

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Band: - (1990)

Heft: 25: Collaborations James Turrell and Katharina Fritsch

Artikel: James Turrell : tiefblau, purpurschimmernd = shimmering deep-blue purple

Autor: Ammann, Jean-Christophe / Schelbert, Catherine

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681182>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Tiefblau, purpurschimmernd

JEAN-CHRISTOPHE AMMANN

Im Frühling dieses Jahres besuchte ich die Ausstellung von James Turrell in der Galerie Stein/Gladstone in New York. Vor allem im unteren Raum hielt ich mich lange auf, enthielt er doch eine tiefblaue Arbeit, ähnlich jener purpurnen, die wir 1987 in der Kunsthalle Basel realisiert hatten und die wir in etwas kleinerem Ausmass im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt als ständige Installation einrichten werden.

Es war später Vormittag. Längere Zeit war ich allein. Dann kam ein älterer Herr herein, hielt sich am Anfang im hinteren Teil des Raumes auf, blieb dann auf meiner Höhe stehen, schien sichtlich irritiert, näherte sich von der Seite her der grossen, tiefblauen, purpurschimmernden Rechteckfläche. Sein prüfender Blick zielte offensichtlich dahin, festzustellen, ob das Blau nun direkt auf die Wand gemalt war, oder ob es sich um eine auf Keilrahmen aufgespannte Leinwand handelte. Daraufhin stellte er sich circa drei Meter vor die blau leuchtende Fläche und näherte sich ihr in kleinen Schritten. Direkt vor ihr stehend, hob er die flachen Hände, als wolle er die Oberfläche berühren, bewegte den Kopf nach vorne, prallte instinktiv zurück, blieb unbeweglich stehen und schob jetzt die Hand sachte in die Fläche. Als seine Hand keinen Widerstand spürte, zuckte sie zurück; er schob sie erneut vor, diesmal in die Öffnung, drehte sie, sichtlich erstaunt, als wolle er die

dichte Substanz erspüren, vielleicht einen Temperaturunterschied feststellen. Bald schon ruderte er mit den Armen in der Öffnung herum, und dann folgten auch schon der Kopf und der Oberkörper, er blieb dann wieder, leicht schwankend, vor dem Lichtfeld stehen, veränderte von Zeit zu Zeit die Distanz, drehte sich plötzlich abrupt um und verliess raschen Ganges den Raum.

Es geht fast jedem Besucher ähnlich, der erstmals mit einem Lichtraum dieser Art von James Turrell konfrontiert wird. In Basel konnte ich viele Menschen beobachten. Manche betraten den Raum, betrachteten die «Bildfläche» nur aus der Distanz, meinten, es handle sich wirklich um eine gemalte Fläche und verliessen den Raum wieder. Andere gerieten in eine Sogwirkung; nichts konnte sie davon abhalten, in den lichterfüllten Raum zu gelangen, was so einfach nicht war, weil es sich um eine überdimensionierte, circa ein Meter über dem Boden ansetzende, scharfkantig begrenzte Fensteröffnung handelte. Turrell erzählte mir, dass anlässlich seiner Ausstellung im Whitney Museum eine Frau sich an die vermeintliche Bildfläche anlehnte und in den eigentlichen Lichtraum stürzte.

Turrell arbeitet mit dem Licht wie mit einer Masse. Statt mit Stein, Holz, Tonerde oder Bronze «gestaltet» er Licht, künstliches oder natürliches, dessen Dichte eine kaum sichtbare, jedoch spürbare fluktuierende Präsenz besitzt: spürbar über die Wahrnehmung. Wer sich dieser Wahrnehmung aussetzt, wird unmittelbar und unausweichlich mit sich

JEAN-CHRISTOPHE AMMANN ist Direktor am Museum für moderne Kunst Frankfurt am Main.

selbst konfrontiert. Bin ich von einer Landschaft, von ihrer unendlichen Weite, von den Bergen oder vom Meer überwältigt, ist es in erster Linie das Licht, das mir dieses Empfinden verleiht, oft auch die Jahreszeit, denn im Frühling und Herbst kann das Licht unvergleichlich intensiver und kontrastreicher sein als im Sommer. Das Licht besitzt somit gestaltende Funktion. Es bringt die Farben des Gesteins, des Sandes, des Meeres, der bewaldeten Hügel zum Leuchten. Wenn nun Turrell das Licht seiner gestaltenden Funktion enthebt und es selbst gestaltet, enthebt er es auch seiner räumlichen Perspektive: Die lichtvolle Tiefe wird zur unendlichen Nähe. Ich stehe vor einer Lichtausdehnung, die ich nicht orten kann, in der ich mich selbst nicht orten kann, weil das gegenständliche, perspektivische Ereignis fehlt. Die Lichtmasse dringt unförmig und gleichzeitig als «Bildfläche» scharf begrenzt in mich ein, als greifbare Nähe, die sich mir entzieht. Ich dehne mich nicht unermesslich in eine Landschaft, ich dehne mich unermesslich in mir selbst aus, bis zu dem Punkt, wo ich mich selbst wahrnehme.

Ich glaube, das gesamte RODEN CRATER-Projekt von Turrell baut auf dem *Paradox* auf, das phantastische Lichterlebnis des *Painted Desert* in Arizona in eine Form der Selbsterkenntnis umzuwandeln, weil die Lichträume, die Turrell dort mit natürlichem Licht baut, Begriffe wie abstrakt/realistisch in jene der simultanen Nähe und Ferne überführen. Der kühlen Verzweiflungstat Meursaults in Camus' *Der Fremde* entspricht bei Turrell der Mensch, der befähigt ist, das Unendliche aus dem Endlichen, das Totale aus dem Teil sinnlich und reflektierend zu erleben, ohne an diesem Konflikt zugrunde zu gehen.

Turrells Schaffen ist insofern existenzialistisch, als es die Wahrnehmungsfähigkeit des Menschen zum Gegenstand der Betrachtung macht; dies anhand eines Mediums, das unmittelbar die sinnliche Erfahrung anspricht.

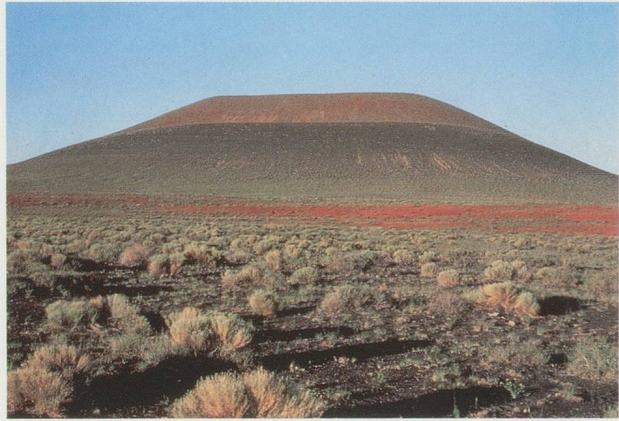
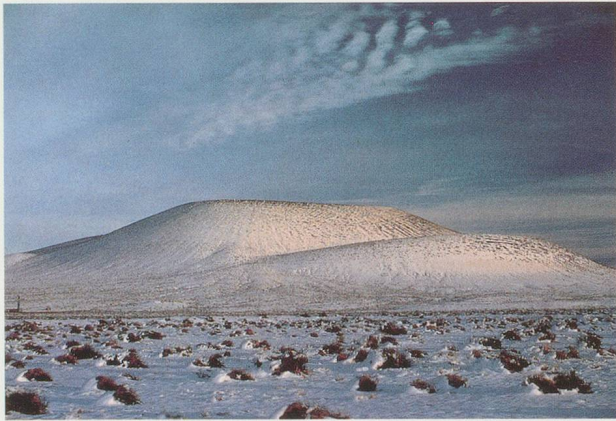
Turrells RODEN CRATER-Projekt besitzt gigantische Ausmasse. Im Vulkankegel, den er 1977 erwarb, sind Kammern vorgesehen, die durch Gänge, Wege und Treppen miteinander verbunden sind. Jede dieser Kammern wird ihre eigene spezifische Lichtqualität besitzen, weil sie das wandernde Sonnen-

Mond- und Sternenlicht über das ganze Jahr hinweg als ein sich ständig veränderndes Lichtereignis in sich sammelt. Dementsprechend sind die Positionen der Kammern und Öffnungen für das Licht berechnet. Diese Kalkulationen gründen einerseits auf einer umfassenden Vermessung des Vulkans, andererseits auf der Positionsberechnung der Gestirne. Als routinierter Flieger, Flugzeugrestaurator und Luftvermesser hat Turrell viele Jahre aufgewendet, um diese Berechnungen, mehrheitlich aus der Luft, zu erstellen. Turrell hat während eineinhalb Jahren in den Überresten einer jahrhundertealten Hopi-Siedlung an der Ostseite des Vulkans gelebt, den Roden Crater zu vielen Tages- und Nachtstunden abgestritten und den Verlauf von Sonne, Mond und Gestirnen genau aufgezeichnet.

Das RODEN CRATER-Projekt sieht Turrell als sein Lebenswerk. Es entstand, vereinfacht gesagt, aus der Notwendigkeit, das Licht, welches er seit 1967 in einer gleichsam greifbaren Substanz in seinen Lichträumen materialisiert und konzentriert hatte, in eine natürliche, lichtintensive Umgebung zurückzubringen.

«Licht», sagt James Turrell, «ist eine machtvolle Substanz. Zum Licht besitzen wir eine primäre Beziehung. Doch ist es ein fragiles Unternehmen, diese machtvolle Lichtsubstanz in eine Präsenz zu kleiden, in der sie voll empfunden werden kann. Ich forme das Licht, soweit mir dies das Material erlaubt, und zwar in einer Art und Weise, dass man die Lichtsubstanz, die einen Raum erfüllt, nicht nur visuell, sondern körperlich erleben kann. Es ist stets ein wenig verdächtig, etwas wirklich Schönes, wie zum Beispiel ein Naturereignis, anzuschauen und dieses dann in Kunst umsetzen zu wollen. Mein Wunsch ist es, eine Situation zu schaffen, in welcher der Betrachter seine Wahrnehmung entfalten kann. So wird sie zu seiner eigenen Erfahrung. Ich tue dies mit dem Roden Crater. Den Betrachter mit der Natur in Beziehung zu setzen ist mehr, als ich ihr entnehme.»¹⁾

Wer die vielen PLANZEICHNUNGEN, die Turrell in den vergangenen Jahren geschaffen hat, genau studiert, wird feststellen, dass in diese grossformatigen Blätter kontinuierlich neue Erkenntnisse einfließen. Die Basler Ausstellung hatte dies deutlich gemacht, wo neben einem monumentalen



JAMES TURRELL, RODEN CRATER bei/near Flagstaff, Arizona

Modell der Gesamtsituation auch eine grössere Anzahl solcher Zeichnungen vereint waren. Anhand der Planzeichnungen wird überhaupt erst deutlich, wie das RODEN CRATER-Projekt konzeptuell voranschreitet. Gewisse Lichteinwirkungen, vor allem jene der nächtlichen Gestirne müssen über einen langen Zeitraum genau bemessen werden, was wiederum Rückwirkungen auf die Architektur hat, die gerade, was den Bau der Kammern und den Neigungswinkel der Korridore betrifft, noch lange nicht im Detail festgelegt ist. Die Planzeichnungen, denen oft ein photographisches Basismuster zugrunde liegt, sind insofern über ihren ästhetischen Reiz hinaus die wichtigste Informationsquelle über den jeweiligen Stand der geplanten Dinge. Ich glaube, dass dies noch nicht richtig erkannt wurde.

Turrell schafft keine Fiktion, er schafft Realität, gewissermassen Realität an sich. Er tut dies in der abendländischen Tradition der radikalen Befragung dessen, was ist, und dessen, was erscheint. Tanizaki Jun'ichiro, der 1933 das wunderbare Büchlein *Lob des Schattens* geschrieben hat, würde Turrells Arbeit wohl kaum verstehen. In der japanischen Tradition ist der Buddha nicht der Wertschätzung wegen mit Gold überzogen, sondern um das Kerzenlicht im dunklen Gehäuse abzustrahlen. Mehr denn je treten heute die kulturellen Unterschiede immer deutlicher zutage, und zwar nicht als das Andere oder Fremde, sondern in Form einer «Präsenz», der Bedeutung zuvorkommend, «imperativ», wie Lyotard sagt.

Das Dunkel stört den Ostasiaten nicht, schreibt

Tanizaki Jun'ichiro, «demgegenüber sind die aktiven Menschen des Westens ständig auf der Suche nach besseren Verhältnissen. Von der Kerze zur Lampe, von der Lampe zum Gaslicht, vom Gaslicht zum elektrischen Licht fortschreitend, streben sie unablässig nach Helligkeit und mühen sich ab, selbst den geringfügigsten Schatten zu verscheuchen.» Tatsache ist, dass die Altjapaner sich wenig mit Naturbeobachtungen beschäftigt haben. Die Gestirne waren ihnen fremd, allein die Jahreszeiten zählten.

Im Moment, wo Turrell seine Wahrnehmungsforschung in die Natur, ins *Painted Desert* verlagerte und das natürliche Tages- und Nachtlicht zur Quelle seiner Räume machte, wurde er unmittelbar mit dem Wissen der Hopi-Indianer konfrontiert, deren Sonnenpriester über einen genauen Kalender verfügten: «Wenn die Sonne nach Norden schwenkte und der Mond am Tag als Viertel über ihnen oder im Westen erschien, wussten sie durch diese Zeichen der Sonne und des Mondes, wann die Samen gewisser Pflanzen reif waren, und sie machten sich auf, die Ernte einzubringen. Das Wachstum einer jeden Pflanze, die Brutzeit aller Vögel, die Zeit des jungen Adlers, alles ersahen sie aus den Zeichen der Sonne und des Mondes.»²⁾

1) James Turrell, *Mapping Spaces*, Peter Blum Edition, New York, 1987, o. S.

2) Francisco Patencio, *Stories and Legends of the Palm Springs Indians*, Palm Springs Desert Museum, Palm Springs, 1943.

Shimmering Deep-Blue Purple

JEAN-CHRISTOPHE AMMANN

This spring I saw Jim Turrell's exhibition at the Stein/Gladstone gallery in New York. I spent some time in the ground-floor space. It contained a dark blue piece similar to the purple piece that we presented at the Kunsthalle in Basel in 1987, and which will be installed permanently on a smaller scale at the Museum of Modern Art in Frankfurt.

It was late afternoon. I had been alone for some time when an elderly gentleman came in, stood at the back of the room for a moment, and then moved up to my level. Obviously puzzled, he walked around to the side of the large, shimmering deep-blue purple rectangle. He was trying to determine whether the blue had been painted directly on to the wall or on stretched canvas. He then positioned himself some ten feet away from the luminous plane and walked towards it step by step. Standing directly in front of it, he raised the palms of his hands in a tentative attempt to touch the surface, moved his head towards it, rebounded instinctively, stood motionless, cautiously stretched out his hand only to jerk it back on feeling no resistance, reached out again, put his hand through the opening, and turned it, visibly startled, as if trying to feel the dense substance or perhaps discover a change in temperature. Soon he was leaning forward into the opening and feeling around in it with both arms. Then, swaying a bit, he stood in front of the surface again, occasionally changing his

position. Finally, he turned on his heels abruptly and left the room.

Practically everyone who sees a James Turrell light space for the first time has a similar experience. I had the opportunity to observe many visitors in Basel. Some entered the room, looked at the "picture surface" from a distance, thought it really was a painted canvas, and left again. Others were irresistibly drawn into the room to explore the light-filled space, a relatively difficult undertaking since the oversized, sharp-edged opening starts about three feet above the floor. Turrell told me that at his show at the Whitney Museum, a woman actually leaned up against what she thought was the picture and fell into the space.

Turrell treats light as a substance. Instead of stone, wood, clay or bronze, he "molds" light – artificial or natural – whose density displays a barely visible but fluctuating, palpable presence: palpable through perception. The visitor who exposes himself to this perception is inevitably and bluntly confronted with himself. When I am awed by a landscape, its immeasurable expanses, its mountains or seas, it is basically the light that conveys this sense of awe, often enhanced by the season, because especially in spring and fall the light can be overwhelmingly intense and contrasting. Light thus participates in design. It brings out the colors of rock formations, wooded hills, sand, and water. In Turrell's work, however, light no longer designs; it is designed, and also deprived of spatial perspective: luminous depth

JEAN-CHRISTOPHE AMMANN is the director of the Museum of Modern Art in Frankfurt am Main.

becomes infinite nearness. I stand in front of an extension of light that I cannot place, in which I cannot place myself because the experience of solid perspective is missing. The mass of light intrudes as a shapeless and yet sharply defined "picture surface," as a tangibly close surface that eludes grasp. I do not expand endlessly in a landscape; I expand endlessly in myself to the point where it is myself that I perceive.

I think Turrell's ambitious Roden Crater Project was generated by the *paradox* of transforming the fantastic light of the Painted Desert in Arizona into a kind of self-discovery. He is building light spaces of the natural light there that translate concepts like abstract/realistic into those of simultaneous nearness and distance. Meursault's cool act of desperation in *The Outsider* by Camus might be compared to the physical and mental experience that Turrell offers his viewers by enabling them to glean the infinite from the finite, the total from the part, without perishing in the process.

Turrell's work is existentialistic inasmuch as it turns the ability to perceive into the object of perception, while using a medium that appeals directly to sensual experience.

The Roden Crater Project is gigantic. Turrell is constructing chambers in the volcanic crater with an interconnected system of corridors, paths, and steps. The chambers will each have a specific light quality as they collect the constantly changing light of sun, moon, and stars throughout the year. Their positions and openings are carefully calculated to produce the desired effect. The calculations are based on the dimensions of the crater as a whole and on the positions of the stars. As an experienced pilot, airplane restorer, and aerial surveyor, James Turrell has devoted many years to observation and calculation, doing much of the work from the air. He lived in the ruins of an ancient Hopi settlement on the east side of the crater for eighteen months, exploring the crater at every hour of day and night, keeping an exact log of the course of the sun, the moon, and the stars.

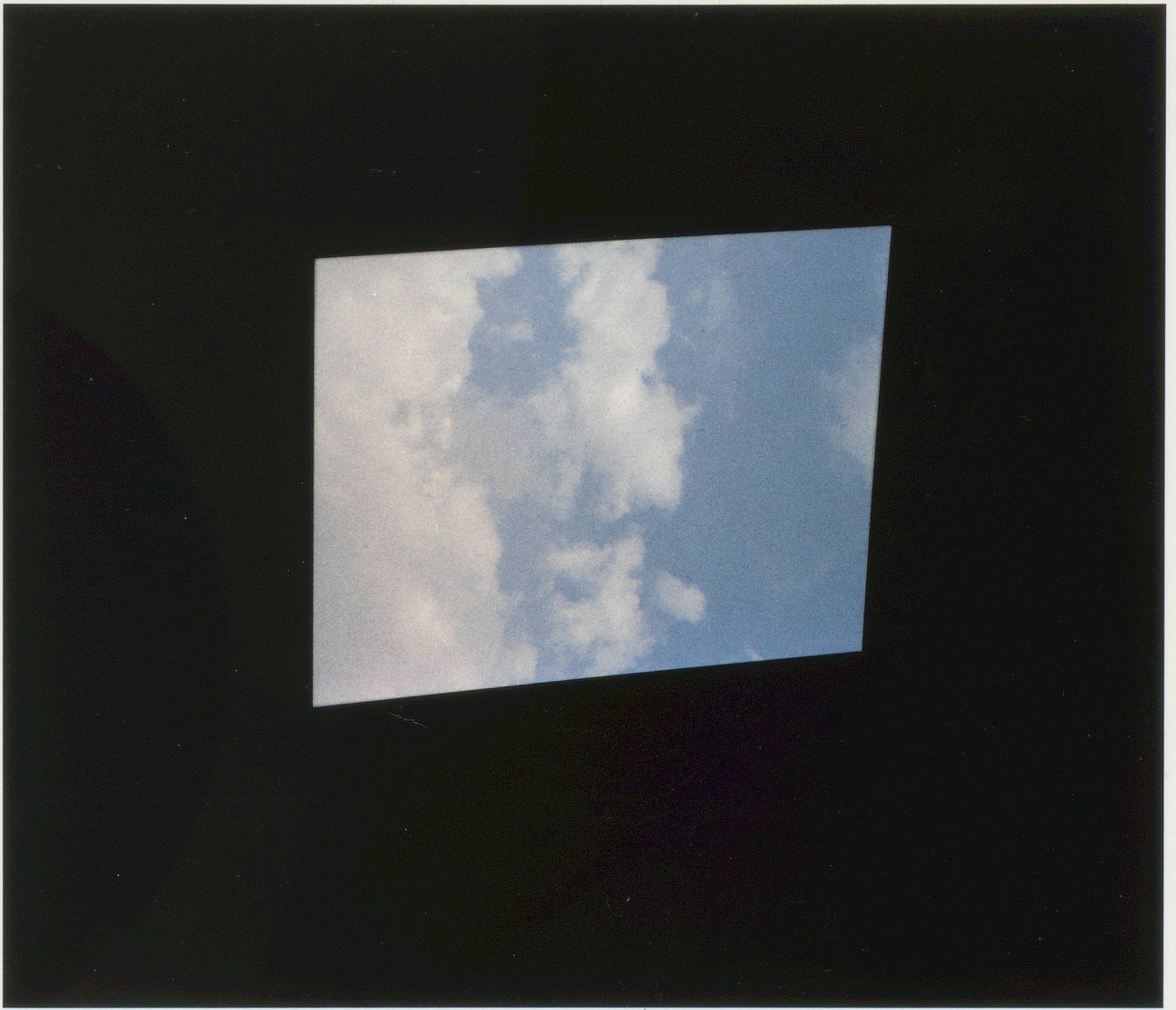
The Roden Crater Project is Turrell's lifework. Having concentrated and materialized light into the appearance of a physically tangible substance since

1967, he felt the need to return it to a naturally light-intensive environment.

"Light," says James Turrell, "is a powerful substance. We have a primal connection to it. But, for something so powerful, situations for its felt presence are fragile. I form it as much as the material allows. I like to work with it so that you feel it physically, so you feel the presence of light inhabiting a space. I like the quality of feeling that is felt not only with the eyes. It's always a little bit suspect to look at something really beautiful like an experience in nature and want to make it into art. My desire is to set up a situation to which I take you and let you see. It becomes your experience. I am doing that at Roden Crater. It's not taking from nature as much as placing you in contact with it."¹ On studying all the large-format MAPS Turrell has made over the years, one finds that they represent a continuous flow of new insights. This was apparent in the exhibition in Basel that included not only a monumental scale-model overview of the entire project, but also numerous such maps and drawings. The maps give the viewer a clear idea of how the Roden Crater Project has progressed conceptually, since it has taken several years to accumulate an exact record of certain light effects, especially at night. This in turn affects the architecture, which still has to be worked out in detail to define the construction of the chambers and the angle of inclination of the corridors. Above and beyond their aesthetic attraction, the maps, often made from photographs, are the most important source of information about the current status of the project. I do not think this has been adequately appreciated.

Turrell is not creating fiction; he is creating reality – or the quintessence of reality – with a method that is distinctively Western in its radical investigation of that which is and that which seems. Jun'ichiro Tanizaki, author of a wonderful little book, *In Praise of Shadows*,² would be hard put to understand Turrell's work. Japanese Buddhas are traditionally covered with gold not to honor their greatness but to reflect the candlelight in the darkness of the temple.

Cultural differences are more obvious today than ever before, not as otherness or strangeness but in the form of a "presence" that precedes meaning, "imperative," as Lyotard puts it. According to Jun'ichiro



Tanizaki, darkness does not disturb Asians, while Westerners are constantly trying to improve conditions. Forging ahead from candle to lantern, from lantern to gaslight, from gaslight to electricity, they stubbornly pursue brightness in a ceaseless effort to banish even the most harmless shadows. The fact is that the ancient Japanese were not much interested in the observation of nature, nor in studying the stars. Only the seasons were of importance to them.

The moment Turrell shifted his investigation of perception to nature, to the Painted Desert, and began to use the natural light of night and day as the source of his spaces, he was confronted with the knowledge of the Hopi Indians, whose Sun Chiefs

had devised an exact calendar: "When the sun swung to the north and the moon showed quartered by day overhead, or west, they knew by the signs of the sun and the moon when the seeds of certain plants were ripe, and they got ready to go away and gather the harvest. Every plant that grew, the nesting time of all birds, the time of the young eagle, everything they learned by the signs of the sun and the moon."³⁾

(Translation: Catherine Schelbert)

1) James Turrell, *Mapping Spaces*, Peter Blum Edition, New York, 1987, n.p.

2) Tanizaki Jun'ichiro, *In Praise of Shadows*, 1933.

3) Francisco Patencio, *Stories and Legends of the Palm Springs Indians*, Palm Springs Desert Museum, Palm Springs, 1943.