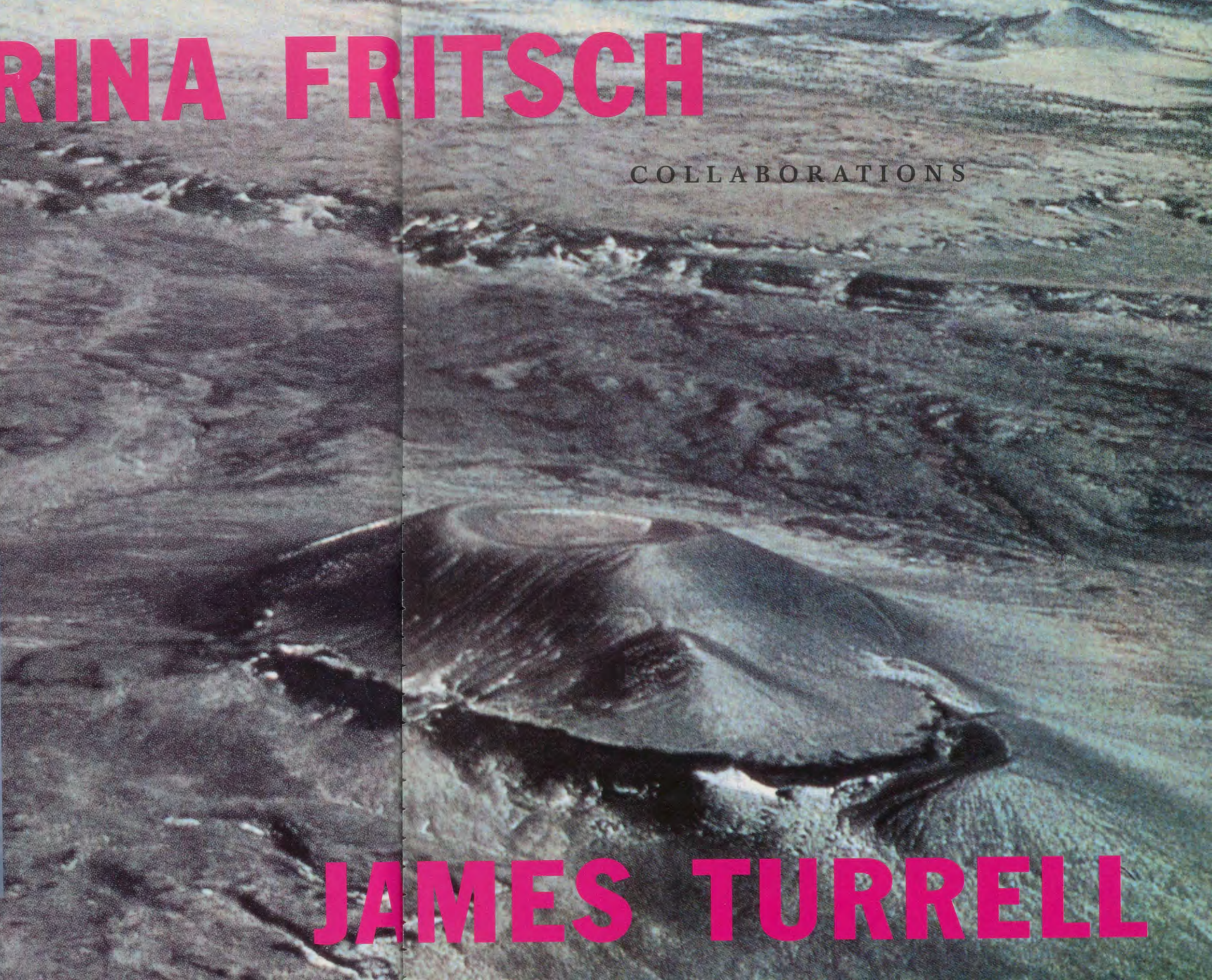


# KATHARINA FRITSCH

COLLABORATIONS



# JAMES TURRELL

# JAMES TURRELL: LIVING IN THE BIG LIGHT

DAVE HICKEY

It is almost a spiritual function – or, at the worst, an amorous one – to feed one’s eyes on the molten color that drops from the hollow vaults and thickens the air with its richness. . . . Nowhere do art and life seem so interfused and, as it were, so consanguineous. All the splendor of light and color, all the Venetian air and the Venetian history, are on the walls and ceilings of the palaces; and all the genius of the masters, all the images and visions they have left upon canvas, seem to tremble in the sunbeams and dance upon the waves. That is the perpetual interest of the place, – that you live in a certain knowledge as in a rosy cloud. Henry James, “Venice”<sup>1)</sup>

All good architecture depends upon . . . confusion in the midst of order, . . . uncertainty in the midst of decision and mystery in the midst of trenchant lines . . . John Ruskin, *Stones of Venice*

## 1

In 1833, Prince Alexander Philipp Maximilian, of the German principality of Wied-Neuwied, mounted a private expedition to explore the Great Plains of North America, taking along with him, to document whatever they might encounter, a young Swiss artist named Karl Bodmer, for whom it must have seemed a grand opportunity for adventure and advancement. Unfortunately, the party had no sooner embarked from St. Joseph, Missouri than Bodmer found his Biedermeier perceptual habits and descriptive skills all but neutralized by the shimmering prairie across which they were venturing.

He was comfortable enough with the portraiture of noble savages, like old Nothing-But-Gunpowder, whose attention he held with a musical snuff-box, but the apparently featureless landscape confounded him. Or at least it did until Bodmer fell upon the device of simply inverting his visual priorities. Then it was easy. You simply painted the inside of the space rather than the outside of the objects; you portrayed the prairie (upon which you sat sketching) as the bottom of the sky rather than the top of the earth – and, having done so, concerned yourself with the brightness falling from the air – distinguishing the hard directional light that described itself from the dif-

fuse, ambient light that informed the space and dematerialized the objects that invaded its domain.

In doing so, of course, Bodmer was co-opting the marine effects of his great contemporary J.M.W. Turner, for whom all substantial reality ultimately dis-solved into atmospheric color and disembodied light, and if Bodmer had been a better artist, this genteel appropriation might have seemed a tricky bit of genre-bending, but he was not. Still, if you compare his sketches with those of his contemporaries who essayed the same subjects, it is clear that by inverting positive and negative space, Bodmer had stumbled onto a way of portraying the West as a kind of submarine reality that was peculiarly appropriate.

It is a different way of seeing things – or, more accurately, a way of not seeing things – and, since Bodmer’s time, most of the best artists of the American West have generated their own versions of this inverted vision, accepting the precedence of atmosphere and seeking to tease the meaning out of that absence. In the 19th century paintings of Bierstadt, Church and Moran, the earth does not rise up, the fictional sky presses down with oceanic authority; in the work of 20th century sculptors like Turrell and Heizer, that fictional sky is literalized and intellectu-

alized, but it is nonetheless authoritative and, as the title of Heizer’s *DOUBLE NEGATIVE* implies, it is never not fiction.

So, for those of us who live in the big light, beneath the “celestial vault,” where the flat, bright reflecting-pan of the American desert finally slips into the flatter, brighter reflecting-pan of the steel Pacific, this reflexive way of seeing is more than an environmental imperative. Under that so-called “sheltering sky,” and subject to its gorgeous atmospherics and per-

petual irony, it is a habit of mind that signifies what the Japanese revere as the *ma*, the space between.

Finally, this way of seeing resolves itself in an idea of language that, like the light, informs space, caresses its edges and describes itself, like the floating neon dictionary that hovers above the Strip in Las Vegas, asserting its own domain and gorgeously informing those garish, reflective Vegas caverns, which are the comic book versions of James Turrell’s seductive cathedrals.

## 2

One afternoon in the mid-1960s James Turrell was reading Michael Fried’s *Three American Artists* when he came across one of Fried’s not infrequent diatribes against theatricality. According to John Coplans, who was his professor at the time, “Turrell was sitting at a table near me and, suddenly, he said ‘That’s it! I’ve found it. I know what to do. When Fried talks about theatricality projected like a slide, that’s exactly it!’”

To demonstrate what “it” was, Turrell acquired a movie projector from Hollywood, and, after a little tinkering, he had the empty projector throwing off geometric shapes of light that had the illusion of substance and dimensions.

According to legend, this marked the beginning of James Turrell’s career, and, if it is not true, it certainly should be, because the vignette dramatizes a complex of issues that have considerable resonance in the light (oops!) of Turrell’s subsequent career. First, it establishes the peculiarity of Turrell’s sensibility among his colleagues in the “California light and space” business. At that time there was a whole constellation of them clustered around the nucleus of Turrell, Robert Irwin and Doug Wheeler and, for the most part, they were urgently engaged in “de-materializing the art-object” in the name of politics,

DAVE HICKEY is a freelance writer who lives in an apartment on the lower left-hand corner of the United States.

morality and metaphysics. Almost alone among them, Turrell’s interest seems to have focused less on the dematerialization of objects, than on the materialization of perceived absences that demonstrated the ways that light, like language, describes its own nature by distorting or abolishing the objects upon which it falls.

These were general concerns, of course, but Turrell’s attitude toward the anomalies of language and perception was much less strident than his contemporaries. He seems, from the outset, to have been well enough educated in the mechanisms of perception to realize that, although you can make people acutely aware that what they are seeing is illusory, if that illusion is integral to their being able to see at all, you cannot make it go away. Nor would you want to. You can only detoxify the illusion and make the beholder aware of his adaptation to it.

The “celestial vault” is not a dome with the viewer at its centre, but it will always seem to be, because it exists, like beauty, in the eyes of the beholder who, having beheld it, valorizes the illusion with meanings that define his culture. The explication of this mechanism is Turrell’s great subject; and the extent to which his art, finally and by his own admission, exists nowhere else but in the eye of the beholder, is a striking example of the extent to which the artist, at the very outset of his career, grasped what Michael Fried was proposing in *Three American*

*Artists.* For, by totally embracing the pejorative metaphor about the “theatricality” of the projected slide, Turrell has ended up creating a body of work that repudiates Fried’s entire premise.

Fried’s argument hardly needs rehearsing here, but it is important to note that it derives from his contention that much of the most “profound” and “exalted” art of the last two centuries, from David to Olitski, achieves its exalted status by maintaining the “supreme fiction” that the beholder is simply not there. Conversely, Fried contends, much apparently exalted work is, in truth, mediocre by virtue of the ingratiating “theatricality” with which it acknowledges the beholder.

One can, I think, accept the acuity of Fried’s description of conditions without valorizing his conclusions. A great deal of modern art does disenfranchise the beholder, and a great deal of the new-age giddiness and Zen techno-babble that peppers responses to Turrell’s work, I would suggest, derives from his radical reversal of these conditions. After a hundred years of modernist denial one is bound to get a little woozy when confronted by a work of art that actually requires one’s presence.

Interestingly enough, the manner in which Turrell’s work reenfranchises the beholder is almost a formal reversal of the manner in which Fried contends his disenfranchisement was initially effected. In his book *Absorption and Theatricality* Fried discusses a number of 18th century French painters who metaphorically excluded the beholder from the pictorial space by inserting a surrogate observer into the picture, thereby effecting on the beholder what psychologists call a vertical ego-split between observer and participant.

Fried cites the example of David’s *Belisarius* in which the spectacle of Justinian’s blind and abandoned general is witnessed primarily by one of Belisarius’ soldiers in the picture and only secondarily by the beholder standing without. Turrell re-

verses this tactic, healing the vertical ego-split by placing the actual beholder within the pictorial space, so that it is he, and not Belisarius’ soldier, looking on in amazement as his illusions disappear.

Turrell habitually confounds the distinction between actual and pictorial space by inserting the beholder into the machinery of image-making. In the early *Projection Pieces*, he turned the theater itself into a pictorial space. In the *MENDOTA STOPPAGES*, Turrell situated the beholder both in the camera and in the scene by literalizing the *film noir* convention of turning the theatrical space into a camera illuminated from without by shifting light through the apertures of windows and doors.

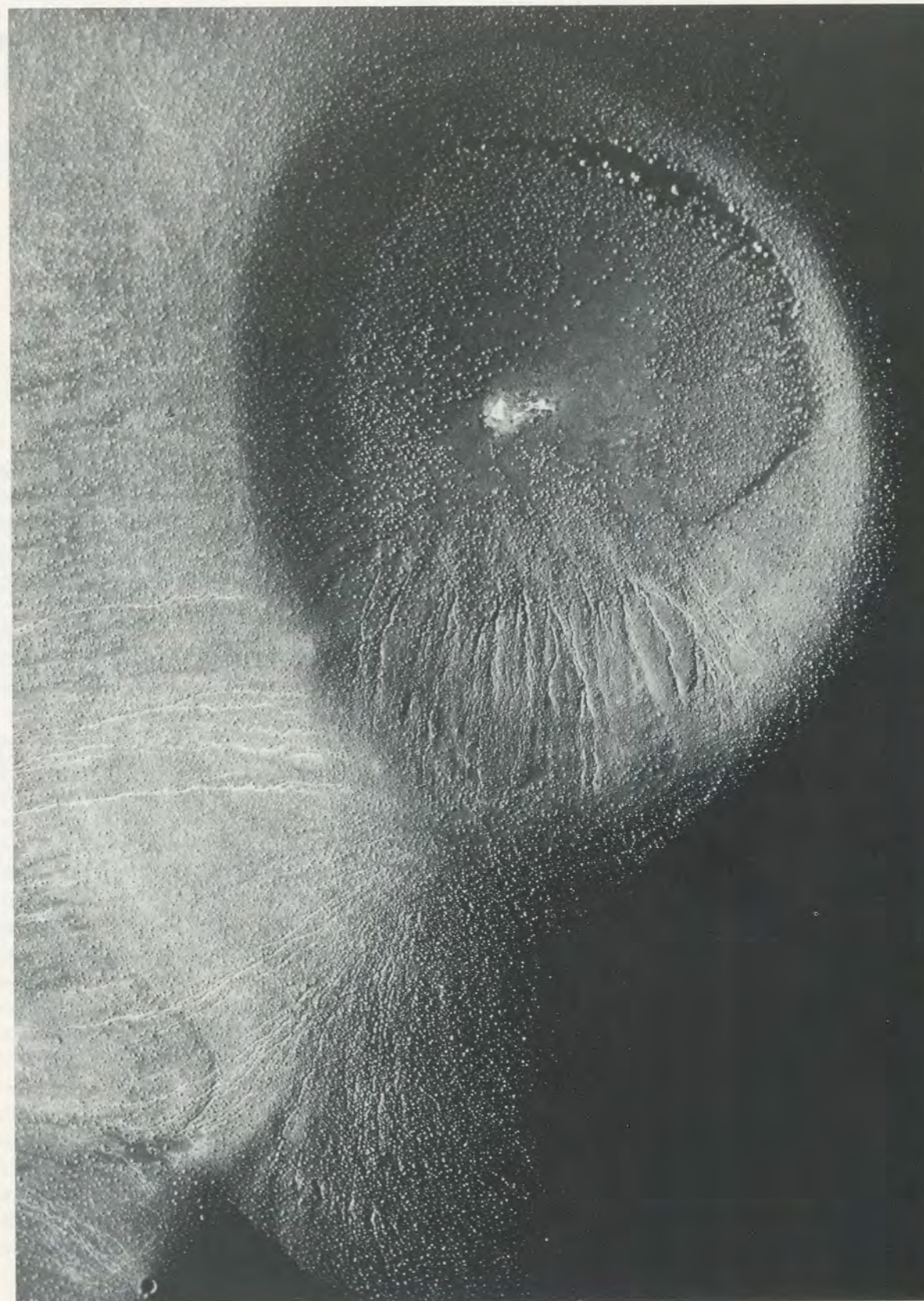
On behalf of the beholder Turrell systematically confounds the alienation devices of high modernism. Walls disappear, picture planes dissolve, empty rooms become wombs embracing us with apparently tangible light. And finally, in the *Roden Crater*, in that enormous concavity sheltered by the celestial vault, we are finally situated in the ultimate mechanism: the eye itself. It is an illusion, of course, but it always reveals itself and, in its revelation, the traditional morality of *trompe l’oeil* is turned inside out.

Where *trompe l’oeil* invites us in, then denies us entrance, Turrell admits us where we expect to be denied. Where *trompe l’oeil* shows us temporal reality and gives us the illusion of timeless art, Turrell shows us the illusion of timeless art and gives us temporal reality, with the promise that the timeless illusion is always recoverable in a continuing cycle of illusion and disillusion, art and life, nature and culture coexisting in the same space – alternately revealing and disguising one another in the flux of time, so that the challenges of alien nature alternate with the illusions of a mother culture. Neither, Turrell seems to imply, is tolerable without the other, and he would agree, I believe, with Ruskin, who suggested that one learns from looking at Turner the extent to which

“our whole happiness and power of energetic action depend upon our being able to breathe and live in a cloud; content to see it opening here and closing there; rejoicing to catch through the thinnest films of it, glimpses of stable and substantial things; but yet perceiving a nobleness even in the concealment, and rejoicing that the kindly veil is spread where the untempered light might have scorched us, or the infinite clearness wearied.”<sup>2)</sup>

1) In: Henry James, *Italian Hours*, Century Hutchinson Ltd, London, 1986 (1882). 2) John Ruskin, *Modern Painters*, vol. 4, 1860.

RODEN CRATER BEI/NEAR FLAGSTAFF, ARIZONA



# JAMES TURRELL: IM GROSSEN LICHT LEBEN

DAVE HICKEY

Sich an den mächtigen Farben zu ergötzen, die von hohlen Gewölben tropfen und die Luft mit ihrer Satttheit schwängern, wird fast zur spirituellen, schlimmstenfalls sogar zur amourösen Aufgabe.

... Nirgendwo sonst scheinen Kunst und Leben so voneinander durchdrungen, ja sozusagen blutsverwandt zu sein. Diese ganze Licht- und Farbenpracht, diese Luft in Venedig und seine Geschichte sind auf Wände und Decken der Paläste aufgebracht. Und der Geist der alten Meister, all ihre Bilder und Visionen, die sie auf die Leinwand bannten, scheinen in den Strahlen der Sonne zu erzittern und auf den Lichtwellen zu tanzen. Eben das macht den beständigen Reiz der Stadt aus, dass man nämlich im Rahmen eines bestimmten Wissens wie auf einer rosa Wolke schwebt ...

Henry James: *Venice*<sup>1)</sup>

Gelungene Architektur hängt von ... Wirrnis inmitten der Ordnung, ... Ungewissheit inmitten der Entscheidung und vom Geheimnis inmitten scharf abgegrenzter Linien ab ...

John Ruskin, *Stones of Venice*

## 1

Im Jahre 1833 organisierte Alexander Philipp Maximilian, Herr des Fürstentums Wied-Neuwied, eine Privatexpedition zur Erforschung der Great Plains in Nordamerika. Zu seinen Begleitern gehörte der junge Schweizer Maler Karl Bodmer, dessen Aufgabe es sein sollte, all das festzuhalten, was es unterwegs zu sehen gab – wohl eine grosse Herausforderung für einen jungen Künstler. Doch kaum war die Reisegruppe aus St. Joseph in Missouri aufgebrochen, fand

DAVE HICKEY ist freischaffender Kritiker in Los Angeles, wo er «im untersten linken Rand der USA ein Apartment bewohnt».

Bodmer seine durch das Biedermeier geprägte Wahrnehmungs- und Arbeitsweise durch das schimmernde Licht der Prärie, in die sie vordrangen, praktisch ihrer Grundlagen entzogen.

Von der scheinbar nichtssagenden Landschaft irritiert, konzentrierte sich Bodmer zunächst darauf, edle Wilde wie *Nothing-But-Gunpowder* zu porträtieren, deren Aufmerksamkeit er mittels einer kombinierten Spiel- und Schnupftabaksdose für sich gewinnen konnte. Schliesslich kam er jedoch auf die Idee, seine bisherige Sichtweise einfach umzukehren. Danach war alles ganz einfach: Es galt, mithin das Innere des Raumes anstatt das Äussere der Dinge

zu malen. Bodmer porträtierte die Prärie (in der er sich zeichnend befand) als Unterseite des Himmels, nicht mehr als Oberfläche der Erde. Damit beschäftigte er sich automatisch mit der vom Himmel kommenden Helligkeit. Er lernte, das harte, zielgerichtete Licht zu unterscheiden vom diffusen Licht der Umgebung, welches den Raum erhellte und jene Dinge entmaterialisierte, die in seine Domäne eindringen.

Natürlich machte er sich damit die Effekte zunutze, die sein berühmter Zeitgenosse J. M. W. Turner in seinen Seestücken einsetzte. Bei Turner lösten sich alle materiellen Gegebenheiten letztendlich in atmosphärischen Farben und diffusem Licht auf. Wäre Bodmer ein besserer Künstler gewesen, hätte diese vornehme Aneignung wie ein raffiniertes Sich-dem-Genre-Unterwerfen wirken können, doch er war es nicht. Im Unterschied zu seinen Zeitgenossen, die auf demselben Gebiet arbeiteten, fand Bodmer dennoch durch die Umkehr des positiven und negativen Raums mehr oder weniger zufällig einen Weg, den Wilden Westen als eine Art unterseeische Welt darzustellen, was den Nagel auf den Kopf traf.

Das Ganze ist eine andere Art, die Dinge zu sehen – oder genauer gesagt, k e i n e Dinge mehr zu sehen. Seit dieser Zeit haben die meisten Künstler des amerikanischen Westens von Rang und Namen eine eigene Version dieser umgekehrten Sichtweise hervorgebracht, indem sie die Vorrangstellung der Atmosphäre anerkannten und versuchten, dieser

Abwesenheit der Dinge das Bedeutungsvolle zu nehmen. Maler wie Bierstadt, Church und Moran schufen im 19. Jahrhundert Bilder, in denen ein fiktiver Himmel mit ozeanischer Gewalt verhindert, dass die Erde die Oberhand gewinnt. Im 20. Jahrhundert nahmen Bildhauer wie Turrell und Heizer diesen fiktiven Himmel wörtlich und intellektualisierten ihn, doch ohne ihm seine Autorität streitig zu machen oder – wie der Titel von Heizers *DOUBLE NEGATIVE* nahelegt – ohne ihn zu entmystifizieren.

Für diejenigen von uns, die im grossen Licht, unter der Illusion eines «Himmelsgewölbes» leben, wo die flache, helle Reflektorscheibe der amerikanischen Wüste mit dem noch flacheren, helleren Reflektor des stahlblauen Pazifiks verschmilzt, bedeutet diese reflexive Sichtweise mehr als lediglich ein von der Landschaft bedingtes Gebot. Unter dem sogenannten «schützenden Himmel», seiner prächtigen Atmosphäre und ewigen Ironie ausgesetzt, erreicht man eine Geistesverfassung, die dem entspricht, was die Japaner als *ma*, als Zwischenraum verehren.

Schliesslich löst sich diese Sichtweise in einem Sprachkonzept auf, das, ähnlich dem Licht, den Raum erfüllt, seine Ränder liebkost und sich selbst beschreibt. Wie das über dem Las Vegas-Boulevard flimmernde Neon-Wörterbuch, das seine Domäne behauptet und die grellen, reflektierenden Höhlen von Las Vegas auf wundervolle Weise erfüllt, die als Comic-Version den verführerischen Kathedralen von James Turrell entsprechen.

Eines Nachmittags, Mitte der 60er Jahre, James Turrell las gerade Michael Frieds *Three American Artists*, da stiess er auf einen der vielen Ausfälle Frieds gegen die Theatralik. John Coplans, der damalige Professor Turrells, schildert das Geschehen folgendermassen: «Turrell sass an einem Tisch in meiner Nähe und rief plötzlich: «Das ist es, ich hab's! Jetzt weiss ich, was zu tun ist. Wenn Fried von Theatralik spricht, die wie ein Lichtbild projiziert wird, genau das ist es!»»

Um zeigen zu können, was mit diesem «Es» gemeint war, besorgte sich Turrell in Hollywood einen Filmprojektor. Nachdem er ein wenig daran herumgebastelt hatte, warf das leere Gerät geometrische Lichtformen an die Wand, die die Illusion von Materie und Dimension vermittelten.

Die Laufbahn von James Turrell soll genau an diesem Punkt eingesetzt haben. Es mag dahingestellt bleiben, ob es tatsächlich so gewesen ist, jedenfalls würde es gut passen, denn diese Geschichte dramatisiert einen ganzen Themenkomplex, der im Lichte (Huch!) Turrells weiterer Karriere beachtlichen Widerhall findet. Da wäre zum einen die Sonderstellung der Sensibilität Turrells gegenüber seinen Kollegen im Zusammenhang mit dem «*California light and space-Zweig*»: Damals existierte eine ganze Konstellation, versammelt um die Kerngruppe Turrell, Robert Irwin und Doug Wheeler, und die meisten davon waren intensiv damit beschäftigt, im Namen der Politik, Moral und Metaphysik «das Kunstwerk zu entmaterialisieren». Turrell stand mit seinem Anliegen, sich stärker der Materialisierung von wahrnehmbarer Abwesenheit, weniger der Entmaterialisierung von Gegenständen zu widmen, praktisch allein da. Er wollte zeigen, wie das Licht ähnlich der Sprache sein eigenes Dasein dadurch beschreibt, indem es die Dinge, auf die es fällt, verzerrt oder auslöscht.

Dabei handelte es sich natürlich um allgemeine Belange, doch Turrells Haltung zur Anomalie von Sprache und Wahrnehmung war viel weniger heftig als die seiner Zeitgenossen. Er scheint von Anfang an mit den Mechanismen der Wahrnehmung so gut vertraut gewesen zu sein und erkannte, dass der Künstler zwar in der Lage ist, jemanden davon zu überzeu-

gen, dass das, was wahrgenommen wird, nur Illusion ist – sofern diese Illusion Teil der Fähigkeit ist, überhaupt etwas zu erkennen –, diese aber dennoch bestehen bleibt. Und das soll sie sogar. Man kann der Illusion nämlich nur das Gift entziehen und den Betrachter davon in Kenntnis setzen, dass er sich ihr anpasst.

Das «Himmelsgewölbe» ist nicht etwa eine Kuppel mit einem Betrachter in ihrem Zentrum, doch die Illusion davon wird weiterbestehen, da sie – wie auch die Schönheit – in den Augen des Betrachters eben existiert. Durch die Betrachtung wird die Illusion mit jenen Bedeutungen aufgewertet, die durch den kulturellen Rahmen vorgegeben sind. Turrells Hauptanliegen ist die Erklärung derartiger Mechanismen. In welchem Ausmass – letztendlich durch sein eigenes Zugeständnis – seine Kunst nirgendwo anders als im Auge des Betrachters existiert, zeigte der Künstler schon am Beginn seiner Laufbahn, als er nach dem fasste, was Michael Fried in *Three American Artists* anzubieten hatte: Indem er nämlich die pejorative Metapher über die Theatralik des projizierten Lichtbilds vollständig aufnahm, schuf Turrell letztlich ein Werk, das die gesamte Prämisse Frieds zurückweist.

Frieds Argumentationsweise darf als bekannt vorausgesetzt werden, doch ist hier die Feststellung wichtig, dass sie aus seiner Überzeugung herrührt, die meisten «tiefgründigen» und «erhabenen» Kunstwerke der letzten zweihundert Jahre – von David bis Olitski – bezögen ihren Status der Erhabenheit durch die Postulierung einer «überlegenen Fiktion», der zufolge der Betrachter gar nicht anwesend sei. Umgekehrt, so Fried, sind viele scheinbar erhabene Arbeiten aufgrund einschmeichlerischer Theatralik, durch die sie den Betrachter bestätigen, höchstens von mittelmässiger Qualität.

Ich denke, man kann die Schärfe Friedscher Zustandsbeschreibungen akzeptieren, ohne mit seinen Schlussfolgerungen einig zu gehen. Manches in der modernen Kunst entrechtet den Betrachter, und ich glaube, dass viel vom New Age-Taumel und Zen Techno-Gestammel, mit dem die Reaktionen auf Tur-

rells Arbeit angereichert werden, in seiner radikalen Umkehrung dieser Zustände begründet liegt. Nach hundert Jahren modernistischer Verweigerung muss der Betrachter angesichts eines Werkes, das nun tatsächlich seiner Präsenz bedarf, zwangsläufig die Orientierung verlieren.

Die Art, wie Turrell den Betrachter wieder in seine Rechte versetzt, ist interessanterweise nahezu eine formelle Umkehrung der Art und Weise, von der nach Frieds Überzeugung die Entrechtung ausgegangen war. In seinem Buch *Absorption and Theatricality* setzte sich Fried mit den Arbeiten mehrerer französischer Maler des 18. Jahrhunderts auseinander, die den Betrachter auf metaphorische Weise aus dem Bildraum ausschlossen, indem sie einen Stellvertreter ins Bild setzten. Dabei wird im Betrachter etwas ausgelöst, das die Psychologie als vertikale Persönlichkeitsspaltung zwischen Betrachter und Teilnehmer bezeichnet.

Als Beispiel nennt Fried Davids BELISARIUMS: Die Geschichte um Justinians blinden und allein gelassenen General wird in erster Linie von einem seiner Soldaten im Bild miterlebt, erst in zweiter Linie vom Betrachter. Turrell kehrt diese Taktik um. Indem er den Betrachter in den Bildraum einbezieht, sorgt er für die Aufhebung der Persönlichkeitsspaltung. Damit schaut dieser, und nicht Belisarius' Soldat, staunend zu, während sich das Trugbild auflöst.

Turrell bringt gewohnheitsmässig die Unterscheidung zwischen tatsächlichem und bildlichem Raum durcheinander, indem er den Betrachter den Mechanismen des Bildermachens zuordnet. Im Zuge der frühen Experimente mit dem leeren Projektor verwandelt er das Theater selbst zum Bildraum. In MENDOTA STOPPAGE weist er dem Betrachter sowohl in der Kamera als auch in der Szenerie einen Platz zu und legt so die Gepflogenheit des *film noir* wörtlich

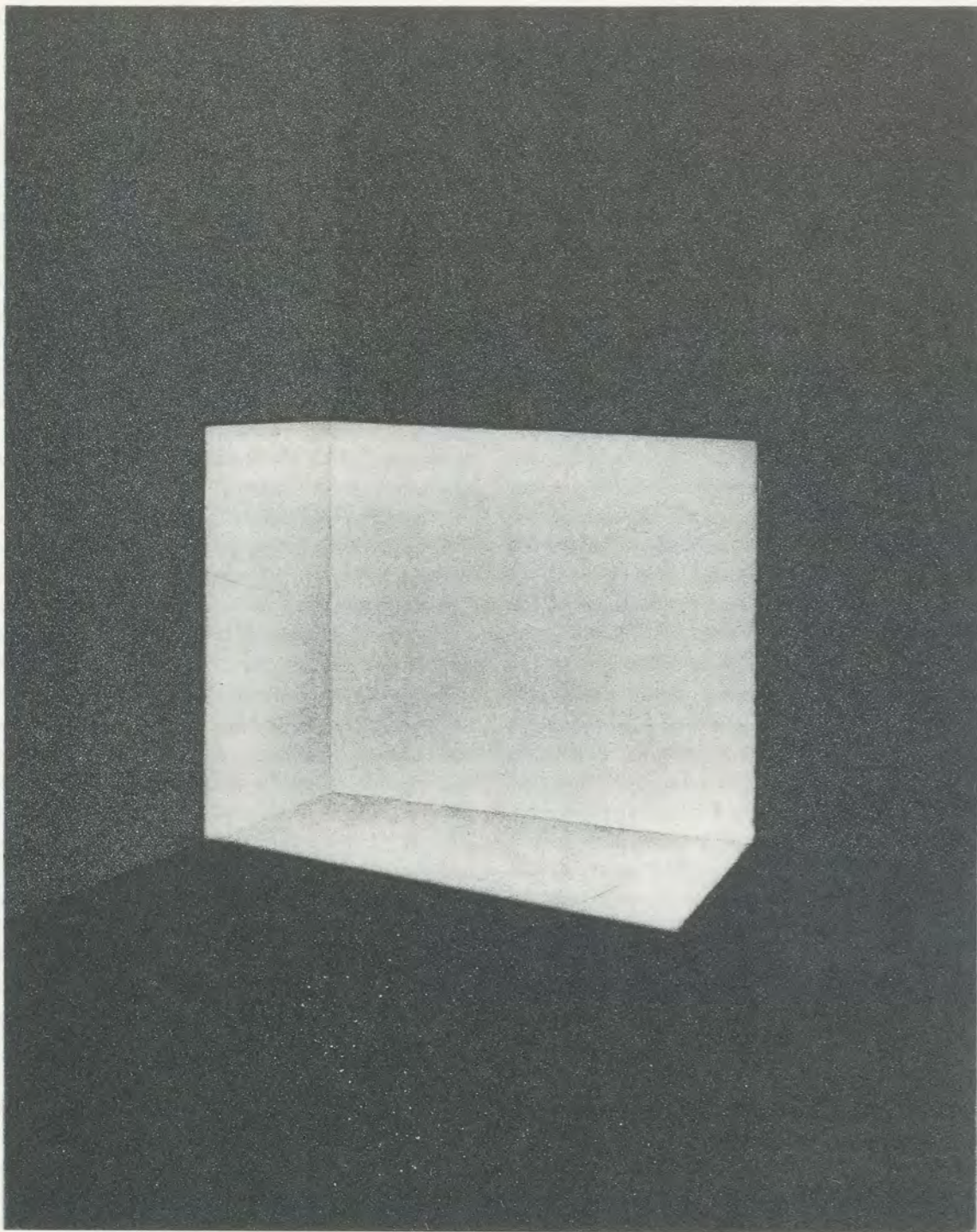
«unser ganzes Glück und die Kraft unseres Tuns von der Fähigkeit abhängen, in einer Wolke leben und atmen zu können. Zufrieden zuzuschauen, wie sie sich hier öffnet und da schliesst. Sich daran zu erfreuen und noch im feinsten Gespinnst Spuren stabiler und greifbarer Dinge zu entdecken. Auch im Verborgenen noch etwas Edles wahrzunehmen und zu jubelieren, dass der gnädige Schleier dort ausgebreitet wird, wo das nicht abgeschwächte Licht uns hätte versengen oder die unendliche Klarheit ermüden können.»<sup>2)</sup>

<sup>1)</sup> In: Henry James, *Italian Hours*, Century Hutchinson Ltd, London, 1986 (1882). <sup>2)</sup> John Ruskin, *Modern Painters*, vol. 4, 1860.

aus, den Bühnenraum in eine Kamera zu verwandeln, die von aussen beleuchtet wird, indem man das Licht durch Tür- und Fensteröffnungen einfallen lässt.

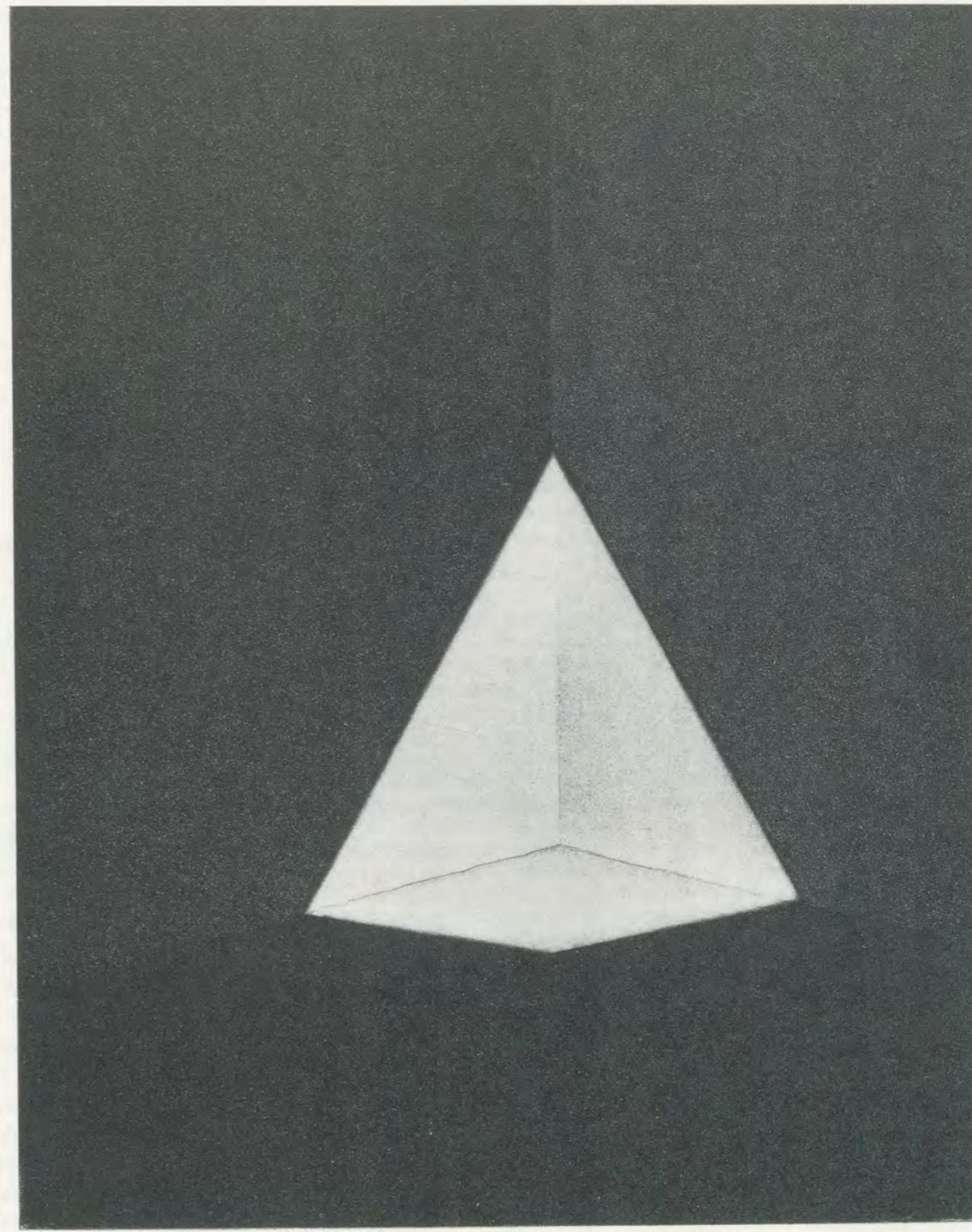
Turrell tauscht zugunsten des Betrachters die Kunstgriffe der Entfremdung im Modernismus systematisch aus. Wände verschwinden, Bildebenen lösen sich auf, leere Räume werden zum Mutterschoss, der uns mit offenbar substantiellem Licht umfängt. Im RODEN CRATER, wenn wir schliesslich im Schutze vom Himmelsgewölbe auf dem Grund des Kraters sitzen, befinden wir uns im entscheidenden Mechanismus, nämlich im Auge selber. Natürlich handelt es sich um eine Illusion, die sich jedoch als solche zu erkennen gibt. Und dabei wird die traditionelle Moral des *Trompe-l'œil* von innen nach aussen gekehrt.

Im Unterschied zum *Trompe-l'œil*, der uns zunächst einlädt, dann jedoch den Zugang verwehrt, gewährt Turrell uns dort Zutritt, wo wir es gar nicht vermutet hätten. Der *Trompe-l'œil* zeigt uns eine zeitgebundene Realität und vermittelt die Illusion zeitloser Kunst. Turrell entblösst die Illusion einer zeitlosen Kunst und schenkt uns eine zeitgebundene Realität – doch mit dem Versprechen, dass die Illusion der Zeitlosigkeit in einem Zyklus von Illusion und Desillusion, Kunst und Leben sowie von Natur und Kultur, die eine Koexistenz im selben Raum führen, jederzeit wiederherstellbar ist. Diese Elemente offenbaren und verbergen sich abwechselnd im Fluss der Zeit, so dass sich die Herausforderungen der fremden Natur mit den Illusionen einer Mutterkultur abwechseln. Turrell scheint zu implizieren, dass kein Element ohne das andere zu ertragen ist, und ich glaube, er würde darin mit Ruskin übereinstimmen, dass man beim Betrachten der Bilder Turners das Ausmass erkennt, indem



JAMES TURRELL, CARN, 1967, 1990

*Edition für Parkett, Aquatinta, 25,5 x 21 cm, von Peter Kneubühler in Zürich 1990 gedruckt. /  
CARN, 1967/1990, Edition for Parkett, Aquatint, 10 x 8 1/4", printed by Peter Kneubühler in Zurich, 1990.*



JAMES TURRELL, ALTA, 1967/1990

*Edition für Parkett, Aquatinta, 25,5 x 21 cm, von Peter Kneubühler in Zürich 1990 gedruckt. /  
ALTA, 1967/1990, Edition for Parkett, Aquatint, 10 x 8 1/4", printed by Peter Kneubühler in Zurich, 1990.*