

The spatiality of color in James Turrell's artworks. An ecological perspective on the chromatic character of light

Gabriele Gambaro
ggambaro@unisa.it

James Turrell's installation *Sight Unseen* can provide useful elements concerning the philosophical discourse on colors. The artwork shows how the physical nature of the light allows the environmental diffusion of colors. Meant as character of light itself, the color organizes and disposes the perception of the space explored by spectators.

I assume an ecological aesthetic perspective to understand the perceptual phenomena that affect the senses of the spectators' living body and broaden the current physicalist and representationalist models emerged within theories of color.

Keywords: *Ecological Aesthetics; Atmosphere; Color; Spatiality; James Turrell.*

La spazialità del colore nell'opera di James Turrell.

Una prospettiva ecologica sul carattere cromatico della luce

Gabriele Gambaro
ggambaro@unisa.it

Introduzione

La mia indagine sul colore si rivolge a condizioni di percezione estranee all'esperienza quotidiana – ad opere d'arte, più precisamente ad installazioni ambientali luminose. In queste opere, almeno nelle intenzioni dell'artista, si può giungere ad una consapevolezza dei propri processi percettivi. L'eccezionalità offerta da siffatte situazioni – che coinvolgono affettivamente lo spettatore – consente di riflettere sul contenuto più ampio e articolato dell'esperienza del mondo. Partendo dall'analisi di queste particolari condizioni esperienziali, lo studio sullo statuto del colore si può inserire all'interno di una prospettiva che non rinuncia al senso di realtà e alla concretezza della nostra relazione con il mondo, escludendo quindi qualsiasi supposta illusorietà di questa relazione e, di conseguenza, dello stesso statuto del colore¹.

Prenderò in esame la produzione artistica di James Turrell, che nel corso della sua carriera cinquantennale ha realizzato opere in grado di manifestare e portare a tema la materialità della luce. Le qualità sensibili di quest'ultima determinano l'esperienza estetica, ovvero sensoriale ed affettiva, dello spettatore, in un ambiente progettato affinché «the experience is the “thing”, the experiencing is the “object”»².

¹ Le opere d'arte quindi come esempi emblematici di esperienze affettive e vissute, «un sentire di prova», G. Böhme, *Für eine ökologische Naturästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989, p. 153. Cfr. anche T. Griffero, *Il pensiero dei sensi. Atmosfere ed estetica patica*, Guerini, Milano 2016, pp. 20-41; M. Bille, K. Simonsen, *Atmospheric Practices: On Affecting and Being Affected*, in “Space and Culture” [online], pp. 1-15. Pubblicato in data 24 gennaio 2019, consultato in data 10 aprile 2020. DOI: 10.1177/1206331218819711.

² Questa citazione di Turrell è riportata in J. Livingston, *Some thoughts on “Art and Technology”*, in “Studio International”, CLXXXI/934, 1971, pp. 258-263.

È questo il solco tracciato da Turrell per la propria ricerca artistica, che sfrutta le qualità della luce in modo tale che lo spazio di esibizione possa essere ristrutturato percettivamente nell'interazione con il pubblico. Ripercorrendo le pratiche della spazializzazione dei materiali dell'arte visiva che contraddistinse le correnti tardo-moderniste fino all'Espressionismo Astratto, Turrell produce opere che trascendono i limiti imposti dal supporto bidimensionale per espandersi in volumi spaziali. Riconoscendo il ruolo attivo del pubblico coinvolto nell'esperienza dell'opera, Turrell rimane coerente al proposito delle teorie minimaliste che hanno legittimato la dimensione esperienziale come oggetto stesso della pratica artistica e, finalmente, come opera d'arte, senza per questo cadere nell'oggettualità che secondo alcuni critici condannava il minimalismo alla non-artisticità³.

In assenza degli impedimenti che susciterebbe la presenza di un oggetto specifico sulla continuità della perlustrazione visiva all'interno dello spazio di esibizione⁴, lo spettatore partecipa alla realizzazione dell'opera grazie alla propria percezione dell'ambiente circostante e dei suoi mutamenti. La luce ha qui una funzione essenziale: irradiando gli spazi circostanti e concretizzandosi nel suo aspetto materiale, si mostra finalmente nelle sue qualità sensibili con le quali si definisce l'ambiente percepito. Turrell offre ai suoi visitatori un'esperienza che coinvolge sensorialmente tutto il corpo e in cui si realizza l'incontro con quelli che definisce “*sensing spaces*”, ovvero “spazi

³ Secondo il critico Michael Fried, l'oggettualità e la *tridimensionalità*, il ricorso alla *presenza* materiale e spaziale degli oggetti, sono caratteristiche che condannavano il Minimalismo alla non-artisticità. Infatti, l'arte propriamente detta, secondo la posizione modernista greenbergiana, risulterebbe dalle convenzioni formali che la regolano internamente, senza alcuna relazione proveniente con il contesto circostante: l'oggetto artistico si dà per sé nella sua immediatezza, cfr. M. Fried, *Art and Objecthood*, in “Artforum”, V/10, 1967, pp. 12-23. La ricerca artistica e la produzione di Turrell sono esposte esaurientemente in C.E. Adcock, *James Turrell: The Art of Light and Space*, University of California Press, Oakland 1990. La maturazione dei temi di *Light and Space* è esemplificata nella carriera di Irwin, il quale dalle prime tele fortemente influenzate dall'Espressionismo Astratto giunge infine alla realizzazione di installazioni ambientali. Per una dettagliata ricostruzione, tra biografia e intervista, della riflessione e produzione di Irwin, vedi L. Weschler, *Seeing is Forgetting the Name of the Thing One Sees: Expanded Edition*, University of California Press, Los Angeles-London 2008. In generale, sui temi del movimento *Light and Space*, vedi C. Beaufort, *L'art “phénoménal” du Light and Space. Pour une phénoménologie de l'évanescence*, in C. Beaufort (éd. par) “Figures de l'Art”, XII (*L'art de l'éphémère*), PUPPA, Pau 2006, pp. 133-149.

⁴ In una delle pagine del sito ufficiale dedicato alla sua attività artistica, Turrell afferma che «my work has no object, no image and no focus. With no object, no image and no focus, what are you looking at? You are looking at you looking. What is important to me is to create an experience of worldless thought», J. Turrell, *Introduction*, in “James Turrell” (home page) [on-line]. Consultato in data 10 aprile 2020. Disponibile all'indirizzo: <http://jamesturrell.com/about/introduction>.

che sentono”⁵: ambienti che trasmettono le informazioni sensoriali della luce proveniente da altri spazi circostanti, rendendo possibile «[to] see spaces within spaces»⁶. Non è un caso, quindi, che non solo gli studiosi d’arte ma anche numerosi filosofi abbiano rivolto la loro attenzione alla produzione di Turrell⁷, con lo scopo di affrontare alcuni temi pregnanti della fenomenologia e dell’estetica.

Ho scelto di focalizzare la mia analisi su una sola opera, *Sight Unseen* (Varese, 2013-2019), della serie *Ganzfeld*. Come nelle altre installazioni di questa serie, lo spettatore è invitato ad entrare in una stanza completamente spoglia e priva di oggetti. Al suo interno, le luci artificiali installate dall’artista variano ampiamente intensità e tonalità cromatica, condizionando la percezione di chi si trova ad esplorarle. Nella mia analisi, frutto di un’osservazione diretta⁸, descriverò *come* il colore si manifesta davanti agli occhi dello spettatore e *come* quest’ultimo ne faccia esperienza. Insomma, metterò in evidenza le disposizioni che organizzano lo spazio della percezione e che emergono dall’incontro tra la luce e la corporeità dello spettatore.

Nella complessa e variegata frammentarietà del dibattito filosofico sul colore sviluppatosi a partire dalla metà del secolo scorso⁹, ho scelto di confrontare il risultato delle mie osservazioni con una proposta teorica che ha tentato una difficile mediazione tra posizioni spesso contrastanti. Mi riferisco al *reflectance physicalism* di Alex Byrne e

⁵ J. Turrell, J. Brown (ed. by), *Occluded front*, James Turrell, Lapis Press, Los Angeles 1985, p. 22. La traduzione proposta da chi scrive tiene conto dell’ambivalenza del verbo *to sense*, che traduce sia “avvertire attraverso la sensorialità” sia “essere affetto da sensazioni”. Nello stesso passaggio, Turrell affronta direttamente la questione dell’illusione, suggerendo che le sue opere non abbiano nulla a che fare con stati o condizioni illusorie e piuttosto «all these situations *allude* to what they are» (corsivo nostro).

⁶ *Ibidem*, p. 14. Per una dettagliata descrizione delle opere in cui viene utilizzato questo effetto di modificazione tra spazi, cfr. C.E. Adcock, *James Turrell*, cit., pp. 88, 137, 143-151.

⁷ Tra i contributi più noti, certamente G. Didi-Huberman, *L’homme qui marchait dans la couleur*, Minuit, Paris 2001; G. Böhme, *Phänomenologie des Lichts [The phenomenology of light]*, in J. Turrell, U. Sinnreich (hrsg. v.) *James Turrell – Geometrie des Lichts [Geometry of Light]*. Zentrum für Internationale Lichtkunst Unna. *Exhibition catalogue*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2009, pp. 69-82.

⁸ Ho avuto libero accesso a *Sight Unseen* da marzo a giugno 2015, durante il periodo del tirocinio per il Dottorato di Ricerca svolto presso Villa e Collezione Panza (Varese) e l’Archivio Panza (Mendrisio, Svizzera). Oltre che sulla mia esperienza personale, la descrizione degli effetti dell’opera si basa su un continuo confronto con i suoi numerosi visitatori.

⁹ Per una rassegna delle diverse teorie filosofiche del colore, vedi CL Hardin, *Color for philosophers: Unweaving the rainbow*, Hackett Publishing, Indianapolis-Cambridge 1988; A. Byrne, D.R. Hilbert (ed. by), *Readings on Color: The philosophy of color*, MIT Press, Cambridge 1997. Per una ricognizione aggiornata e schematica, B. Maund, Color, in E.N. Zalta (ed. by) “The Stanford Encyclopedia of Philosophy” (home page) [on-line]. Pubblicato in data 1° dicembre 1997, aggiornato in data 13 aprile 2018, consultato in data 10 aprile 2020. Disponibile all’indirizzo: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2019/entries/color/>.

David R. Hilbert¹⁰, esponenti di una posizione al centro di ampi e talvolta aspri confronti, e certamente inconciliabile con modelli come l'antirealismo soggettivista o il realismo ingenuo. Infatti, nel caso dell'antirealismo soggettivista è difesa la tesi, anche detta eliminativista, secondo la quale nulla sarebbe colorato: i colori non sono proprietà o qualità intrinseche degli oggetti ed esistono solo come proiezione soggettiva di processi neuro-cerebrali¹¹; invece, per le teorie del realismo ingenuo, note anche come primitiviste, il colore è una qualità *basilare* ed *irriducibile* degli oggetti e pertanto le cose del mondo sono colorate indipendentemente da chi le osserva¹². Al contrario, le teorie riduzioniste, tra le quali si inserisce anche il fisicalismo, condividono l'assunto che il colore sia un attributo dell'oggetto o in forza delle sue proprietà fisiche oppure come sua qualità secondaria¹³.

Secondo il *reflectance physicalism* proposto da Byrne e Hilbert, il colore è il prodotto di alcune precise proprietà fisiche degli oggetti, in particolare della loro *surface spectral reflectance*, una proprietà indipendente dall'illuminazione ambientale e che coincide con «la percentuale di luce incidente che l'oggetto è *disposto* a riflettere per ogni lunghezza d'onda dello spettro visibile»¹⁴. La proposta dei due studiosi statunitensi si iscrive all'interno di un più ampio modello rappresentazionalista

¹⁰ A. Byrne, D.R. Hilbert (ed. by), *Color realism and color science*, in "Behavioral and Brain Sciences", XXVI/1, 2003, pp. 3-64.

¹¹ Cfr. S.E. Palmer, *Vision Science: Photons to Phenomenology*, MIT Press, Cambridge 1999; S. Zeki, *Colour vision and functional specialisation in the visual cortex*, in "Discussions in Neuroscience", VI/2, 1990, pp. 8-64.

¹² Cfr. J. Gert, *What Colors Could Not Be: An Argument for Color Primitivism*, in "The Journal of Philosophy", CV/3, 2008, pp. 128-155; K. Allen, *A Naïve Realist Theory of Colour*, Oxford University Press, Oxford 2016.

¹³ Oltre al fisicalismo, che individua il colore come il prodotto misurabile di distinte caratteristiche fisiche dell'oggetto, è doveroso menzionare altri due importanti approcci riduzionisti. Il primo, originato dalle riflessioni di John Locke sull'accezione cartesiana di qualità sensibile nel fondamentale *An Essay Concerning Human Understanding* (Bk.II, Chpt. VIII, §10), è il disposizionalismo che considera il colore una qualità secondaria, "una sensazione" determinata e condizionata da qualità primarie come forma, grandezza, posizione, solidità, durata e movimento; vedi H. Langsam, *Why colours do look like dispositions*, in "Philosophical Quarterly", L/198, 2000, pp. 68-75; M. Johnston, *How to speak of the colors*, in "Philosophical Studies", LXVIII/3, 1992, pp. 221-263. Il secondo approccio è il relazionalismo, secondo il quale il colore è un fenomeno che emerge dalle proprietà della relazione che intercorre tra un condizioni di visione proprie di un soggetto percipiente e le qualità di un oggetto percepito; vedi E. Thompson, *Colour Vision*, Routledge, London 1995a; J. Cohen, *The Red and The Real: An Essay on Color Ontology*, Oxford University Press, Oxford 2009.

¹⁴ A. Byrne, D.R. Hilbert (ed. by), *Color realism and color science*, cit., p. 9, (tr. it. nostra). Nella terminologia degli studi sull'ottica, la parola inglese "reflectance" è traducibile in italiano tanto con "riflettanza" quanto con "coefficiente di riflessione", cfr. M. Iarrussi, *Grandezze fotometriche*, in P. Palladino (a cura di) *Manuale di illuminazione*, Tecniche Nuove, Como 2005, pp. 2.10-2.12. Nel prosieguo dell'articolo sarà utilizzata la prima occorrenza della traduzione italiana, nonostante sia tecnica e poco utilizzata, al fine di non produrre nel lettore alcuna confusione con il fenomeno, connesso e distinto, della riflessione.

dell'esperienza visiva, anche se inteso in maniera decisamente *debole* poiché a sostegno di una prospettiva “esternalista” secondo la quale è possibile che alcuni fattori non interni alla cognizione del soggetto determinino un'esperienza cosciente¹⁵. Rifiutando la paradossale condizione secondo la quale il contenuto della visione di un colore non è il colore stesso bensì una qualsiasi proprietà fisica quantificabile, Byrne e Hilbert sostengono che i colori siano «proprietà rappresentate da certi tipi di esperienze visive»¹⁶. In tal modo, supportano la tesi per la quale una adeguata teoria del contenuto percettivo debba considerare i colori come una rappresentazione degli stati percettivi cromatici¹⁷. Eppure, data la *natura* dell'oggetto sotto osservazione, non basta «vedere attraverso» l'esperienza stessa per percepire gli oggetti e le relative proprietà sperimentate: il colore si propaga infatti grazie alla luce, solitamente effimera e trasparente all'esperienza percettiva.

Per ampliare le tesi di Byrne e Hilbert e favorire la costruzione di un dialogo sulle teorie del colore all'interno di una prospettiva estetica ed ecologica¹⁸, terrò conto,

¹⁵ Come dichiarano gli stessi autori, «It perhaps should be emphasized that our use of the philosophical jargon of “representational content,” “propositions,” and the like, does not commit us to any particular doctrines about the nature and form of perceptual representation. In particular, it does not commit us to the view that perceptual representations are linguistic. We are assuming that perceptual states embody putative information about the world external to the organism – but this is of course a widespread assumption in cognitive science. Our statement of the problem of color realism is not intended to involve any other assumptions that a typical theorist of vision might find tendentious, although it doubtless involves unfamiliar terminology», A. Byrne, D.R. Hilbert (ed. by), *Color realism and color science*, cit., p. 20, nota 9.

Secondo le tesi “forti” del rappresentazionalismo, invece, mente e coscienza sono fenomeni rivolti verso un oggetto, anche qualora non esistente, ed è proprio il contenuto mentale (rappresentazionale o intenzionale) a determinare il contenuto fenomenico: «So, as far as experiences generally are concerned, I now believe that their phenomenal variations are identical with variations among certain of their intentional features. My claim, in the case of visual experience, then, is that the specific phenomenal character of a given visual experience which distinguishes it from other visual experiences is due to aspects of its intentional content», in M. Tye, *Qualia, Content, and the Inverted Spectrum*, in “NOUS”, XXVIII/2, 1994, p. 160.

¹⁶ A. Byrne, D.R. Hilbert (ed. by), *Color realism and color science*, cit., p. 5, (tr. it. nostra). Sulla tesi rappresentazionalista nelle teorie dei colori fisicaliste, seppur da prospettive diverse, cfr. E. Thompson, *Colour Vision, Evolution, and Perceptual Content*, in “Synthese”, CIV/1 1995b, pp. 1-32; M. Matthen, *The disunity of color*, in “The Philosophical Review”, CVIII/1, 1999, pp. 47-84.

¹⁷ Per una ricognizione sulle teorie che trattano il tema delle rappresentazioni mentali, vedi D. Pitt, *La rappresentazione mentale. Definizioni, modelli e teorie*, in R.M. Gordon *et alii*, *Identità e rappresentazione*, Stamen, Roma 2006, pp. 72-103.

¹⁸ G. Böhme, *Atmospheric Architectures. The Aesthetics of Felt Spaces*, translated by A.-C. Engels-Schwarzpaul, Bloomsbury, London 2017, p. 14; una prospettiva estetica ecologica è ampiamente trattata in T. Griffero, *Places, affordances, atmospheres: a pathic aesthetics*, Routledge, London-New York 2019. Per una ricognizione sull'estetica ecologica e sugli sviluppi teorici ad essa connessi, cfr. G. Gambaro, *Ecological Aesthetics*, E. Franzini *et alii* (ed. by) “International Lexicon of Aesthetics (ILAE)” (home page) [on-line]. Pubblicato in data 31 maggio 2020, consultato in data 31 maggio 2020. DOI: 10.7413/18258630077.

nell'analisi dell'opera di Turrell, di alcune contemporanee riflessioni neofenomenologiche sulle "atmosfere". Considerate originariamente da Hermann Schmitz di capitale importanza per la comprensione di sensazioni ed emozioni spaziali – non localizzabili né in un oggetto che emana una "atmosfera", né in soggetto che la avverte e la sente –, il concetto di atmosfera è stato ripreso e rielaborato da Böhme per sviluppare una proposta estetica fondata sulla tesi che le atmosfere coinvolgono il corpo proprio (*Leib*), vissuto e patico, del percipiente condizionando l'esperienza dello spazio¹⁹.

Riconosciuto in *Sight Unseen* un caso esemplare di manifestazione concreta della luce che atmosfericamente pervade completamente un ambiente, problematizzerò la definizione del colore intendendolo come carattere sensibile attraverso il quale la stessa luce si articola nello spazio. I diversi caratteri cromatici producono una continua riorganizzazione spaziale e sensibile del senso dell'esperienza stessa e, quindi, dell'ambiente cui appartiene il visitatore – il suo *habitat*, per richiamare un termine degli studi di ecologia della percezione di J.J. Gibson.

Seppure individuati nelle loro sostanziali differenze, nella dimensione dell'esperienza sensibile il contenuto fenomenico e il contenuto rappresentazionale risulteranno inestricabilmente legati l'uno con l'altro.

***Sight Unseen*, materia di luce**

Un richiamo alle fasi iniziali della carriera artistica di James Turrell è necessario per ricostruire l'origine del suo interesse verso i Ganzfeld²⁰.

¹⁹ Vedi G. Böhme, *Atmosphere, a Basic Concept of a New Aesthetic* (1995), in G. Böhme, *Atmospheric Architectures*, cit., pp. 13-35; H. Schmitz, *System der Philosophie*, III/2 (*Der Gefühlsraum*), Bouvier, Bonn 1969, pp. 343 sgg.. Per un primo approccio in italiano vedi T. Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Roma-Bari 2010.

²⁰ Il termine tedesco "Ganzfeld" significa letteralmente "campo totale", ed è usato per descrivere esperienze di perdita della percezione della profondità in concomitanza di determinati fenomeni atmosferici come la nebbia. Il termine è anche usato negli studi di psicologia della percezione, per indicare quegli esperimenti dove si producono esperienze sensoriali relativi a fenomeni simili a quello descritto. Cfr. J.J. Gibson, F.N. Dibble, *Exploratory Experiments on the Stimulus Conditions for the Perception of a Visual Surface*, in "Journal of Experimental Psychology", XLIII/6, 1952, pp. 414-419; L.L. Avant, *Vision in the Ganzfeld*, in "Psychological Bulletin", LXIV/4, 1965, pp. 246-258.

A differenza delle prime sperimentazioni, concentrate sugli aspetti sensoriali, percettivi e talvolta allucinatori di questa di esperienza, dalla seconda metà degli anni '70 fino agli anni '80 del secolo scorso, i Ganzfeld sono stati utilizzati, con scarsi risultati, per dimostrare la possibilità dell'esistenza di capacità telepatiche negli esseri umani. (per esempio, vedi C. Honorton, S. Harper, *Psi-mediated imagery and ideation in an experimental procedure for regulating perceptual input*, in "Journal of the American Society for Psychical Research", LXVIII/2, 1974, pp. 156-168). Questa connessione con la parapsicologia

Dopo aver conseguito il suo primo titolo accademico in psicologia della percezione presso il Pomona College, James Turrell si era iscritto ai corsi di Arte dell'Università di Irvine. In quegli anni iniziò la collaborazione artistica con il già affermato Irwin, che lo coinvolse per un progetto da realizzare nell'ambito del programma *Art and Technology* finanziato dal LAMCA²¹. Il progetto prevedeva la creazione di un'opera da sviluppare con le tecnologie messe a disposizione dal laboratorio diretto dallo psicologo della percezione Edward Wortz, il quale lavorava per la NASA sui sistemi di controllo ambientale dei moduli aereospaziali per studiarne le eventuali anomalie percettive che potevano verificarsi al loro interno²².

Il continuo confronto non si concretizzò in alcuna opera, nonostante un embrionale progetto prevedesse la creazione di un ambiente diviso in tre spazi²³, due camere anecoiche inframezzate da un Ganzfeld – una stanza nella quale è ricreato un campo visivo totale, dove non ci sono oggetti ma solo il colore dell'illuminazione che si spande su tutte le pareti, come per esempio accade quando si è immersi completamente in un denso banco di nebbia. La soluzione, oltre a rimandare agli esperimenti nei quali erano totalmente coinvolti Irwin, Turrell e Wortz, sembrava essere anche il risultato di un compromesso tra i differenti tipi di ricerca che i due artisti perseguivano.

Durante la prima metà degli anni Settanta, Turrell si dedicherà alla realizzazione artistica di installazioni in grado di riprodurre le condizioni dei Ganzfeld osservati e sperimentati durante la collaborazione per il programma *Art and Technology*. All'interno delle stanze del Mendota Hotel, un albergo in disuso eletto come studio artistico personale, Turrell cercò non solo di riprodurre gli effetti percettivi, ma addirittura di creare un vero e proprio ambiente con le stesse caratteristiche del *Ganzfeld*, a partire dalla possibilità di percepire la luce come una sostanza con una certa consistenza materiale. Si accorse che, sotto particolari condizioni di bassa intensità, in corrispondenza dell'apertura di una porta che metteva in comunicazione due stanze, la

ha in qualche modo fatto diminuire l'interesse scientifico nei confronti della sperimentazione con i Ganzfeld, anche solo in relazione allo studio decisamente più interessante della percezione umana.

²¹ Al programma presero parte quasi 80 artisti, tra i quali Andy Warhol, Donald Judd, Tony Smith, Robert Morris, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein. Per un resoconto completo e dettagliato, con descrizioni esaustive sulle attività degli artisti nell'ambito del programma, M. Tuchman, *A report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art 1967-1971*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1971.

²² C.E. Adcock, *James Turrell*, cit., p. 62; L. Weschler, *Seeing is Forgetting the Name of the Thing One Sees*, cit., p. 129.

²³ C.E. Adcock, *James Turrell*, cit., pp. 67-68.

luce proveniente dalla seconda camera acquisiva la stessa consistenza di una sottile lastra di vetro o di una pellicola trasparente stagliandosi sull'apertura. Contemporaneamente, l'illuminazione interna della prima stanza sembrava assumere le medesime caratteristiche fisiche della "nebbia" luminosa degli esperimenti condotti con Wortz e Irwin²⁴.

Individuati i processi sensoriali che permettevano la percezione dell'effetto del Ganzfeld all'interno di un ambiente chiuso, Turrell poté iniziare a pensare come produrre opere da inserire nelle gallerie o nei musei d'arte, realizzando *City of Arhirit* – nel 1976 presso lo Stedelijk Museum di Amsterdam – prima installazione dell'artista ad utilizzare alcuni degli effetti visivi che aveva osservato nel suo studio²⁵. In altri casi meno numerosi, l'artista ha potuto usufruire della disponibilità di spazi più ampi per progettare installazioni che rientrassero nella serie *Ganzfeld*. L'opera che analizzo, *Sight Unseen*²⁶, rientra in questa serie ed è stata realizzata nel 2013 a Villa Panza, in occasione di una retrospettiva dedicata al suo lavoro e a quello di Irwin²⁷. Turrell ha ridisegnato gli interni di quelle che erano le scuderie della villa, per ricavare i tre spazi necessari per la costruzione del *Ganzfeld*. Sebbene la realizzazione di quest'opera, come delle altre in giro per i musei di tutto il mondo, sembri rispondere ad una logica di *site-specificity*, cioè di co-dipendenza e co-determinazione tra sito e opera, in realtà lo scopo dell'artista è quello di ricreare un ambiente che sia il più neutrale possibile²⁸.

²⁴ I primi tentativi di realizzazione di un'esperienza di visione di "campo totale" consistevano nella costruzione di piccoli emisferi di circa un metro di diametro. La parte concava era rivolta verso l'alto, Lo spettatore guardava all'interno di questa cupola capovolta, illuminata dall'esterno da un'intensa luce bianca, e vedeva uno spazio dall'indefinita profondità che non offriva alcun punto di focalizzazione, completamente riempito da una sostanza luminosa apparentemente tangibile. Cfr. *ibidem*, cit., pp. 69-70.

²⁵ *Ibidem*, pp. 137 sgg..

²⁶ Letteralmente "visione cieca", dall'inglese è anche traducibile con le locuzioni italiane "a scatola chiusa", "ad occhi chiusi".

²⁷ L'esibizione "AISTHESIS - All'origine delle sensazioni", celebrava i 40 anni del lavoro dei due artisti all'interno dei locali di Villa Panza, allora proprietà di uno dei più importanti collezionisti d'arte italiani, il conte Giovanni Panza di Biumo. Tra il 1972 e il 1973, il conte Panza aveva dato la possibilità ad Irwin e Turrell di lavorare nella villa storica per realizzare alcune opere *site-specific*, tuttora visitabili insieme ad una parte della sua vasta collezione di arte contemporanea donata, insieme alla Villa, al FAI – Fondo Ambiente Italiano. Cfr. G. Panza, *Artist of the Sky*, in J. Turrell, J. Brown (ed. by) *Occluded Front*, cit., pp. 61-70.

²⁸ Lo stesso Turrell afferma, «I construct an independent piece that could be transferred elsewhere, a more hypothetical piece than one could which comes from responding to a specific site. [...] If I want to get away from the particular of the architecture, with its detail and attention to form, so as to make an architecture of space, then I have to rid the space of those details and features that call attention to form», J. Turrell, J. Brown (ed. by), *Occluded Front*, cit., pp. 13-14.

Come tutte le opere della serie *Ganzfeld*, anche *Sight Unseen* è composta da tre spazi tra loro comunicanti attraverso apposite aperture²⁹ di diversa grandezza. La prima stanza è una sorta di atrio, nel quale il visitatore è introdotto dalla guida che lo accompagna ad indossare i calzari che servono a preservare l'opera dalla possibilità di macchiarsi. Dalla prima stanza si accede alla seconda, salendo una ripida rampa di gradini che conducono alla prima apertura, praticata nella parete immediatamente di fronte all'ingresso ed abbastanza grande da consentire l'accesso di una o due persone alla volta. Questa seconda stanza, lunga circa 15 metri, larga 10 e alta 3, ha una leggera pendenza che dalla suddetta apertura scende verso il lato opposto. Tutte le pareti della stanza, così come il pavimento ed il soffitto sono completamente intonacati con una particolare vernice bianca al biossido di titanio, non lucida e caratterizzata da un elevato indice di rifrazione che ne aumenta la capacità di riflettere la luce. Gli spigoli formati dall'intersezione del pavimento e del soffitto con le pareti sono disegnati con una dolce curvatura concava, in modo tale che la luce incontri quanta più superficie per essere riflessa. In fondo alla stanza, al posto della parete, c'è una seconda enorme apertura che dà sul terzo ed ultimo ambiente del *Ganzfeld*. Questo spazio, inaccessibile allo spettatore poiché più profondo di circa un metro e mezzo rispetto al pavimento della stanza centrale, è circa tre metri più alto e più largo del precedente, ma la sua lunghezza è nettamente inferiore e non supera i 3 metri. Sia nel secondo che nel terzo ambiente, Turrell ha posizionato due differenti impianti di illuminazione al LED, che emanano una sequenza coordinata di luci colorate dalla durata di circa un quarto d'ora, riprodotta in rotazione continua e che si conclude con un effetto di luci stroboscopiche ad altissima intermittenza emesso per circa trenta secondi. Le fonti luminose nell'ambiente centrale sono posizionate intorno all'apertura di ingresso – quindi visibili allo spettatore al suo interno –, e sono protette da una lastra di plexiglass leggermente opaca che pertanto irradia una luce più soffusa ma anche più omogenea³⁰. Nel terzo ambiente, i filamenti di LED sono posti sopra e sotto l'apertura – nascosti alla vista dello spettatore – e la luce emanata non incontra alcun ostacolo.

²⁹ «I use the word *aperture* because it describes an opening that has a purposeful relationship of inside to outside», *ibidem*, p. 22.

³⁰ Durante la sequenza, i diversi elementi del LED non emanano contemporaneamente gli stessi colori. Con questa accortezza, oltre a diminuire la discontinuità della percezione dell'ambiente provocata dalla vista dei filamenti del LED, i diversi colori si mescolano sulla superficie del plexiglass.

Nel primo ambiente una tenue luce calda a bassa intensità scivola sulle pareti lisce e bianche. Al visitatore è chiesto di accomodarsi su una panca per i pochi minuti necessari a vestire le calzature protettive. Seduto e fronteggiando la parete dove sono posti i gradini e l'apertura, il visitatore si trova a fare anche la sua prima esperienza percettiva. Infatti, piuttosto che avvertire l'ingresso offerto dell'apertura, la maggior parte dei visitatori percepisce uno schermo piatto ad altissima definizione, che trasmette una lenta sequenza di colori che sfumano l'uno nell'altro. Questo effetto, che di fatto appiattisce le luci colorate emanate negli ambienti interni su un'immaginaria superficie in corrispondenza dell'apertura, è accentuato dai margini del muro, sagomati in modo che si assottiglino all'approssimarsi dell'apertura, raggiungendo uno spessore di 2 millimetri. L'inclinazione dei bordi, rivolti verso la seconda stanza, permette alla luce all'interno di quest'ultima di scivolare letteralmente lungo le pareti, senza subire alcuna discontinuità nella sua propagazione.

La sensazione di questa superficie materiale in corrispondenza dell'apertura è così intensa che molti visitatori si avvicinano ad essa con le mani tese in avanti, come se volessero evitare l'impatto con qualcosa di solido, nonostante la guida li inviti a seguirla nella stanza adiacente e pur vedendo che effettivamente non c'è alcuno ostacolo per chi sta nel frattempo effettuando questo passaggio.

Mentre le condizioni di illuminazione della prima stanza sono quelle tipiche che si possono incontrare in alcuni degli ambienti della nostra quotidianità, nella seconda ci si trova immersi nel blu, che sembra pervadere completamente lo spazio, come suggerisce anche lo stravolgimento della percezione dei colori dei volti e degli indumenti degli altri visitatori. L'occhio non riesce in alcun modo a cogliere le dimensioni della stanza, che viene sentita come potenzialmente estesa a dismisura. L'unico limite avvertito dalla vista è quello sul fondo di questo spazio: qui sembra stagliarsi un imponente muro anch'esso blu, del quale non si riesce ad accertare la posizione in maniera determinata. Da un lato, la perdita del senso di profondità, seppure provochi uno smarrimento che induce ad un'esplorazione dello spazio quanto meno circospetta, non attenua la sensazione di potersi muovere liberamente per lunghi tratti. Dall'altro, avvicinandosi al fondo della stanza, la sensazione di poter andar in qualsiasi momento a sbattere contro una parete è così forte che i visitatori si tengono in realtà molto distanti dalla profonda scalinatura dove risiede la seconda apertura. In altri casi, succede anche che il visitatore,

nel testare i limiti impercettibili della stanza, effettivamente rischi di spingersi fino all'orlo dell'apertura e, salvato da una rovinosa caduta solo grazie al richiamo verbale della guida³¹, continua la sua esplorazione dello spazio solo tendendo le braccia verso e a volte oltre l'apertura stessa.

Dopo alcuni minuti, i colori della stanza cambiano. La vista si era appena adattata ad organizzare lo spazio colorato di blu, quando l'ambiente viene repentinamente pervaso da una luce rossa altrettanto intensa e diffusa. Col mutamento dei colori, muta completamente anche la percezione della stanza. La sensazione di essere immersi in uno spazio dalle grandezze indefinitamente ampie e nel quale si avverte una sorta di leggero galleggiamento, lascia il posto a sensazioni completamente opposte. Nonostante la distanza dai muri non sia ancora percettivamente quantificabile, l'ambiente sembra più oppressivo, ridotto e ci sente come ancorati al pavimento. Anche il muro di luce dell'apertura sembra più vicino e gli spettatori tendono le loro mani molto prima di raggiungere la fine del pavimento. E non trovando alcuno ostacolo continuano a camminare fino a lambire l'apertura sul fondo della stanza.

Lentamente il rosso sfuma verso tinte più tenui, con tonalità che dal violetto passano al giallo e poi all'azzurro, per poi giungere ad una luce bianca. In questi passaggi, la percezione delle dimensioni della stanza inizia a corrispondere a quelle delle sue effettive caratteristiche fisiche e, volgendo lo sguardo verso il fondo, non si percepisce più un consistente muro colorato: al suo posto, nella terza stanza ora riconoscibile appare una fitta nebbia che lentamente degrada a leggera foschia. Ciononostante, è ancora complicato comprendere effettivamente a che distanza sia posizionato il muro che demarca il fondo del terzo ambiente. E mentre lo sguardo dello spettatore è invitato scrutare la nebbiolina, interrogandosi sulla sua natura fisica, improvvisamente l'ambiente piomba di nuovo in un rosso vivido che occlude completamente la percezione della profondità della terza stanza e ci riporta ad una sensazione di costrizione corporea. La vista non si è ancora adattata al nuovo colore che ha invaso l'ambiente, quando comincia la sequenza di luci stroboscopiche. L'intensa e violenta stimolazione luminosa, letteralmente fa perdere la vista ai visitatori senza però

³¹ Un evento che effettivamente accadde al Whitney Museum nel 1980, riportato anche in G. Glueck, *Whitney Museum Sued Over 1980 "Light Show"*, in "The New York Times" (home page) [on-line]. Pubblicato in data 4 maggio 1982, consultato in data 9 aprile 2020. Disponibile all'indirizzo: <https://www.nytimes.com/1982/05/04/arts/whitney-museum-sued-over-1980-light-show.html>

acceccarli. In questo modo, possono rendersi conto dell'impossibilità straniante di poter individuare la propria posizione rispetto allo spazio occupato e a quello circostante.

Dopo qualche decina di secondi, gli effetti stroboscopici si interrompono: una luce bianca non molto intensa irradia lo spazio e i visitatori sono accompagnati nella stanza di ingresso. Una volta tornati all'aperto, nei giardini adiacenti la struttura delle ex scuderie, possono avvertire il perdurare degli effetti sensoriali da cui sono stati affetti durante la visita di *Sight Unseen*: la percezione è intensificata, e riesce a cogliere le innumerevoli sfumature con i quali i colori si presentano nell'esperienza quotidiana e che spesso non è possibile distinguere.

Disposizioni spaziali della luce e affezioni ambientali del colore

Le relazioni osservate in *Sight Unseen* tra visitatori e colore ci offrono due fondamentali considerazioni riguardo alla teoria dei colori di Byrne e Hilbert.

La prima è che il colore sembra non essere una qualità secondaria della luce, ma addirittura un suo *carattere*³² intrinseco che determina anche la percezione del volume occupato dalla luce stessa. Particolarmente utile per comprendere tale aspetto è ricordare che i fenomeni percettivi che ho descritto per *Sight Unseen*, sono stati spiegati da J.J. Gibson³³. Lo psicologo della percezione statunitense ha infatti studiato le esperienze offerte nei Ganzfeld utilizzati a scopi scientifici: le sperimentazioni, anche personali, da lui osservate consentono di inferire che all'interno di un Ganzfeld non si producono illusioni ottiche. Si assiste bensì ad un caso limite di «luce ambiente *senza* struttura», che non permette la formazione di un «assetto ottico ambiente» (*ambient optic array*)³⁴ nel quale la luce si dispone ed organizza secondo «un modello, una tessitura o una configurazione». A queste condizioni, l'aria – che nella prospettiva

³² Questo termine, preferito ai più consueti “qualità” e “proprietà”, è usato nella sua valenza fisiognomica come esplicito riferimento alla espressività (fenomeno «direttamente appoggiato alla costellazione di eventi osservabili che ne individua la posizione nello spazio, e cioè dipende da essi ed è localizzato là dove essi si trovano», in P. Bozzi, *Fisica ingenua. Oscillazioni, piani inclinati e altre storie: studi di psicologia della percezione*, Garzanti, Milano 1990, p. 115) che caratterizza affettivamente l'atmosfera della luce. Sulla relazione tra fisiognomia e atmosfera, cfr. T. Griffero, *Fisiognomica emozionale. Affordances, estasi, atmosfere*, in “Lebenswelt”, 6, 2015, pp. 53-79.

³³ J.J. Gibson, *Un approccio ecologico alla percezione visiva* (1979), tr. it. di R. Luccio, il Mulino, Bologna 1999.

³⁴ Nella revisione terminologica operata da Gibson nei suoi ultimi contributi, questa locuzione può essere spiegata come l'organizzazione sensoriale dello spazio da parte di un essere vivente all'interno di un certo ambiente. Per una descrizione critica ed analitica della terminologia rivisitata ed adottata da Gibson, vedi P. Bozzi, R. Luccio, *Introduzione all'edizione italiana*, in J.J. Gibson, *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, cit., pp. 11-25.

gibsoniana, è il medium attraverso il quale si muovono tanto la luce quanto gli esseri viventi e nel quale emergono le informazioni sensoriali – cesserebbe di essere trasparente per diventare traslucida e la luce sarebbe irradiata in ogni direzione senza alcuna discontinuità e gradazione di intensità³⁵.

Il merito di Turrell è quello di aver individuato le tecniche e le tecnologie adeguate – LED, vernici riflettenti e leviganti, smussamento degli spigoli – affinché la struttura delle pareti interferisca il meno possibile con la riflettanza della luce, la quale si manifesta come se non ci sia alcun assetto o, meglio, disposizione dell'ambiente al di fuori da quella fornita dalla stimolazione della luce stessa³⁶. Ed è questo il motivo che obbliga i visitatori di *Sight Unseen* ad affidarsi unicamente al colore per organizzare e strutturare un ambiente altrimenti inconoscibile.

In contrasto con le posizioni non-riduzioniste o primitiviste, il colore è una qualità che non appartiene ad oggetti specifici ma a tutto ciò che è nella stanza – dalle pareti ai visitatori che la occupano. Si avvalorava, così, la tesi del *reflectance physicalism*: la percezione delle qualità cromatiche è il prodotto della riflettanza della luce sulle diverse superfici che incontra. Da una parte, le pareti consentono la radiazione diffusa e continua delle frequenze su cui si propagano le diverse lunghezze d'onda della luce; dall'altra, quando queste incontrano una superficie colorata – come un indumento indossato da un visitatore –, si riflettono consegnando alla percezione un colore completamente diverso da quello che si vedrebbe in condizioni di visione standard³⁷.

³⁵ Lo stesso Gibson offre una spiegazione in termini fisici di questi fenomeni, nei quali rientrano anche quelli esperiti nel Ganzfeld: «Quale sarebbe il caso limite di una luce ambiente *senza* struttura? Esso si verificherebbe se l'aria si riempisse di una nebbia tanto densa da impedire il riverbero della luce tra le superfici, ma non quello tra le goccioline o particelle del mezzo. L'aria sarebbe allora traslucida, ma non trasparente. La riflessione multipla si avrebbe solo tra microsopfici strettamente accostate, il che comporterebbe una sorta di microilluminazione di cose troppo piccole per poter essere viste. In ogni punto di osservazione ci sarebbe radiazione, ma senza differenze nelle diverse direzioni, senza passaggi o gradazioni di intensità; non ci sarebbe nessuna struttura e nessun assetto», J.J. Gibson, *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, cit., pp. 103 sgg..

³⁶ Come aveva osservato Gibson in diverse sperimentazioni di Ganzfeld nelle ricerche psicofisiche sulla percezione, «[lo] scopo dell'esperimento è controllare e variare la capacità proiettiva, che va distinta da quella di stimolazione, della luce. L'esperimento di Metzger [psicologo che in quegli anni stava lavorando sulla percezione in condizioni di deprivazione sensoriale, NdA] indica la distinzione tra un assetto ottico (luce ambiente) con struttura e un non-assetto senza struttura. Nella misura in cui ha struttura, l'assetto specifica l'ambiente», *ibidem*, p. 239.

³⁷ Questi fenomeni, inoltre, potrebbero essere un ulteriore sostegno per una spiegazione plausibile in termini realisti tanto delle relazioni di similarità tra colori primari e le diverse sfumature dei rispettivi secondari (teoria tricromatica), quanto per i processi di inibizione di percezione di un determinato colore in presenza del suo complementare (teoria dei processi opposti di colore). Cfr. A. Byrne, D.R. Hilbert (ed. by), *Color realism and color science*, cit., pp 14-15.

La seconda considerazione a partire dall'installazione di Turrell, a sostegno della prospettiva rappresentazionalista assunta da Byrne e Hilbert, necessita – come mostrerò – di un ripensamento prima di tutto epistemologico³⁸. In *Sight Unseen*, come se si fosse per la prima volta al mondo, bisogna affidarsi unicamente alla relazione sensibile che connette le terminazioni dei nostri organi di senso e le informazioni sensoriali della materia luminosa. L'esplorazione ambientale che ogni spettatore fa all'interno della stanza è molto più di un semplice gioco con i propri sensi: è il tentativo di costruire un nuovo modo di relazionarsi ad un ambiente che non si dà secondo le aspettative percettive e cognitive acquisite. Non sono insomma le cose del mondo a cambiare, né tanto meno le risposte neurali agli stimoli; piuttosto si modificano le relazioni sensoriali connesse non solo al senso della vista, ma a tutti gli organi di senso, per cercare di organizzare questo ambiente sconosciuto. Non è un caso che la risposta alle diverse tonalità di colore sia primariamente di ordine senso-motorio, ovvero relativo alle possibilità di azione nell'ambiente: occlusione, espansione, smarrimento, angustia, spesso associate anche a sensazioni di variazione di temperatura³⁹. È una vera e propria affezione dell'ambiente sul sentire del nostro corpo⁴⁰.

Queste percezioni possono essere comprese nei termini di una conoscenza pre-categoriale di livello sensoriale e corporeo. L'eliminazione dallo spazio di qualsiasi oggetto su cui possa focalizzarsi l'attenzione percettiva dello spettatore, obbliga quest'ultimo a rivolgersi all'ambiente con una disposizione completamente diversa da quella che comunemente adottiamo nell'esperienza quotidiana: lo spettatore si trova in uno stato di sospensione della cognizione, che però non pregiudica l'attività percettiva.

³⁸ Questa riflessione obbliga ad un ridimensionamento, probabilmente spingendosi ancora più in là, dell'idea di Gibson secondo cui una "luce ambiente senza struttura" non possa offrire una disposizione dello spazio.

³⁹ Meno frequenti ma non rari, sono i fenomeni uditivi associati al colore, che si manifestano soprattutto in condizioni di fruizione in solitaria o in presenza di poche persone. La mancanza di considerazione di aspetti sensoriali che non sia connessi alle proprietà fisiche della luce è una delle critiche, qui condivise, rivolte al *reflectance physicalism*. Cfr. A. Ben-Ze'ev, *Perceptual objects may have nonphysical properties*, in A. Byrne, D.R. Hilbert (ed. by) *Color realism and color science*, cit., pp. 22-23; B.J. MacLennan, *Color as a material, not an optical, property*, in A. Byrne, D.R. Hilbert (ed. by) *Color realism and color science*, cit., pp. 37-38; E. Myin, *An account of color without a subject?*, in A. Byrne, D.R. Hilbert (ed. by) *Color realism and color science*, cit. pp. 42-43 ; R.M. Warren *Confusion of sensations and their physical correlates*, in A. Byrne, D.R. Hilbert (ed. by) *Color realism and color science*, cit., p. 51.

⁴⁰ Un'affezione che dai sensi può giungere fino alle più alte capacità creative di rappresentazione ed immaginazione, come descritto per l'installazione *Roden Crater* di Turrell in G. Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, cit., pp. 9-24. Su *Roden Crater*, mastodontica opera ancora in costruzione che prende il nome dal cratere del vulcano inattivo nel deserto dell'Arizona all'interno del quale è stata realizzata, vedi C.E. Adcock, *James Turrell*, cit., pp. 154-207.

Nella vita di ogni giorno solitamente concentriamo i nostri sensi, e in particolare la vista, su alcuni aspetti dell'ambiente o degli oggetti che lo popolano per definire l'organizzazione e il senso dello spazio; al contrario, l'opera di Turrell consente allo spettatore di percepire e quindi agire in rottura con gli schemi derivati da esperienze pregresse.

L'utilizzo della luce non fa altro che rendere più evidente il primato del sensibile⁴¹ sia sul percettivo che sull'oggettuale⁴²: i raggi luminosi si riflettono nella stanza sempre secondo le stesse leggi della fisica e i nervi ottici sono stimolati sempre secondo le medesime basi. All'interno della stanza, però, diventa chiaro che il senso della realtà non deriva direttamente dalla natura materiale dell'oggetto né tantomeno è costruito cognitivamente dal soggetto, bensì è sempre il frutto di uno scambio in primo luogo sensibile (i colori) che passa attraverso un medium e che si concretizza in una percezione.

Tali considerazioni offrono supporto alla teoria di Byrne e Hilbert, la quale beneficerebbe di un netto distanziamento da quelle teorie soggettiviste e antirealiste che attribuiscono la percezione del colore alle proprietà degli stati neurali o ai dati sensoriali (*sensa data*) internamente processati dal soggetto e proiettati sull'ambiente esterno⁴³.

Al contempo però è necessario assumere una nuova prospettiva che consenta di chiarire come sia possibile fare esperienza di tante differenti configurazioni ambientali quante sono le diverse sensazioni corporee così come accade nello spazio esplorato di *Sight Unseen*, dove la luce acquisisce tramite il colore una consistenza materiale-oggettuale (schermo, parete, pellicola, nebbia) o quanto meno una struttura sensibile *avvertita* come un «tutto indivisibile e indissolubile»⁴⁴. Insomma, si tratta di riconoscere

⁴¹ Cfr. E. Coccia, *La vita sensibile*, il Mulino, Bologna 2011, pp. 71-73.

⁴² «L'avvenimento elementare [come il fenomeno della sensazione] è già rivestito di un senso e la funzione superiore realizzerà soltanto un modo di esistenza più integrato o un adattamento più valido, utilizzando e sublimando le operazioni subordinate», M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* (1945), tr. it. A. Bonomi, Bompiani, Bologna 2003, p. 42.

⁴³ Sebbene esplicitamente sostenuta la posizione realista (cfr. A. Byrne, D.R. Hilbert, *Hardin, Tye, and Color Physicalism*, in "The Journal of Philosophy", CI/1, 2004, pp. 37-43), il modello di Byrne e Hilbert sembra insistere su argomenti che lasciano rivelare un'impostazione che tende verso il punto di vista del soggetto, come evidenziato nel commentario che segue l'articolo dei due studiosi, cfr. Michael H. Brill, "Color realism" shows a subjectivist's mode of thinking, in A. Byrne, D.R. Hilbert (ed. by) *Color realism and color science*, cit., pp. 23-24; B. Saunders, *Surreptitious substitution*, in A. Byrne, D.R. Hilbert (ed. by) *Color realism and color science*, cit., pp. 47-48; R. Van Gulick, *Beautiful red squares*, in A. Byrne, D.R. Hilbert (ed. by) *Color realism and color science*, cit., pp. 50-51.

⁴⁴ Cfr. R. Morris, *Notes on Sculpture*, in G. Battcock (ed. by) *Minimal Art: A Critical Anthology*, E.P. Dutton, New York 1968, p. 234.

che uno specifico colore invita ad un qualche tipo di azione *nel* e *sull'*ambiente e pertanto, contrariamente da quanto sostenuto dai due studiosi statunitensi, riconoscere che il colore – almeno il carattere cromatico della luce – abbia una primaria significatività ecologica⁴⁵.

Per una prospettiva estetica ecologica della teoria dei colori

Sight Unseen può essere concepito come un *ambiente* la cui organizzazione spaziale risente delle nuove disposizioni proprio-corporee del visitatore⁴⁶, rese possibili e condizionate dalle qualità estetiche e sensibili che riverberano nello spazio in cui *ci si trova*⁴⁷.

Per capire meglio cosa si intenda con “ambiente”, è opportuno richiamare ancora una volta gli studi di Gibson sull’ecologia della percezione. L’ambiente, luogo di coesistenza di viventi e non-viventi, è tale solo se attraversato da un medium. Quest’ultimo, descritto come qualcosa di insostanziale e trasparente⁴⁸, di omogeneo, privo di superfici e volumi misurabili, è in grado di trasmettere e “riverberare” le informazioni veicolate da stimoli, ovvero le *affordances*. È il *medium* a determinare le condizioni stesse di percettibilità, consentendo la possibilità di movimento e azione degli organismi grazie all’esplorazione sensoriale e, al contempo, permettendo alle qualità sensibili degli oggetti di emergere nell’ambiente. Secondo l’ipotesi di Gibson, che egli stesso definisce radicale, il valore e il significato delle cose di un ambiente sono direttamente percepiti e, per di più, come esterni al percipiente. Pertanto, la percezione

⁴⁵ Ipotesi assolutamente rigettata dai due sostenitori del *reflectance physicalism*, vedi A. Byrne, D.R. Hilbert, *Color realism and color science*, cit., p. 58. Al contrario, una prospettiva ecologica all’interno del confronto interdisciplinare delle neurofenomenologia è stata discussa e adottata in E. Thompson *et alii*, *Ways of Coloring: Comparative Color Vision as a Case Study for Cognitive Science*, in A. Noe, E. Thompson (ed. by) *Vision and Mind: Selected Readings in the Philosophy of Perception*, MIT Press, Cambridge 2002, pp. 351-418.

⁴⁶ J. Turrell, J. Brown (ed. by), *Occluded Front*, cit., p. 22.

⁴⁷ Il termine tedesco “*sich befinden*” significa sia “trovarsi in uno spazio” sia “sentire, provare uno stato emotivo singolare”. Rielaborando il pensiero di Heidegger, Böhme connette i suoi due significati e rende “*sich befinden*” con la locuzione: “nella posizione in cui mi trovo, sento in quale tipo di spazio mi trovo”, cfr., G. Böhme, *The presence of living bodies in space* (2006), in G. Böhme, *Atmospheric Architectures*, cit., p. 90.

⁴⁸ Cfr. J.J. Gibson, *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, cit., p. 45. È qui ripreso in qualche modo il concetto aristotelico di *metaxu*. Per una ricostruzione, non solo filologica, che dal termine individuato da Aristotele ha poi condotto al concetto di *medium*, vedi E. Alloa, *Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie*, Diaphanes, Zürich 2018; per una disamina in italiano, cfr. E. Coccia, *La vita sensibile*, cit., pp. 63 sgg..

Della prospettiva ecologica che Gibson stava sviluppando per le sue teorie della percezione, anche sulla base delle prime sperimentazioni dei Ganzfeld, ne era molto probabilmente a conoscenza Turrell, come si lascia supporre in C.E. Adcock, *James Turrell*, cit., pp. 220 sgg.

delle *affordances* per un determinato essere vivente è fondamentale per garantirne la sopravvivenza, in quanto consente l'accesso a informazioni sull'ambiente esterno che coinvolgono in egual misura la percezione di sé stesso.

I visitatori di *Sight Unseen* sono sollecitati prima di tutto nella loro corporeità, in modo tale da *trovarsi* costantemente coinvolti nella disposizione di un *medium*, in senso ecologico, che Gibson descrive come non arbitrario – al contrario dello spazio geometrico⁴⁹ – e caratterizzato da un'intrinseca polarità “up and down”. Tale polarità si manifesta solitamente attraverso due fenomeni che, da un punto di vista vitalistico ed ecologico prima ancora che fiscalista, sono ineluttabili: la gravità terrestre e la radianza solare⁵⁰.

Ma le peculiari condizioni dell'opera, pur non potendo annullare la prima, sovvertono la seconda. Qui *ci troviamo* in uno spazio in cui adattiamo il nostro corpo alle *affordances* della luce artificiale che organizzano l'orientamento e, quindi, le possibilità di movimento. Così, le informazioni ambientali diffuse dalla luce si *caratterizzano con le stesse tonalità sensibili* proprie di ciascun colore e riverberano nei corpi dei visitatori. Questi ultimi tentano di accordarsi alle affezioni sensoriali che li investono, con circospette e maldestre esplorazioni che servono a contrattare e ridefinire un proprio spazio d'azione.

Sono quindi le caratteristiche cromatiche della luce diffusa nel medium ambientale di *Sight Unseen* a determinare le disposizioni percettive: queste si basano esclusivamente sulle sensazioni derivate dalla gravità di concerto con gli aspetti sensoriali, corporei ed affettivi provocati dalle diverse intensità della luce. Lo spazio dell'opera è pervaso e definito dal colore, qualità «sopravveniente alla dimensione fisico-quantitativa»⁵¹ del medium stesso, che accoglie per poi irradiare tanto la luce quanto il portato sensoriale e percettivo dei visitatori. Con questa esternalizzazione della sfera sensibile personale nelle *affordances* trasmesse dal medium, si compie il progetto artistico di Turrell: creare le condizioni affinché si possa avere effettivamente esperienza del “sentire i propri sensi”. E, al contempo, si invita il pubblico a riconoscere la reciprocità e la

⁴⁹ «Ogni animale, almeno in qualche misura, è un animale che percepisce e che ha un comportamento. per usare dei termini fuori moda, è senziente e animato. E un animale che ha una percezione dell'ambiente e che si comporta nell'ambiente. Ma ciò non significa che percepisce il mondo della fisica e che il suo comportamento ha luogo nel tempo e nello spazio della fisica», J.J. Gibson, *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, cit., p. 43.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 45-48.

⁵¹ T. Griffero, *Il pensiero dei sensi*, cit., p. 59.

complementarità della sensibilità dell'ambiente e del portato sensoriale umano nell'organizzazione di uno spazio che, una volta vissuto e abitato, si fa *habitat*. In termini ecologici, la peculiarità dell'*habitat* è quella di mantenere uno stato di equilibrio attraverso le reciproche modificazioni e alterazioni prodotte dal cambiamento di stato dei suoi elementi⁵². Spazio vitale ma privo di coordinate, l'*habitat* è infatti descritto come una *disposizione* (“*layout*”) di elementi (organismi e cose in un ambiente), nel quale riverberano i set di *affordances* che dispongono le informazioni nel medium.

In conclusione, *Sight Unseen* forse non è in grado di condurci ad una risposta definitiva sullo statuto ontologico del colore, che si manifesta come atmosfera indeterminata e sfuggente⁵³. Ciononostante l'opera ci mostra che il carattere cromatico se, da una parte, dipende dalle proprietà fisiche della luce, dall'altra, è organizzato percettivamente nei suoi aspetti solo nell'incontro con un corpo in grado di coglierlo con i sensi che gli sono propri. Le ricerche sul colore trarrebbero giovamento in una prospettiva insieme estetica ed ecologica, che assottigli la distanza che il realismo fisicalista inevitabilmente crea tra soggetto ed oggetto⁵⁴.

L'opera di Turrell ci mostra finalmente che per comprendere il colore – e in generale, la nostra relazione col mondo – è opportuno, se non necessario, considerare le relazioni estetiche che danno forma al nostro ambiente percettivo. Le sensazioni vissute degli ambienti colorati evidenziano che il mondo non solo non risiede nei processi mentali del soggetto, ma che è costruito sulla base di una relazione estetica ed estetica che ci lega allo spazio che ci circonda – forse anche prima di qualsiasi specifico oggetto attenzionato o intenzionato. Probabilmente, in questo modo sarà possibile evitare i ripidi ostacoli e i facili richiami sia del primitivismo ingenuo, che non sa riconoscere il ruolo creativo e innovativo dei sensi, sia di un eliminativismo radicale, che vuole negare l'esistenza di un mondo da cogliere e scoprire nelle sue innumerevoli potenzialità sensibili.

⁵² Per una trattazione all'interno del dibattito sulle atmosfere, può bastare questa semplificazione delle descrizioni adottate da Gibson, in realtà più complesse e dettagliate, anche a livello terminologico, cfr. J.J. Gibson, *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, cit., pp. 79 sgg..

⁵³ Sulla vaghezza ontologica dell'atmosferico, cfr. T. Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, cit., pp. 126-136.

⁵⁴ S. Huettel, *et alii*, *In favor of an ecological account of color*, in A. Byrne, D.R. Hilbert (ed. by) *Color realism and color science*, cit., p. 33; M. Matthen, *Seeing, Doing and Knowing: A Philosophical Theory of Sense Perception*, Oxford University Press, Oxford 2005; P. Beveridge, *Color perception and the art of James Turrell*, in “Leonardo”, XXXIII/4, 2000, pp. 305-313.