analogía con el templo —no tanto en cuanto al aura, y sí en la capacidad de conectar el cielo con la tierra, y lo abstracto con lo concreto, dibujando una línea en el firmamento trazada por un hombre desde el suelo, a través de un marco— pensaríamos que esa clausura parcial no ha sido coherente. Llevado al paroxismo, el celo aséptico de Turrell podría ser esquizofrénico, aprobando a cada nuevo día la improbable limpieza no contaminada de las nubes, controlando vuelos, consultando partes, cotejando las estadísticas que miden la polución del cielo, velando como un artista centinela por la icónica desnudez del cielo, que nunca estaría desnudo por completo.

En un arte que a través del espacio quiere, en trascendencia, reflejar la vida, qué sentido tendría pretender conjurar este reflejo; en una obra que quiera ser una ventana al tiempo, por qué querer pausarlo fingiendo que su paso no tiene consecuencias; en esta indagación sobre el enmarcado de un contexto, qué lleva entonces a negarlo; en un trabajo que diluye las fronteras entre lo figurativo y lo abstracto, qué conduce a censurar algunos episodios de cierta iconicidad. En Roma, inmejorable escenario donde madurar la asunción de un sentido transversal del tiempo, se sobrelleva con naturalidad esta manera de que las obras sufran las consecuencias del paso de los días o los siglos, y se comprende que a través del ojo del Panteón se habrán llegado a intuir ruidos diversos, e infinitas estampas enmarcadas por estos bordes parciales distintas a cada hora, cada día, cada periodo.

10 Didi-Huberman, *El hombre que andaba en el color*, 105.

Bibliografía

Biesenbach, Klaus y Funcke, Bettina. 2019. *MoMA PS1. A History*. Nueva York: MoMA.

Carrascal, María. 2016. City and Art, cross-dialogues on spaces. The case of New York City in the 1970s/. Tesis doctoral. Sevilla: Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla. <https://idus.us.es/handle/11441/39112>

Didi-Huberman, George. 2014. *El hombre que andaba en el color*. Madrid: Abada.

Krauss, Rosalind E. 2002. [1977]. *Pasajes de la escultura contemporánea*. Madrid: Akal.

Martínez García-Posada, Ángel. 2008. Cuaderno de Central Park. Tiempos, lecturas y escritos de un territorio urbano. Tesis doctoral. Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla. <https://idus.us.es/handle/11441/57920>

MoMA. James Turrell, *Meeting*. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3643>.

_____. James Turrell, *Meeting*, 1980-86/2016. <https://www.moma.org/collection/works/204919>.

_____. Significant events in MoMA PS1 history. <https://www.moma.org/research-and-learning/archives/ps1-archives-chronology>.